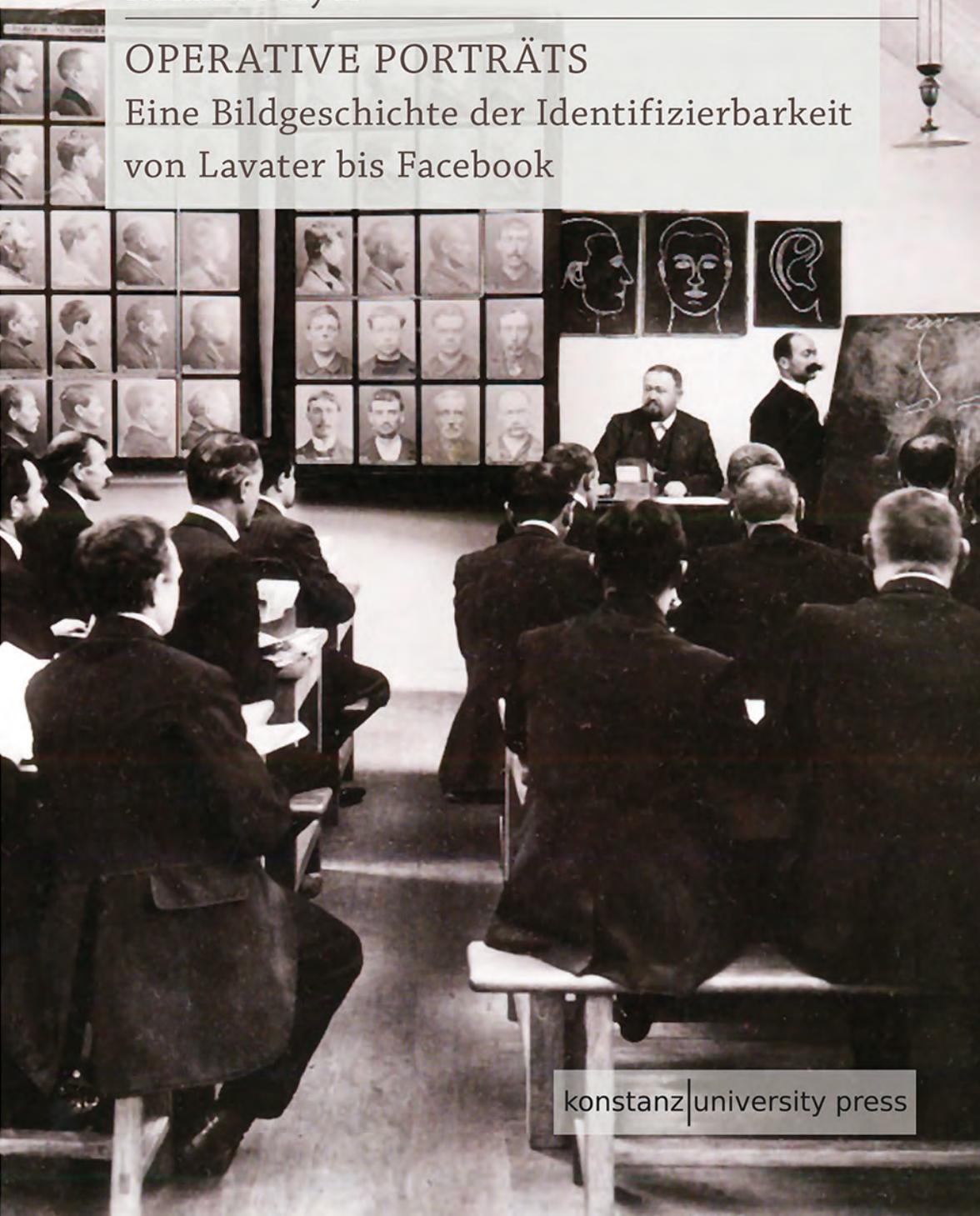


Roland Meyer

OPERATIVE PORTRÄTS

Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit
von Lavater bis Facebook



Operative Porträts

Roland Meyer

OPERATIVE PORTRÄTS

Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit
von Lavater bis Facebook

Konstanz University Press

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister
Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein und der Richard Stury Stiftung.

Zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2017

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-
Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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.

© Roland Meyer 2019

Publikation: Konstanz University Press, Konstanz 2019
Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.k-up.de / www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Chaparral Pro
Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
ISBN (Print) 978-3-8353-9113-0
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8104-9
DOI <https://doi.org/10.46500/83539113>

Identity Intelligence: Image is Everything
(aus einer undatierten Präsentation der NSA)

Inhalt

Einleitung: Operative Porträts und die Logistik der Bildermassen 11

Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit 11 | Repräsentative und operative Porträts 17 | Eine logistische Perspektive 24 | Formate und Protokolle 26 | Am Schnittpunkt von Kultur-, Wissens- und Mediengeschichte 29 | Zum Aufbau dieses Buches 32

I ALBEN UND ÄHNLICHKEITEN

1 Lavaters Profile und Netzwerke 39

Lavater als Medienunternehmer 39 | Postalische Netzwerke 44 | Sammeln und Überarbeiten 47 | Physiognomik als Bildkritik 50 | Mechanische Porträts 53 | Analyse und Synthese 57 | Die Sprache der Engel 59 | Bruch mit der Repräsentation 62

2 Disdéri und die Ökonomie des Formats 65

Formatierung des Porträts 65 | Eine neue Ökonomie der Bilder 68 | Management der Ähnlichkeitsproduktion 71 | Disdérís Ästhetik 73 | Szenen und Kulissen 76 | Das Fotoalbum: Zirkulation und Sammlung 79 | Verstreute Bildreservoirs 83

3 Lombroso und die Verdatung der Abweichung 87

Verbrecheralben 87 | Lombrosos Offenbarung 90 | Datenmassen 93 | Vernetzte Orte der Datenproduktion 96 | Optische Durchmusterungen 97 | Evidenz des Typus 103

4 Galton und die Objektivierung der Ähnlichkeit 105

Rauschhafte Ähnlichkeiten 105 | Physiognomische Versuchsanordnungen 106 | Bildstatistik 111 | Unschärfe Konturen 115 | Eugenische Familienalben 119 | Kompositofotografie als Metapher 124 | Verdichtete Alben 126

II ARCHIVE UND DIFFERENZEN

5 Bertillons Standardisierungen: Archive auf statistischer Basis 131

Anonyme Massen 131 | Das Räderwerk der Registratur 135 | Die Verwissenschaftlichung des Porträts 140 | Wiederholung und Selbstähnlichkeit 144 | Eine Schule des effizienten Sehens 149 | Die statistische Entzauberung der Person 153 | Serielle Operationen 156

6 Daktyloskopische Mustererkennung 159

Der Fall Tichborne 159 | Reisewege im Empire 163 | Fremde Landschaften 167 |
Effiziente Systeme 170 | Abdruck und Kopie 174 | Minutiöse Mustererkennung 176 |
Entgrenzung der Identifizierbarkeit 180

7 Ausweitung der Identifizierbarkeit: Massen, Weltverkehr und internationale Apparate 185

Grenzüberschreitende Standards 185 | Erkennungsdienstlicher Weltverkehr 187 | Mobili-
sierung der Massen 192 | Pflicht zur Identifizierbarkeit 195 | Expansion der Archive 199 |
Passvorschriften und Grenzkontrollen 202 | Prekäre Ähnlichkeit 208

III SERIALITÄT

8 Zur Krise der Ähnlichkeit um 1900 213

Experten der Ähnlichkeit 213 | Ähnlichkeitserwartungen 215 | Repräsentative Bildnis-
sammlungen 219 | Porträttheorie um 1900: Ähnlichkeit als Problem 222 | Simmel und die
Einheit der Oberfläche 227 | Schutzräume des Inkommensurablen 231 | Von der Unrett-
barkeit des Ichs 235 | Kunstwerk oder Dokument 239

9 Rodtschenko, Sander und die Serialisierung des Porträts 241

Planmäßige Serienfotografie 241 | Rodtschenkos Foto-Akten 245 | Vervielfachung der
Perspektiven vs. Fixierung der Fakten 248 | Benjamin, Sander und das Ende des
Porträts 251 | Sander sichtet seine Bestände 255 | Zuordnungen und Neuordnungen 259 |
Deutungen 264 | Physiognomische Kulturkritik 266 | Auf der Suche nach dem wahren
Gesicht 272 | Foto-Inflation 276

10 Das Warhol-Dispositiv 279

Performative Porträts 279 | Redundanz und Wiederholung 282 | Automaten und
Apparate 287 | Most Wanted 291 | Screen Tests 298 | Kinder der Technologie 304 |
Endlose Variationen 311 | Jenseits des Archivs 315

IV DATENBANKEN UND MUSTER

11 Maschinenlesbare Gesichter 321

Automatisierung des Sehens 321 | Menschliche Informationsverarbeitung 327 | Geis-
terhafte Gesichter 333 | Identity-Industrial Complex 337 | James-Bond-Fantasien 342 |
Gesichter des Terrors 346 | Neue Grenzregime 350 | Ausweitung und Einbettung 357

12 Herold, Zuckerberg und die Logistik digitaler Identitäten 361

Medium Datenbank 361 | Die Gesichter der Meinhof 364 | Entpersonalisierung der Fahndung 367 | Revolution oder Rückkopplung 372 | Big Brother BKA 376 | Adressierungsmonopole 381 | Identitätsmaschine Facebook 386 | Entgrenzung des Profils 390 | Vernetzte Bilderströme 395

Schluss: Gesichter, Spuren, Daten 403

Porträttheorien an der Schwelle von Archiv und Datenbank 403 | Deleuze' und Guattaris Algorithmus der Gesichtsproduktion 405 | Barthes und die Materialität der Übertragung 410 | Bilder als digitale Spuren 417 | Die Außenseite der Daten 421

Dank 425

Abbildungsverzeichnis 427

Literaturverzeichnis 431

Personenregister 465

Einleitung: Operative Porträts und die Logistik der Bildermassen

Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit

Was ein Gesicht ist und wem es gehört, darüber entscheiden heute nicht zuletzt technische Standards. Kontinuierlich durchsuchen leistungsfähige Algorithmen den von ubiquitären Kameras erzeugten Bilderstrom nach Datenmustern, die die Anwesenheit von Gesichtern verraten sollen. Längst kommen Techniken automatisierter Gesichtserkennung nicht mehr nur im Kontext von Überwachung, Fahndung und Grenzkontrolle zum Einsatz – sie sind vielmehr dabei, Teil unseres digitalen Alltags zu werden. Smartphone-Kameras, die im »Porträt«-Modus automatisch auf menschliche Gesichter fokussieren, den Hintergrund sanft verschwimmen und die Gesichtszüge in simulierten Lichteffekten erstrahlen lassen, sind mittlerweile ebenso Standard wie digitale Fotoalben, die sich automatisch nach Gesichtern sortieren lassen. Glaubt man der Industrie, ist dies erst der Anfang: Mittels Gesichtserkennung sollen wir nicht nur unsere Smartphones entsperren, sondern bald auch schon unsere Einkäufe bezahlen, während uns in den Supermärkten zielgenau ausgewählte Werbebotschaften anblinken. In China ist man bekanntlich schon einen Schritt weiter und arbeitet daran, Millionen von Überwachungskameras für das sogenannte »Sozialkredit«-System zu nutzen. Wer dort etwa wiederholt beim Überqueren einer roten Ampel erfasst wird, könnte demnächst Schwierigkeiten bekommen, einen Flug zu buchen.¹

Scheiterte der Einsatz automatischer Gesichtserkennung zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch regelmäßig an wechselnden Lichtbedingungen, der Beweglichkeit menschlicher Mimik, überhaupt der Veränderlichkeit der äußeren Erscheinung, werben Anbieter von Gesichtserkennungssoftware – darunter Amazon, Apple, Google und Facebook – inzwischen damit, dass ihre Algorithmen im Erkennen und Unterscheiden von Gesichtern dem Menschen mindestens ebenbürtig sind.² Weit weniger Wert auf Öffentlichkeitsarbeit legen dagegen Geheimdienste wie die NSA. Dass diese einen Großteil des Datenstroms, der täglich durch das weltweite Netz zirkuliert, darunter E-Mails, Instant Messages, Videos oder Skype-Gespräche, systematisch nach Gesichtsmustern identifizierbarer Personen scannt, weiß

¹ Vgl. Paul Mozur, »Inside China's Dystopian Dreams: A.I., Shame and Lots of Cameras«, in: *New York Times*, 8. 7. 2018.

² Siehe dazu Kap. 11 und 12.

man daher nur aus den Enthüllungen Edward Snowdens. Die gewaltigen Gesichtsbildersammlungen der NSA sind Teil eines Programms namens »Identity Intelligence«, das darauf zielt, möglichst viele Informationen über Biografie, Verhalten und biometrische Merkmale nahezu beliebiger Individuen zusammenzutragen und auszuwerten, um unter ihnen potenzielle Zielpersonen – »persons of interest« – zu identifizieren. Das Motto, das man dafür gewählt hat, könnte sprechender kaum sein: »Image is Everything«.³

Denn Bildern, auf denen identifizierbare Gesichter zu erkennen sind, scheint tatsächlich eine Schlüsselrolle bei dem Versuch zuzukommen, verstreute Datenspuren zu digitalen Profilen zu verknüpfen. Diese neue Macht digitaler Gesichtsbilder konnte bereits 2011 eine Forschergruppe der Carnegie Mellon University demonstrieren, und zwar mit weit geringeren technischen und finanziellen Ressourcen, als sie etwa der NSA oder den chinesischen Behörden zur Verfügung stehen. Handelsübliche Webcams sowie eine frei verfügbare Gesichtserkennungssoftware genügten in einem Drittel der Fälle, um zufällig ausgewählten anonymen Studierenden deren öffentlich zugängliche Facebook-Profile zuzuordnen. »Ihr Gesicht«, so das Fazit der Forscher, »ist ein veritabler *link* zwischen Ihrer Offline-Identität und ihre(n) Online-Identität(en). Daten über Ihr Gesicht und Ihren Namen sind höchstwahrscheinlich bereits öffentlich online verfügbar.«⁴ Was 2011 noch Experiment war, wurde wenige Jahre später zum kommerziellen Produkt: Die 2016 auf den Markt gekommene russische App *FindFace* versprach, beliebige mit dem Smartphone erfasste Gesichter im Abgleich mit den Profilseiten des größten sozialen Netzwerks des Landes zuverlässig erkennen zu können, und wandte sich damit an flirtwillige Singles, die mehr über das charmante Gegenüber in der U-Bahn erfahren wollten.⁵

Identifizierung, also die eindeutige Zuordnung von Namen und Adressen zu anonymen Körpern und Gesichtern mittels Bilder- und Datenabgleich, war noch vor wenigen Jahren etwas, das wesentlich bürokratischen Apparaten vorbehalten war. Im privaten Verkehr dagegen wurde man nicht

3 James Risen, Laura Poitras, »N. S. A. Collecting Millions of Faces From Web Images«, in: *New York Times*, 31. 5. 2014.

4 Alessandro Acquisti, Ralph Gross, Fred Stutzman, »Faces of Facebook. Privacy in the Age of Augmented Reality«, Vortrag auf der BlackHat USA, Las Vegas, 4. 8. 2011. Zitate aus fremdsprachigen Quellen erfolgen, wenn vorhanden, nach der deutschen Übersetzung, ansonsten stammt die Übersetzung vom Verfasser.

5 Vgl. Shaun Walker, »Face recognition app taking Russia by storm may bring end to public anonymity«, in: *Guardian*, 17. 5. 2016.

identifiziert, sondern erkannte sich im besten Fall wechselseitig wieder – was voraussetzt, dass man bereits zuvor miteinander bekannt war. Mit Anwendungen wie *FindFace* oder auch Facebooks *Moments*, das die Bildersammlungen auf dem eigenen Smartphone automatisch mit den darauf erkannten Freundinnen und Freunden teilt, wird Identifizierung dagegen zur digitalen Alltagspraxis, auch wenn es nach wie vor staatliche Instanzen und private Konzerne sind, die das stärkste Interesse an zuverlässiger Identifizierbarkeit haben. So bietet NTech, die Firma hinter *FindFace*, seine Software mittlerweile weltweit Strafverfolgungsbehörden, Verkehrsunternehmen, Einzelhandelsketten, Sportveranstaltern und Casinos an und hat unter anderem die komplette Videoüberwachung der Moskauer Metro mit Gesichtserkennungstechnologie ausgestattet.⁶

Bilder von Gesichtern sind zu einer Art Anker zwischen analoger und digitaler Welt geworden, zu wiedererkennbaren Mustern, deren massenhafter Abgleich dazu dient, Aktivitäten in Datenräumen mit Bewegungen in physischen Räumen in Relation zu setzen. Gesichter, sobald sie digital erfasst und algorithmisch ausgewertet werden, hinterlassen Datenspuren, die ansonsten unverbundene Orte und Ereignisse, Bewegungen und Transaktionen miteinander verknüpfen. Als einen »perfect storm«, der Freiheits- und Bürgerrechte in ungeahntem Ausmaß bedroht, hat ausgerechnet einer der Pioniere der automatisierten Gesichtserkennung, Joseph J. Atick, diese Entwicklung 2011 beschrieben. Die meteorologische Metapher impliziert auch eine Selbstentschuldungsstrategie: Ein »perfekter Sturm« ist das Produkt eines ebenso unwahrscheinlichen wie unvorhersehbaren Zusammenwirkens gleich mehrerer zunächst isoliert auftretender, sich dann allerdings wechselseitig verstärkender Faktoren. Was Gesichtserkennung aus Aticks Sicht nämlich mittlerweile so bedrohlich macht, ist nicht allein die Verbesserung der Erkennungsleistung jener Technologien, an deren Durchsetzung er wesentlichen Anteil hat.⁷ Für sich genommen und in den Händen von Sicherheitsbehörden und anderen befugten Instanzen, so seine Behauptung, sei deren Einsatz unbedenklich. Doch treffe die Technik mittlerweile auf Bedingungen, die in den 1990er Jahren nicht absehbar gewesen seien: die enorme Ausweitung technischer Bildproduktion durch die ubiquitäre Verbreitung von Smartphones sowie die Entgrenzung der Bildzirkulation durch Social-Media-Plattformen. Erst die Verbindung dieser Technologien habe dazu geführt, das zuvor ungeahnte

6 Vgl. dazu die aktuellen Pressemeldungen unter: <https://findface.pro/news/en/> [zuletzt abgerufen am 27. 8. 2018].

7 Siehe dazu Kap. 11.

Mengen bereits namentlich identifizierter Bilder von Gesichtern nahezu frei verfügbar geworden seien.⁸ Wenn also die Möglichkeiten schwinden, sich unerkant im öffentlichen Raum zu bewegen, so ist diese Ausweitung der Identifizierbarkeit nicht allein ein Produkt verbesserter Technologien der Identifizierung, sondern vor allem Effekt einer medialen Infrastruktur, in der es nahezu unmöglich geworden ist, den Zugriff auf Bilder des eigenen Gesichts zu kontrollieren.

Die gegenwärtigen technischen Möglichkeiten der massenhaften Verbreitung von Bildern nahezu jeder beliebigen Person, ihrer Akkumulation zu riesigen Bilddatenbanken sowie ihrer automatisierten Auswertung und Verknüpfung sind ein Produkt der letzten zwei Jahrzehnte. Doch die mediale Ökonomie der Bilder, in der Verfahren algorithmischer Gesichtserkennung heute ihre Wirkung entfalten, lässt sich nicht auf diese technische Infrastruktur und ihre relativ junge Geschichte reduzieren – sie ist mehr als nur das Produkt digitaler Technologien und ihrer politischen wie kommerziellen Durchsetzung. Dass technische Standards heute darüber entscheiden, was ein Gesicht ist und wem es gehört, basiert vielmehr auf bildkulturellen Voraussetzungen, deren Vorgeschichte sich bis zu den Anfängen technischer Bildproduktion zurückverfolgen lässt. Wenn heute jedes beliebige Bild eines Gesichts jederzeit zum Gegenstand algorithmischer Auswertung werden kann, dann setzt dies nämlich nicht allein die massenhafte Verfügbarkeit, sondern grundlegender noch eine allgemeine Vergleichbarkeit aller Bilder voraus, die sich bereits mit der analogen Fotografie ankündigt. Fotografiert zu werden, das bedeutet nämlich von Beginn an, sich in einen Raum des medialen Vergleichs zu begeben: Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Fotografie daher nicht allein als Medium der Abbildung, sondern mindestens ebenso sehr als Technik der Inventarisierung und Archivierung verstanden.⁹ Jedes fotografisch erfasste Gesicht tritt zumindest virtuell in Beziehung zu beliebig vielen weiteren Bildern, zu früheren Aufnahmen derselben Person ebenso wie zu unüberschaubaren Mengen anderer Gesichter – und Identifizierung an und mit Bildern ist letztlich nichts anderes als eine Form, diesen Vergleich zu explizieren und zu systematisieren, indem jedes neu erfasste Bild auf Übereinstimmungen mit anderen verfügbaren Bildern abgeglichen wird. Identifizierbarkeit heißt daher: die Produktion von Unterscheidbarkeit vor dem Horizont massenhafter Vergleichbarkeit.

⁸ Vgl. Joseph J. Atick, »Face Recognition in the Era of the Cloud and Social Media: Is it Time to Hit the Panic Button?«, in: *findbiometrics.com*, 19. 10. 2011.

⁹ Siehe dazu Kap. 2.

Systematische Identifizierungsverfahren entstehen zuerst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dabei sind es die vermeintlichen Unmengen unerkannter rückfälliger Krimineller, von denen die Ordnungskräfte fürchten, dass sie in der Anonymität großstädtischer Menschenmassen Zuflucht finden, sowie die aus Sicht der Kolonialverwaltungen nahezu ununterscheidbaren Massen kolonialer Subjekte, die neue, wissenschaftlich begründete und technisch aufgerüstete Verfahren der eindeutigen Zuordnung von Körpern, Namen und Adressen auf den Plan rufen. Identifizierung, sei es nun in den polizeilichen Erkennungsdiensten um 1900 oder durch heutige Überwachungstechnologien, hat es aber nicht nur mit ungeordneten Menschenmengen, sondern vor allem mit zunehmend unübersichtlich werdenden Massen von Bildern zu tun. Bei ihren Versuchen, diesen Bildermassen Herr zu werden und aus dem Strom visueller Daten stabile Merkmale herauszufiltern, sind die Theorien und Praktiken der Identifizierung mit einer Reihe von Fragen konfrontiert, die weit über das Feld der Kriminalistik hinausweisen: Wie lässt sich die unverwechselbare Identität einer Person dauerhaft bildlich festhalten, wo sich ihr Aussehen doch kontinuierlich verändert und keine zwei Aufnahmen einander völlig gleichen? Was bedeuten überhaupt Ähnlichkeit, Identität und Unverwechselbarkeit? Und in welcher Beziehung steht jedes einzelne Gesichtsbild zu den Unmengen bereits erfasster Bilder? Es sind solche Fragen, die um 1900 nicht allein in der erkennungsdienstlichen Bildpraxis virulent werden, sondern mit der massenhaften Verbreitung der Fotografie für die Theorie und Praxis des Porträts insgesamt an Bedeutung gewinnen. Eine *Bildgeschichte der Identifizierbarkeit* ist daher zugleich eine Geschichte des Porträts unter den Bedingungen technischer Bildproduktion.

Es sind demnach zwei miteinander verschränkte Fragestellungen, die dieses Buch verfolgt: Es fragt *erstens* nach den Versuchen, Gesichtsbilder als Informationsträger zu behandeln, Ordnungen des massenhaften Zugriffs auf sie zu entwerfen und in ihnen lesbare Merkmale des Vergleichs zu isolieren. Dazu wirft es einen bildwissenschaftlichen Blick auf die Geschichte der erkennungsdienstlichen Fotografie und die um 1900 entstehenden anthropometrischen und daktyloskopischen Verfahren der Identifizierung, ebenso wie auf ihre Vorläufer in der Physiognomik und Kriminalanthropologie sowie auf ihre digitalen Nachfolger in Gestalt automatisierter Gesichtserkennung und datenbankgestützter Fahndung. Und *zweitens* fragt es danach, wie sich der Blick auf Gesichter und auf die Bilder, auf denen sie wiedererkannt werden sollen, parallel zur Durchsetzung dieser Verfahren verändert. Dazu zeichnet es die Prozesse der kulturellen Aneignung technischer Bildmedien nach, die es heute selbstverständlich erscheinen lassen,

dass von nahezu jedem beliebigen Gesicht unabschließbare Bilderserien in immer neuen Variationen zirkulieren, und blickt auf die historisch veränderlichen und stets umstrittenen Vorstellungen darüber, woran menschliche Individualität sich zeigt und wie sie sich in und mit Bildern fixieren lässt. Die neuen Formen des Bildersammelns und -tauschens, die mit der Physiognomik Lavaters und vor allem mit der Kommerzialisierung der Porträtfotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommen, die kunsttheoretischen Debatten um den Begriff der Porträtähnlichkeit um 1900, die radikalen Neubestimmungen der Funktion fotografischer Bilder in der russischen Avantgarde oder die multimediale Totalaufzeichnung des Alltagslebens in Andy Warhols Factory, sie alle werden in dieser Perspektive als Etappen eines Funktionswandels des Porträts vor dem Horizont massenhafter Verfügbarkeit und allgemeiner Vergleichbarkeit technischer Bilder lesbar.

Die Geschichte dieses Funktionswandels soll in den zwölf Kapiteln dieses Buches nachgezeichnet werden, allerdings nicht in Form *einer* durchgehenden Erzählung, sondern in einer Reihe von Fallstudien. Sie rücken exemplarisch Episoden einer Bildgeschichte der Identifizierbarkeit in den Blick, in denen das Verhältnis von Einzelporträt und Bildernmassen neu gedacht und neu bestimmt wurde – gleichsam im Zoom auf je spezifische Konstellationen sollen dabei auch deren bildtheoretische Implikationen scharf gestellt werden.¹⁰ Diese Einleitung versucht, den übergreifenden methodischen Rahmen dieses Interesses zu explizieren, und dient neben der Etablierung einiger Schlüsselbegriffe und ihrer Situierung innerhalb der bildwissenschaftlichen Diskussion der Entwicklung bildtheoretischer Perspektiven, die aus den historischen Fallstudien gewonnen wurden, aber zugleich über sie hinausweisen.

10 Mehrere dieser Kapitel basieren in Teilen auf früheren Aufsätzen des Verfassers, wurden aber für die vorliegende Publikation umfassend überarbeitet und ergänzt. Teile von Kap. 4 gehen auf den Aufsatz »Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositphotographien« zurück, erschienen in: Markus Buschhaus, Inge Hinterwaldner (Hg.), *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006, 160–179. Eine frühere, kürzere Fassung von Kap. 5 erschien unter dem Titel »Operative Porträts. Formate und Protokolle erkenntnisdienstlicher Bildproduktion um 1900« in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2016, 121–139. Teile von Kap. 6 erschienen unter dem Titel »Fremde Muster. Übertragungswege der frühen Daktyloskopie« in: Irina Gradinari, Dorit Müller, Johannes Pause (Hg.), *Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reisen und Nichtwissen*, Wiesbaden 2016, 367–387.

»Operative Porträts«, der Titel dieses Buches, ist der Versuch, den angesprochenen Funktionswandel des Porträts auf den Begriff zu bringen. Er verbindet sich mit der These, dass sich die Erwartungen, die sich heute an Bilder individueller Gesichter richten, nur dann angemessen verstehen lassen, wenn man sie als Ausdruck eines Bruchs mit der Repräsentationsfunktion des Porträts begreift.¹¹ Für ein traditionelles Verständnis der Bildgattung des Porträts dagegen, das sich am Maßstab des autonomen Individualporträts orientiert, scheint eben diese Funktion zentral: So unterschiedlich die einschlägigen Definitionsversuche der kunsthistorischen Literatur ausfallen, kommen sie doch zumeist darin überein, nicht alle Bilder individualisierter Gesichter als Porträts zu begreifen, sondern nur solche, deren explizite Aufgabe in der Repräsentation einer einzigartigen Individualität besteht. Aus Sicht der klassischen Kunstgeschichte war ein Gesichtsbild also entweder ein *repräsentatives Porträt* – oder überhaupt kein Porträt.¹²

Das dabei vorausgesetzte Konzept der Repräsentation vereint, darauf hat Jean-Luc Nancy hingewiesen, drei miteinander verwobene, aber doch unterscheidbare Bedeutungsaspekte, die man als *Abbildung*, *Darstellung* und *Stellvertretung* fassen kann.¹³ Individualporträts sind zunächst einmal *Abbildungen*, die die wiedererkennbare äußere Erscheinung konkreter Personen wiedergeben. In dieser bloßen Abbildhaftigkeit aber geht, folgt man den einschlägigen Bestimmungen, die Funktion des Porträts nicht auf, vielmehr zielt es stets auch auf die vergegenwärtigende *Darstellung*, also darauf, im Betrachtersubjekt den Eindruck der lebendigen Präsenz eines Gegenübers zu erzeugen. Und schließlich dienen Porträts der *Stellvertretung*, sie nahmen und nehmen als bildliche Verkörperungen den Platz der abgebildeten Personen ein, in sozialen Ritualen der Erinnerung und Verehrung ebenso wie in symbolischen Akten der Bestrafung und Demütigung.¹⁴

11 Die folgenden Ausführungen zum Begriff des Porträts sind bewusst schematisch gehalten – für eine differenzierte Theoriegeschichte vgl. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2)*, Berlin 1999; Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur*, München 2004.

12 Vgl. etwa die einschlägigen Bestimmungen des Porträtbegriffs bei Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, 122–130; Hermann Deckert, »Zum Begriff des Porträts«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), 261–282; Rudolf Preimesberger, »Einleitung«, in: ders./Baader/Suthor, *Porträt*, 13–64, hier: 17–23.

13 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Das andere Porträt*, Zürich, Berlin 2015 [2014], 11 f.

14 Klassisch dazu: Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich, München 1984.

Diese drei Bedeutungsaspekte treffen sich in dem, was Rudolf Preimesberger die »Präsenzbehauptung des Porträts«¹⁵ genannt hat: Im Medium des Bildes verwandelt sich reale Abwesenheit in die Fiktion authentischer Anwesenheit, und diese kann umso mehr »Autorität« für sich beanspruchen, je ähnlicher das »Abbild« dem »Urbild« erscheint. Mit dieser Forderung nach Ähnlichkeit war in der neuzeitlichen europäischen Tradition stets mehr als die bloße Übereinstimmung abzählbarer Merkmale gemeint. Porträtähnlichkeit zielte vielmehr darauf, den charakteristischen Zusammenhang der äußeren Züge – und mit ihm den »Charakter« des oder der Dargestellten – in seiner Gesamtwirkung zu erfassen. Um eine solche Ähnlichkeit zu erkennen, bedarf es eines spezifischen Blicks, für den die im Bild festgehaltenen Züge nicht bloß kontingente äußerliche Details sind, sondern sich zum überzeugenden Ausdruck einer höheren Einheit fügen. Notwendiges Korrelat des Ähnlichkeitspostulats ist daher ein Betrachtersubjekt, das im Bild ein lebendiges Gegenüber erkennt, dessen Individualität der seinen entspricht. Gottfried Boehm hat in diesem Sinne vom »am Betrachter dialogisch ausgerichtet[n] Bildnis« gesprochen: Dieses repräsentiert nicht bloß ein als autonom verstandenes Individuum, es adressiert auch ein solches, um mit ihm in eine – wengleich fiktive – Beziehung wechselseitiger »Anerkennung« einzutreten.¹⁶ Daraus erklärt sich auch der sozial exklusive Charakter des neuzeitlichen Porträts: Als »bildwürdig« galten stets nur jene, die legitimen Anspruch auf autonome Individualität behaupten konnten, und das waren bis ins 18. Jahrhundert ausschließlich elitäre Minderheiten.¹⁷

Hans Belting hat diese enge Verknüpfung von Präsenzbehauptung, Ähnlichkeitspostulat und individueller Autonomie, wie sie für den neuzeitlichen europäischen Porträtbegriff charakteristisch ist, als Ergebnis eines im 15. Jahrhundert zunächst in den Niederlanden erwachenden bürgerlichen Repräsentationswillens beschrieben.¹⁸ Erst mit dem bürgerlichen Einzelporträt rückt nämlich die unverwechselbare Erscheinung eines Individuums ins Zentrum der Darstellung. Das höfische Porträt, dessen Entstehung ihm vorangeht, war dagegen in der Regel Teil einer Serie von Bildnissen, die weniger Individuen als vielmehr Amtsträger zeigten, die ihren sozialen Rang als Glieder einer dynastischen Kette erworben hatten und an

15 Preimesberger, »Einleitung«, 19.

16 Gottfried Boehm, »Der lebendige Blick. Gesicht – Bildnis – Identität«, in: ders. u. a. (Hg.), *Gesicht und Identität/Face and Identity*, München 2014, 15–30, hier: 25, 27.

17 Vgl. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis*, 157.

18 Vgl. Hans Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010 [1994], 33–54.

den lesbaren Attributen und Emblemen ihrer Herkunft und ihres Standes erkennbar waren. Die Forderung nach Porträtähnlichkeit entsteht also gewissermaßen aus einem Mangel heraus: Wer auf keine »überpersönlichen Merkmale« zurückgreifen kann, dem bleibt nichts anderes übrig, als sich selbst in seiner sichtbaren Einzigartigkeit im Bild zu präsentieren. Nicht ohne Grund bricht sich der bürgerliche Repräsentationsanspruch im neuen Medium des selbstständigen Gemäldes Bahn: In der anschaulichen Einheit des gerahmten Tafelbildes wird nämlich, so Belting, erstmals »die Einheit *einer* Person« entworfen. Die medialen Eigenschaften des Bildträgers, seine Vereinzelnung, Abgeschlossenheit und Beweglichkeit werden dabei zum Modell neuzeitlicher Individualität, die sich überhaupt erst im Verbund von Körperbild, Bildkonzept und Medienformat stabilisiert: »Der *eine* Körper, das *eine* Porträt und das *eine* Gemälde bestätigen sich wechselseitig in ihrer Existenzweise. Sie bilden, jedes für sich, eine überzeugende Einheit, die sich als ein anschauliches Symbol der Person verstehen lässt.«¹⁹ Das bürgerliche Porträt erfordert also gewissermaßen den selbstständigen Bildkörper des Gemäldes, um zur Repräsentation autonomer Individualität werden zu können. Und es verlangt ein Betrachtersubjekt, für das der subjektive Eindruck lebendiger Ähnlichkeit bedeutsamer ist als die soziale Verbindlichkeit lesbaren Zeichen.

Eine solche Konzeption von Repräsentation scheint spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts historisch obsolet,²⁰ doch bildet sie nicht selten auch heute noch den Horizont des Nachdenkens über Porträts: Die massenhafte fotografische Alltagspraxis vom Passbild bis zum Selfie erscheint dann als bloße Schwundstufe des traditionellen Repräsentationsanspruchs,²¹ während auf dem Feld der autonomen Kunst von Paul Cézanne bis Imi Knoebel die Unmöglichkeit der Repräsentation in Form immer neuer »Porträts nach dem Porträt« durchgespielt wird.²² Vor allem aber prägt die Engführung von Autonomie, Repräsentation und Individualität, wie sie für das neuzeitliche Porträt kennzeichnend war, bis heute untergründig einschlägige Bildkonzepte. Denn das *repräsentative Porträt* war nie nur ein Spezialfall des Bildes, es diente immer wieder auch als implizites Modell bildlicher Repräsentation überhaupt. Wenn etwa Gottfried Boehms Theorie der »ikonischen Differenz« postuliert, dass Bilder keine »Sammelplätze beliebiger Details« sind, sondern uns als formal geschlossene »Sinn-

¹⁹ Ebd., 60, 114, 56.

²⁰ Siehe dazu Kap. 8.

²¹ Vgl. bspw. Boehm, »Der lebendige Blick«, 25.

²² Vgl. Petra Gördüren, *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert*, Berlin 2013.

einheiten« gegenübertreten,²³ dann kann man darin ein Echo seiner früheren Forschung zur italienischen Bildnismalerei der Renaissance und ihren Prinzipien der Individualisierung hören. Denn ob Boehm nun vom Individuum, vom Porträt oder vom Bild im Allgemeinen spricht, die Analysen ähneln sich: Stets geht es um eine selbstständige und selbstbezügliche Einheit, die eine Vielfalt von Einzelaspekten anschaulich vereint und ihren unerschöpflichen Sinn wie ihre stumme Präsenz entfaltet, indem sie sich zugleich »zeigt« und »verbirgt«.²⁴ Formale Einheit, ikonischer Sinn und anschauliche Individualität, die nur in der individuellen »Begegnung« mit dem autonomen Einzelbild erfahrbar scheinen, werden so in Boehms Bildbegriff kurzgeschlossen, und dabei geraten die historisch spezifischen Voraussetzungen des repräsentativen Porträts zum normativen Maßstab von Bildlichkeit überhaupt. Doch unter den Bedingungen massenhafter technischer Bildproduktion präsentieren sich die allermeisten Bilder als genau das, was Boehm kategorisch aus seinem Bildbegriff ausschließen will: als Sammelstätten beliebiger Details, mechanische Aufzeichnungen kontingenter Zustände, die ihren »Sinn« gerade nicht aus sich selbst heraus schöpfen, sondern erst im Vergleich mit anderen Bildern und in der Verknüpfung mit zusätzlichen Informationen lesbar und verständlich werden.²⁵ In diesem Buch soll daher gerade kein allgemeiner Bildbegriff vorausgesetzt werden, vielmehr soll exemplarisch nachgezeichnet werden, wie sich historisch wandelbare Bildkonzepte zu den ebenso wandelbaren Vorstellungen von Individualität verhalten. Denn was Bilder sind, wie sie erfahren und gelesen werden, bestimmt sich stets in konkreten Situationen und Konstellationen – ebenso wie die Frage, was einen Menschen einzigartig macht.

Die Differenzierung zwischen *repräsentativen* und *operativen* Porträts dient als begrifflich-methodisches Raster, um eine Reihe von Verschiebungen in der Art und Weise nachzuzeichnen, wie Bilder von Gesichtern hergestellt, betrachtet und verwendet werden: vom exklusiven Einzelbild zur

23 Gottfried Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, 11–38, hier: 30. Vgl. dazu kritisch: Daniel Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, München 2012, 49–57.

24 Vgl. bspw. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, 12–14; ders., »Die Wiederkehr der Bilder«, 29–36; ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, 13–29; ders., »Der lebendige Blick«, 25–29.

25 Das ist Boehm natürlich bewusst, nur sieht er darin keine spezifische Qualität technischer Bilder, sondern ein Zeichen ihrer »Schwäche«, die allein im Fall ästhetisch bedeutsamer Werke der Fotografie, des Films und der Medienkunst überwunden wird. Vgl. bspw. ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 247.

massenhaft zirkulierenden Serie, vom Versprechen lebendiger Ähnlichkeit zu dem objektiver Lesbarkeit und von der verkörpernden Stellvertretung des Individuums im Bild zur Einbettung von Bildern in Prozesse der Akkumulation und Verknüpfung entkörperlichter Daten. In ihrer Summe addieren sich diese Verschiebungen zu einem epistemischen Bruch in der Bildgeschichte des Porträts, der jener bildhistorischen Zäsur entspricht, die Beat Wyss in *Vom Bild zum Kunstsystem* (2006) zwischen dem »rhetorischen Bild« der Neuzeit und dem »mechanischen Bild« der Moderne angesetzt hat. Wyss' »Bildergeschichte der Kunst« nimmt sich das triadische Zeichenmodell von Charles S. Peirce zum Ausgangspunkt: Während das »rhetorische Bild« symbolische und ikonische Züge vereint, also das Versprechen mimetischer Ähnlichkeit mit dem Anspruch auf konventionelle Lesbarkeit versöhnt, entspricht das »mechanische Bild« als »wahre Spur des Wirklichen« der Verbindung von Ikon und Index. Das Symbolische erscheint dagegen, so Wyss' These, im mechanischen Bild »rezessiv«: Anders als die Bilder der vormodernen Tradition lassen sich mechanische Bilder kaum auf verbindliche Lesweisen verpflichten.²⁶ Mechanische Bildproduktion ist, anders gesagt, technisch ins Werk gesetzte Produktion von Kontingenz, die Hervorbringung von Spuren, die nicht bereits vorab in ein System konventioneller Bedeutungen eingebunden sind. Eben dies macht sie, wie Lorraine Daston und Peter Galison gezeigt haben, für die wissenschaftliche Bildpraxis um 1900 unverzichtbar. Anders als noch um 1800, als das Ideal der »Naturwahrheit« die bildliche Synthese kontingenter Einzelbeobachtungen forderte, wird nun die von keiner menschlichen Subjektivität getrübe Aufzeichnung indexikalischer Spuren zum Ausweis »mechanischer Objektivität«.²⁷ Doch diese Objektivität stellt sich nur um den Preis eines Verlustes an Lesbarkeit und Eindeutigkeit ein: Im selben Moment, in dem es möglich scheint, sich der »wahren Spur des Wirklichen« im Bild zu versichern, erscheint diese Wirklichkeit als nur mühsam interpretierbares Rauschen sinnloser Signale.

Die operativen Porträts, von denen dieses Buch handelt, entstehen nicht zuletzt als Antwort auf die Kontingenz technischer Bildproduktion. Denn Bilder operativ zu machen, heißt zunächst einmal, sie als Träger stabiler und eindeutig lesbarer Informationen zu behandeln und zum Gegenstand einer selektiven Aufmerksamkeit zu machen, die diskrete Merkmale, quantifizierbare Relationen und wiederkehrende Muster isoliert. Dies gilt für die digitalen Bildauswertungstechnologien der Gegenwart wie für frühere

26 Vgl. Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006, 35–39, 77–86.

27 Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.

Versuche, Bilder zur Herstellung eindeutiger Identifizierbarkeit zu nutzen. Was Gesichtsbilder dabei leisten sollen, das ist der Präsenzbehauptung des repräsentativen Porträts genau entgegengesetzt: Operative Porträts bilden zwar Individuen ab, aber sie dienen weniger deren fiktiver Vergegenwärtigung, als dass sie neue Verbindungen zwischen Körpern, Bildern und Daten stiften. Sie richten sich nicht an den Blick eines Individuums, das im Bild ein lebendiges Gegenüber erkennt, sondern an einen spezialisierten und disziplinierten Blick, für den das Bild zur abstrakten Operationsfläche wird, die sich zergliedern, filtern und vermessen lässt. Daher ist auch für operative Porträts die Frage der Porträtähnlichkeit, verstanden als charakteristische Gesamtwirkung, die über die bloße Addition bildlicher Details hinausgeht, weniger bedeutsam als die der Relation des Einzelbildes zu anderen möglichen und vergleichbaren Bildern. Identifizierung durch und an Bildern sucht nicht den Ausdruck lebendiger Ähnlichkeit, sondern versucht, den Grad der Differenz zu anderen, früheren Bildern zu bestimmen, die als mehr oder minder wahrscheinliche Bilder derselben Person infrage kommen. Operative Porträts existieren daher stets im Plural, in Serien, Archiven und Datenbanken.

Inspiziert ist der Begriff des operativen Porträts vom Begriff der »operativen Bilder«, wie ihn Harun Farocki in seinen Filmessays seit 2001 für einen neuartigen Typus technischer Bilder geprägt hat. Die operativen Bilder, von denen Farockis Filme handeln, etwa Bilder der Satellitenaufklärung, der Steuerung von Raketen oder der automatisierten Überwachung, bilden die Welt nicht allein ab, sondern greifen in Handlungsketten und Entscheidungsprozesse ein, und dabei richten sie sich nicht mehr an die Wahrnehmung menschlicher Betrachtersubjekte, sondern sind in technische Abläufe eingebunden, in denen sie »rückstandslos« aufgehen sollen.²⁸ Angelehnt an Farockis Arbeiten möchte ich daher folgende Definition vorschlagen: Operative Bilder sind ein Spezialfall technisch-instrumenteller Bilder, sie werden nicht nur apparativ erzeugt und für spezifische Zwecke optimiert, sie sind auch eingebunden in reglementierte Prozesse der Herstellung, Speicherung, Distribution und Auswertung, die darauf zielen, die Kontingenz möglicher Interpretationen zu beschränken, um aus Bildern stabile Informationen zu extrahieren. Eine solche Definition sieht zunächst einmal davon ab, in welcher materiellen Form operative Bilder vorliegen,

²⁸ Vgl. dazu Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, 227–233; ders., »Working Images: Harun Farocki and the Operational Image«, in: Jens Eder, Charlotte Klonk (Hg.), *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester 2017, 49–62.

ob nun als physische Artefakte oder als digitale Datensätze, und setzt auch nicht die automatisierte Auswertung der Bilder voraus. Versuche, Bilder in diesem Sinne operativ zu machen, entstehen vielmehr – und davon wird im Folgenden ausführlich die Rede sein – bereits im Zeitalter analoger Fotografie, etwa in den polizeilichen Erkennungsdiensten um 1900, und sie lassen sich in mehr oder weniger deutlicher Ausprägung überall dort nachweisen, wo große Bildermengen von arbeitsteilig organisierten Institutionen verwaltet und ausgewertet werden.

Wo operative Porträts dazu dienen, Namen und Adressen zuvor anonymer Personen festzustellen oder ansonsten unverbundene Handlungen und Ereignisse in Beziehung zu setzen, kommt ihnen durchaus Handlungsmacht zu: Sie greifen in die Wirklichkeit ein und schaffen neue soziale Tatsachen. Damit ist jedoch keineswegs so etwas wie die Vorstellung einer bildimmanenten Wirkmacht gemeint, wie sie in jüngerer Zeit vor allem von Horst Bredekamp in seiner *Theorie des Bildakts* (2010) prominent gemacht wurde. Denn anders als Bredekamps »lebendige Eigenkraft des Bildes«,²⁹ die sich bis zur Überwältigung des Betrachtersubjekts steigern kann, setzt Operativität ganz praktisch voraus, dass diejenigen, die mit Bildern operieren, sich von diesen möglichst wenig beeindrucken lassen. Und während es bei Bredekamp um die Begegnung individueller Subjekte mit singulären Artefakten geht, deren physische Präsenz ihnen den Anschein von Lebendigkeit verleiht, sind operative Bilder prinzipiell austauschbare, weil weitgehend standardisierte Elemente, die in sozialen und technischen Apparaten zirkulieren. So stellt sich in diesem Zusammenhang auch nicht die – für Bredekamp zentrale – Frage, »ob den Bildern eine autonome Aktivität zugesprochen werden kann«.³⁰ Vielmehr wäre mit Bruno Latour davon auszugehen, dass Handeln niemals autonom ist, sondern »ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen, die man eine nach der anderen zu entwirren lernen muß.«³¹ Handeln ist stets eingebunden in Ketten von Handlungen und Netzwerke unterschiedlichster Akteure. Statt also die »Eigenkraft des Bildes« nach

29 Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015, 320. Noch weiter geht W. J. T. Mitchell, der den Bildern nicht bloß »Lebendigkeit«, sondern sogar einen eigenen »Willen« zuschreibt. Vgl. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, London 2005. Vgl. dazu kritisch: Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit*, 111–124; Beat Wyss, »Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik«, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 7–15.

30 Bredekamp, *Der Bildakt*, 57.

31 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007 [2005], 77.

dem Vorbild eines als autonom verstandenen Subjekts zu modellieren, wäre mit Latour von Konstellationen verteilter Handlungsmacht auszugehen, von »Operationsketten«, die Personen und Artefakte, Bilder und Zeichen gleichermaßen umfassen.³² In die gleiche Richtung zielt der Vorschlag von Wyss, den »Bildakt« gerade nicht als »selbstständige Aktivität«, sondern als »Rhizom«, als »interaktives Geschehen zwischen Dingen und beobachtendem Eingreifen« zu verstehen.³³ Einen autonomen Bildakt gibt es in einer solchen Perspektive so wenig wie das »Bild an sich«³⁴ – was es gibt, sind heteronome Verkettungen sozialer Praktiken und Prozesse, an deren Aufbau, Stabilisierung und Transformation Bilder mehr oder weniger aktiven Anteil haben.

Eine logistische Perspektive

Wie instrumentelle Bilder zu aktiven »Mittlern« in komplexen Handlungsketten werden, das hat Latour vor allem in seinen Studien zu den Zeichenpraktiken der Naturwissenschaften gezeigt.³⁵ Wissenschaftliche Bilder, insbesondere Karten und Diagramme, aber auch Zeichnungen und Fotografien, fallen dabei für ihn in die Kategorie der *immutable mobiles*, der »unveränderlichen mobilen Elemente«, die es erlauben, zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten erfasste »Inskriptionen«, also Spuren, Aufzeichnungen und Daten, an einem Ort zusammenzuführen und miteinander zu verknüpfen – sei es im Labor, im Archiv oder auf der Buchseite. Dies können sie umso effizienter leisten, so Latour, als sie in der Regel neben ihrer Mobilität, Stabilität und Kombinierbarkeit weitere spezifische materielle wie symbolische Eigenschaften besitzen: *Immutable mobiles* sind fast immer flach, reproduzierbar und skalierbar, sie können mit textuellen Anhängen versehen werden, lassen sich überlagern und miteinander abgleichen, und sie sind im Idealfall geometrisierbar, vermessbar

32 Das heißt gerade nicht, dass Artefakte dieselbe Handlungsmacht besitzen wie Personen, sondern vielmehr, dass die Elemente einer Operationskette ihre je spezifische Handlungsmacht erst aus ihrer Verkettung beziehen. Vgl. Erhard Schüttpehl, »Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten«, in: Georg Kneer, Markus Schroer, ders. (Hg.), *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt a. M. 2008, 234–258.

33 Beat Wyss, *Renaissance als Kulturtechnik*, Hamburg 2013, 140, 147.

34 Ebd., 148.

35 Klassisch etwa: Bruno Latour, »Der Pedologenfaden von Boa Vista. Eine photophilosophische Montage«, in: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, 213–263.

und in Zahlen übersetzbar. Alle diese Qualitäten von *immutable mobiles* werden uns in diesem Buch wiederbegegnen, und so lassen sich viele der auf den folgenden Seiten beschriebenen Versuche, Bilder von Gesichtern und Spuren von Individuen operativ zu machen, mit Latour als Projekte einer »Logistik der *immutable mobiles*« beschreiben: Sie zielen darauf, die Mobilität von Inskriptionen zu erhöhen, ihre Stabilität zu sichern, die Möglichkeiten ihrer Kombination zu vervielfachen und die Techniken ihrer Lesbarmachung zu optimieren.³⁶

Wenn operative Bilder Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern aktiv in sie eingreifen, dann tun sie das gerade nicht als singuläre Artefakte, sondern als Elemente größerer logistischer Ensembles. Es sind daher nicht zuletzt die institutionellen und medialen Rahmungen, die jenseits des begrenzten Rahmens der Bildfläche darüber bestimmen, was Bilder sind und wozu sie dienen, was als bildwürdig gilt und welche Arten des Umgangs mit Bildern opportun erscheinen. Und eben diese Rahmungen verändern sich unter wechselnden technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen der Bildproduktion und -zirkulation. Matthias Bruhn hat in diesem Sinne von »logistischen Umbrüchen« der Bildgeschichte gesprochen, die auch die Strukturen der Wahrnehmung transformieren.³⁷ Solche Umbrüche, so eine These dieses Buches, ereignen sich häufig dann, wenn Quantität in Qualität umschlägt, also der Anstieg der Bildproduktion und die Beschleunigung der Bildzirkulation qualitativ neue Umgangsweisen mit Bildern nahelegen, wenn nicht gar erfordern, und überlieferte Modelle ihre Plausibilität verlieren. In diesem Sinne lässt sich die moderne Geschichte des Porträts als Geschichte einer sich wandelnden Logistik der Sichtbarkeit erzählen, in der die technisch ermöglichte Produktionssteigerung auf einen Markt trifft, der immer breitere Publikumsschichten erfasst, die auch neue Umgangsweisen mit Bildern etablieren.³⁸

In einem vergleichbaren Sinne hat Beat Wyss darauf hingewiesen, wie sich mit der Mechanisierung und schließlich Automatisierung der Bildproduktion die traditionelle Autorfunktion von der Produktions- in die Distributionssphäre verlagert hat: Wo Bilder nicht mehr handwerklich hergestellt, sondern von »Apparaten und deren Software« generiert werden, so

36 Vgl. ders., »Die Logistik der *immutable mobiles*« (1987), in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld 2009, 111–144; ders., »Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente« (1990), in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, 259–307.

37 Matthias Bruhn, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2009, 52 f.

38 Siehe dazu vor allem Kap. 1 und 2.

Wyss, wird der vormalige Autor zum »Logistiker seiner Bildvorstellungen«, der von einer »Operationsbasis jenseits des Bildes« Herstellung und Umlauf der Bilder steuert.³⁹ Ausgehend davon soll der Begriff der »Logistik« im Folgenden eine bildwissenschaftliche Perspektivverschiebung vom Einzelbild und seiner immanenten »Eigenlogik« zu den Techniken des Managements wachsender Bildermengen markieren. Zwar zählt der Topos medialer »Bilderfluten« von Beginn an zu den rhetorischen Standards im bildwissenschaftlichen Diskurs und dient dabei nicht selten zur Begründung der Forderung nach einer neuen »Wissenschaft vom Bild«. ⁴⁰ Doch erst unter einer logistischen Perspektive kommen Bilder tatsächlich im Plural in den Blick: nämlich nicht als diffuse »Flut«, sondern als Elemente in regulierten und koordinierten Operationen der Anordnung und Verteilung, Erfassung und Auswertung, Versammlung und Verknüpfung.⁴¹

Formate und Protokolle

Eine Bildgeschichte operativer Porträts ist daher keine Geschichte singulärer Werke, sondern eine Geschichte wechselnder Standards der Produktion, Distribution und Auswertung weitgehend anonymer Bildermengen. Standards lassen sich, einer Definition Susan Leigh Stars und Geoffrey C. Bowkers folgend, als verbindlich vereinbarte Regeln begreifen, die den Austausch von Dingen und Informationen sowie die Anschlussfähigkeit von Prozessen über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg ermöglichen.⁴² Um Bilder operativ zu machen, sind solche Standards unerlässlich – Standards, die sowohl die *Formate* der Bildproduktion als auch die *Protokolle* des Umgangs mit Bildern betreffen.

Anders als der Begriff des Protokolls, der weiter unten erläutert wird, zählt der Formatbegriff zum gewohnten Vokabular des Sprechens über Bilder – gehört es doch zu den basalen Eigenschaften jedes Bildträgers,

39 Beat Wyss, *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997, 63.

40 Vgl. etwa Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, 11. Kritisch zum Topos der »Bilderflut«: Bruhn, *Das Bild*, 21; Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit*, 96–99.

41 Nachdem die Arbeit am Manuskript bereits weitgehend abgeschlossen war, sind zwei überaus bemerkenswerte Bücher erschienen, die eine vergleichbare bildlogistische Perspektive insbesondere im Blick auf digitale Bilder entwerfen: Simon Rothöhler, *Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente*, München 2018, sowie Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler, *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018.

42 Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star, *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, Cambridge/Mass., London 1999, 13 f.

spezifische Abmessungen und Größenverhältnisse aufzuweisen. Darüber hinaus lassen sich eine Reihe jüngerer Versuche verzeichnen, einen erweiterten Formatbegriff als bildwissenschaftliche Analysekategorie zu etablieren. So haben Wolfram Pichler und Ralph Ubl vorgeschlagen, den Begriff der Formatierung auf all jene Eigenschaften von Bildträgern auszuweiten, die deren Verhältnis zu ihrem räumlichen Kontext bestimmen – was letztlich »alle kulturell spezifischen Bedingungen der Präsentation« umfassen würde, die »zwischen Bildobjekten und realen Räumen vermitteln«. ⁴³ Der Formatbegriff, wie er im Folgenden Verwendung finden soll, ist tendenziell enger gefasst und eher medienwissenschaftlich inspiriert. Im Anschluss an Stefan Heidenreich und Markus Krajewski lässt sich nämlich Formatierung als jene Praxis beschreiben, die aus Aufzeichnungen Daten macht, indem sie eine materielle Einschreibefläche einer symbolischen Ordnung unterwirft. Formatierung nimmt Aufteilungen und Einteilungen von Speichermedien vor, sie setzt Grenzen, etabliert Unterscheidungsmöglichkeiten und bestimmt somit darüber, was sich überhaupt speichern und archivieren lässt. Daten erfordern stets vorab definierte Formate, die sich in der Erscheinungsweise und Materialität des formatierten Artefakts niederschlagen. ⁴⁴ In diesem Sinne soll der Begriff des Formats hier all jene zugleich materiellen wie symbolischen Anordnungen, Aufteilungen und Gliederungen umfassen, die Bildträger zu Datenträgern werden lassen, indem sie sie rahmen, strukturieren und in größere technische Ensembles wie Alben oder Archive einbetten. Nicht zuletzt wären dazu auch alle Formen von Beschriftungen und anderen symbolischen Bestimmungen zu zählen, die Bildern hinzugefügt werden, um ihre Lesbarkeit und Wieder auffindbarkeit abzusichern.

Die Vereinheitlichung von Bildformaten ist eine wesentliche Voraussetzung für die Anschlussfähigkeit von Bildoperationen in arbeitsteiligen Institutionen. Lange bevor digitale Dateiformate beginnen, den Informationsaustausch in elektronischen Kommunikationsnetzen zu bestimmen, zielt die Standardisierung von Aufzeichnungsverfahren, Ablagesystemen und Beschriftungsweisen in bürokratischen Apparaten wie dem polizeilichen Erkennungsdienst bereits darauf, Daten verfügbar zu halten, Abläufe

⁴³ Wolfram Pichler, Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, 147, unter Bezug auf: David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York 2003.

⁴⁴ Vgl. Stefan Heidenreich, *FlipFlop. Digitale Datenströme und die Kultur des 21. Jahrhunderts*, München, Wien 2004; Markus Krajewski, »In Formation. Aufstieg und Fall der Tabelle als Paradigma der Datenverarbeitung«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 3 (2007), 37–55.

zu beschleunigen und Resultate vergleichbar zu machen.⁴⁵ Dass Bilder zu belastbaren Datenträgern in operativen Abläufen werden, ist jedoch nicht allein ihrem Format geschuldet. Denn Bilder, so hat es John Tagg formuliert, erweisen sich stets als »zu groß und zu klein« für ihre institutionellen Rahmungen, sie zeigen zugleich »weniger als man sich erwartet und mehr als man sich wünscht.«⁴⁶ Operativ lesbar werden Bilder erst, wo es gelingt, verbindliche Regeln der Auswertung zu etablieren, die die Vielfalt möglicher Deutungen reduzieren. Solche Verfahrensregeln sollen im Folgenden als *Protokolle* bezeichnet werden. Protokolle legen Konventionen fest und geben Regeln für deren Implementierung vor; sie leiten Entscheidungen an, indem sie Unterscheidungskriterien definieren; und sie bestimmen die materielle Organisation technischer wie sozialer Gefüge, indem sie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Körpern, Dingen und Zeichen strukturieren.⁴⁷ Wo technische Bilder in großen Mengen erfasst werden und in weitläufigen Netzwerken zirkulieren, bestimmen Protokolle darüber, wie diese Bilder interpretiert und auf andere Bilder und Daten bezogen werden. Anders als Formate lassen sich Protokolle nicht an den physischen Eigenschaften von Bildträgern ablesen. Wenn sie sich dauerhaft materialisieren, dann nicht in einzelnen Bildern, sondern in den räumlichen Gefügen und technischen Dispositiven, in denen diese produziert, distribuiert und prozessiert werden.

Jede Formatierung begrenzt die Kontingenz möglicher Bilder, jedes Protokoll stabilisiert die Verknüpfungen zwischen Bildern, Daten und Körpern. Wo Bilder operativ gemacht werden sollen, greifen Formate und Protokolle daher häufig ineinander und bedingen sich wechselseitig. Ihre Standardisierung reagiert dabei in der Regel bereits auf die Erfahrungen, die man mit bestimmten Medientechniken gemacht hat. Was nämlich eine spezifische Technologie zu leisten imstande ist und welche Bedeutung ihr zukommt, das ist nicht vom Moment ihrer Erfindung an vorgezeichnet – vielmehr bilden sich die Regeln ihrer Anwendung erst im Prozess ihrer Verbreitung heraus.⁴⁸ Ein Beispiel wäre die Standardisierung der kommerziellen Porträtfotografie: Als sich um 1860 das Carte-de-Visite-Format auf dem Markt

45 Zur Mediengeschichte bürokratischer Apparate vgl. u. a. Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a. M. 2000.

46 John Tagg, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis, London 2009, 14.

47 Dabei lehne ich mich lose an Alexander Galloway an, der aus der Funktionsweise digitaler Netzwerkprotokolle eine allgemeine Organisationslogik abgeleitet hat. Vgl. Alexander R. Galloway, *Protocol. How Control Exists after Decentralization*, Cambridge/Mass., London 2004.

48 Vgl. Heidenreich, *FlipFlop*, 11–13, 24 f.

durchsetzt, ist die Fotografie als technisches Verfahren schon lange etabliert.⁴⁹ Ähnliches gilt für die standardisierten Formate und Protokolle der erkennungsdienstlichen Fotografie, die Alphonse Bertillon in den 1880er Jahren entwickelt – auch Bertillon erfindet kein neues technisches Verfahren, sondern definiert Regeln für den Einsatz bereits etablierter Technologien.⁵⁰ In diesem Sinne vermeidet die Fokussierung auf Formate und Protokolle die Gefahr eines verkürzten Technikdeterminismus: Technische Bilder sind nicht bloße Epiphänomene von Medientechniken, vielmehr wird, was jeweils in einem operativen Gefüge als brauchbares Bild gilt, in sozialen Aushandlungsprozessen bestimmt. Formate und Protokolle lassen sich daher niemals aus Apparaten deduzieren oder auf »rein technische« Anforderungen reduzieren, sondern setzen eine bestimmte Interpretation von Apparaten, ihren Möglichkeiten und Grenzen voraus.

Am Schnittpunkt von Kultur-, Wissens- und Mediengeschichte

Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit, die eine Geschichte der Versuche, Gesichtsbilder zu Informationsträgern zu machen, mit einer Geschichte wechselnder Porträtkonzepte, Bildbegriffe und Individualitätsmodelle verschränkt, bewegt sich notwendigerweise im Grenzbereich zwischen den Disziplinen. Genauer gesagt, situiert sie sich am Schnittpunkt dreier etablierter kulturwissenschaftlicher Forschungsfelder, die sie miteinander verknüpft und an deren jeweiligen Diskussionsstand sie anschließt: *erstens* die Kulturgeschichte des Gesichts, *zweitens* die Wissensgeschichte moderner Identifizierungsverfahren sowie *drittens* die Mediengeschichte instrumenteller Bilder, insbesondere die Geschichte kriminalistischer Fotografie.

1. Seit rund zwei Jahrzehnten gehört »das Gesicht« zu den zentralen Themen kulturwissenschaftlicher Forschung. Eng verbunden mit dem bild- und medienwissenschaftlichen Diskurs der 1990er Jahre sind es vor allem zwei kulturelle Phänomene, die das erneute Interesse am Gesicht entfacht haben: zum einen die Diagnose einer medialen »Gesichterflut« angesichts der Allgegenwart aufwendig inszenierter und bisweilen auch chirurgisch optimierter Hochglanzgesichter in Werbung und TV, sowie das Aufkommen digitaler Bildtechniken, die die Erschaffung hyperrealistischer Gesichtssimulationen ohne menschliches Vorbild ermöglichen. Es ist

49 Siehe dazu Kap. 2.

50 Siehe dazu Kap. 5.

also nicht zuletzt die offensichtlich gewordene Künstlichkeit und Herstelltheit des menschlichen Gesichts, die es in den Fokus der neueren Kulturwissenschaft gerückt hat. Seit Gerburg Treusch-Dieter und Thomas Macho 1996 erstmals von einer »facialen Gesellschaft« gesprochen haben, hat sich eine Reihe einschlägiger Studien und Sammelbände darum bemüht, deren historische Genese nachzuzeichnen.⁵¹ Eindrucksvoll hat etwa Hans Belting in *Faces* (2013) ein epochenübergreifendes Panorama all jener Versuche entfaltet, sich des »wahren«, lebendigen Gesichts in Form bildlicher Darstellungen zu versichern.⁵² Den historischen Reichtum immer neuer Masken und Porträts führt Belting dabei als Produkt einer prinzipiellen »Undarstellbarkeit des Gesichts« vor. Wo er sich allerdings der Gegenwart nähert, mündet seine monumentale Geschichte in der melancholischen Diagnose des digitalen Gesichtsverlusts. Eine solche Tendenz, die Gegenwart primär im Zeichen des Verlusts zu betrachten, scheint für die neuere kulturwissenschaftliche Gesichtsforschung insgesamt nicht untypisch,⁵³ doch droht sie den Blick auf die spezifisch neuen Qualitäten zu verstellen, die digitalen Gesichtsbildern derzeit zuwachsen. Dieses Buch versucht sich daher an einer Perspektivumkehr, indem es die unter den Bedingungen ubiquitärer Bildproduktion, globaler Vernetzung und algorithmischer Verarbeitung entstandenen Gebrauchsweisen von Gesichtsbildern zum Anlass nimmt, nach deren historischen Voraussetzungen zu fragen.

2. Es tut dies vor allem, indem es Aspekte der Kunst-, Medien- und Sozialgeschichte des Porträts in der Moderne mit der Geschichte der Versuche konfrontiert, Individuen zu polizeilichen, bürokratischen und ökonomischen Zwecken identifizierbar zu machen. Dabei verfolgt es andere Ziele als frühere Wissensgeschichten der Identifizierung, wenngleich es diesen viel verdankt. Insbesondere kann es sich auf eine Reihe von Arbeiten stützen, die sich etwa mit der Entstehung des modernen Pass- und Meldewesens, der Durchsetzung erkennungsdienstlicher Verfahren zur Personenfeststellung oder auch der Entwicklung und Verbreitung automatisierter, »biome-

51 Vgl. Gerburg Treusch-Dieter, Thomas Macho (Hg.), *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*, Berlin 1996 (*Ästhetik und Kommunikation* 94/95); Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002; Gunnar Schmidt, *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003; Petra Löffler, Leander Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004; Sigrid Weigel (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013; Valentin Groebner, *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt a. M. 2015.

52 Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.

53 Exemplarisch: Thomas Macho, *Vorbilder*, München 2011, 288 f.; Sigrid Weigel, »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«, in: dies., *Gesichter*, 7–28, hier: 8 f.

trischer« Identifizierungstechniken befasst haben.⁵⁴ Bildwissenschaftliche Fragen jedoch spielen in diesen häufig sozial- oder technikhistorisch orientierten Untersuchungen meist nur eine untergeordnete Rolle,⁵⁵ während in diesem Buch die Rolle der Bilder im Zentrum stehen soll. Denn die Geschichte der Identifizierung ist seit dem 19. Jahrhundert auch eine Geschichte der Versuche, technische Bilder durch behördliche Maßnahmen und technische Normen zu standardisieren, sie mittels kriminalistischer Methoden und bürokratischer Verfahren auswertbar zu machen und sie in arbeitsteilige Prozesse und automatisierte Abläufe einzubinden.

3. Die Einbettung technischer Bilder in epistemische Praktiken und institutionelle Dispositive steht schon seit den 1980er Jahren im Fokus einer Fotografiegeschichte, die sich von ihren Anfängen als Chronik technischer Innovationen und Kunstgeschichte bedeutender Werke emanzipiert und zunehmend für die Mediengeschichte instrumenteller Bilder geöffnet hat.⁵⁶ Schon früh wurde dabei die Rolle der Fotografie in Kriminologie, Kriminalistik und Polizeipraxis zum Gegenstand einschlägiger Studien.⁵⁷ Allan Sekulas klassischer Essay »Der Körper und das Archiv« (1986) hat in dieser Hinsicht Maßstäbe gesetzt, und er war auch für das vorliegende Buch wegweisend.⁵⁸ Denn mit seinem Begriff des *Archivs* hat Sekula erstmals die produktive Dimension jener Ordnungsdispositive beschreibbar gemacht, die beliebige Körper und Gesichter vergleichbar werden lassen.⁵⁹ Die meisten

54 Vgl. Jane Caplan, John Torpey (Hg.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*, Princeton 2001; Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge/Mass. 2001; Miloš Vec, *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1870–1933)*, Baden-Baden 2002; Edward Higgs, *Identifying the English. A History of Personal Identification 1500 to the Present*, London, New York 2011; Kelly Gates, *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance*, New York 2011.

55 Eine Ausnahme: Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004, der allerdings das 19. und 20. Jahrhundert nur cursorisch behandelt.

56 Vgl. bspw. Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002; Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. II*, Frankfurt a. M. 2003; Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015.

57 Vgl. Christian Phéline, *L'image accusatrice*, Paris 1985; John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, New York 1988; Andreas Broeckmann, *A Visual Economy of Individuals. The Use of Portrait Photography in the Nineteenth-Century Human Sciences*, Diss., University of East Anglia, Norwich 1996; Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.

58 Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv« (1986), in: Wolf, *Diskurse der Fotografie*, 269–333.

59 Siehe dazu Kap. 2, 4 und 5.

anderen Studien zur erkenntnisdienlichen Fotografie sind Sekula in dieser Hinsicht nicht gefolgt und haben vor allem deren repressive Momente herausgestellt: die disziplinarische Zurichtung der Körper gesellschaftlicher Outsider, deren bildliche Erfassung sich in aller Schärfe von der bürgerlichen Porträtpraxis abheben soll.⁶⁰ So notwendig diese Perspektive war und ist – angesichts einer Gegenwart, in der beliebige Bilder, Gesichter und Körper jederzeit zum Gegenstand automatischer Erkennung werden können, stellt die vorliegende Studie bewusst die »inkluisiven« Aspekte von Identifizierungsverfahren in den Vordergrund, also ihre Tendenz, nicht ausschließlich spezifische Gruppen, sondern nach Möglichkeit ganze Bevölkerungen identifizierbar zu machen. Denn bereits die erkenntnisdienlichen Formate und Protokolle des 19. Jahrhunderts sind darauf ausgelegt, beliebige Individuen erfassbar und vergleichbar zu machen, und zielen in letzter Konsequenz auf die Herstellung universeller Identifizierbarkeit.⁶¹

Zum Aufbau dieses Buches

In einer Reihe von Fallstudien widmen sich die folgenden zwölf Kapitel je unterschiedlichen Episoden einer Bildgeschichte der Identifizierbarkeit. Das historische Spektrum reicht dabei von der Porträtpraxis des späten 18. Jahrhunderts bis zu den sozialen Netzwerken der digitalen Gegenwart; polizeiliche Verfahren kommen ebenso in den Blick wie theoretische Debatten und künstlerische Strategien. Diese heterogenen Gegenstandsbereiche vereinen sich unter einer gemeinsamen Perspektive – stets geht es um bild- und medienhistorische Schwellensituationen, in denen sich, nicht zuletzt in Reaktion auf die Einführung neuer Bildmedien, Speicherformate und Distributionskanäle, neue Umgangsweisen mit Gesichtsbildern etabliert haben, neue Modelle von Individualität entworfen wurden und die Relationen von Einzelbild und Serie, »Individuum« und »Masse«, Repräsentation und Datenerfassung neu bestimmt wurden. Die Gliederung des Buches orientiert sich an der chronologischen Abfolge der einzelnen Fallstudien, verbindet sich aber mit dem systematischen Versuch, drei Modelle des logistischen Zugriffs auf Bildermassen begrifflich zu unterscheiden und zu jeweils dominanten Dimensionen des Bildvergleichs in Bezug zu

60 Vgl. Tagg, *The Burden of Representation*; Regener, *Fotografische Erfassung*.

61 Siehe vor allem Kap. 7. Selbst in den wenigen Arbeiten, die elektronische Identifizierungsverfahren medienarchäologisch vor dem Hintergrund älterer Identifizierungspraktiken situieren, bleibt dieser Aspekt ausgeblendet. Vgl. etwa Jonathan Finn, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis, London 2009.

setzen: *Alben und Ähnlichkeiten*, *Archive und Differenzen* sowie *Datenbanken und Muster*. Diesen drei Teilen ist ein weiterer Hauptteil zwischengeschaltet, der – weniger als Exkurs denn als notwendige Ergänzung – unter dem Titel *Serialität* die ästhetischen Implikationen und bildkulturellen Konsequenzen einer am Modell des *Archivs* orientierten Bildlogistik auslotet und damit zugleich Schlaglichter auf die Geschichte des künstlerischen Porträts im 20. Jahrhundert wirft.

Der erste Teil, *Alben und Ähnlichkeiten*, entwirft in vier Episoden eine Vorgeschichte des operativen Porträts. Mit dem Entstehen einer massenhaften technischen Gesichtsbildproduktion etablieren sich zwischen dem Ende des 18. und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue mediale Räume des Vergleichs, in denen erstmals die Bilder beliebiger Individuen miteinander in Beziehung treten, sowie neue Bildpraktiken, die bereits einzelne Aspekte operativer Bildlichkeit vorwegnehmen: Versuche der objektivierenden Bildlektüre, der Standardisierung von Bildformaten sowie der Mobilisierung, Sammlung und Auswertung großer Mengen von Gesichtsbildern. Ihr Modell des bildlogistischen Zugriffs orientiert sich dabei am Speichermedium des *Albums*, das als begrenzter, aber flexibel einsetzbarer Bildspeicher die anwachsenden Bildermengen in überschaubaren Anordnungen und stabilen Vergleichskonstellationen zusammenführt. Alben als Orte des Bildvergleichs verbinden bürgerliche Porträtkultur und institutionelle Bildauswertung, das Kunstkabinett Johann Caspar Lavaters und das private Fotoalbum mit den polizeilichen »Verbrecheralben«, den kriminalanthropologischen Atlanten Cesare Lombrosos und den fotografischen Experimenten des Eugenikers Francis Galton. Doch der Blick, der sich auf die Gesichter in diesen Alben richtet, ist noch kein unpersönlicher, streng disziplinierter Blick, der allein objektivierbare Merkmale fokussiert – es ist ein Blick, der auf subjektiv erfahrbare Evidenzen aus ist, die sich ihm als unbestimmbare *Ähnlichkeiten* aufdrängen.

Der zweite Teil, *Archive und Differenzen*, beschreibt die Genese und Durchsetzung einer operativen Logik der Identifizierung um 1900. In polizeilichen Erkennungsdiensten und kolonialen Verwaltungen entsteht in den 1880er und 90er Jahren ein neuer Blick auf den Körper, der nicht mehr auf unscharfe Ähnlichkeiten abhebt, sondern minimale *Differenzen* fokussiert, die sich nur einem durch standardisierte Protokolle regulierten Blick zeigen. Mit Alphonse Bertillons anthropometrischem Signalement löst sich die polizeiliche Identifizierung vom subjektiven Wiedererkennen und wird zur Praxis des Datenabgleichs. An die Stelle der alten »Verbrecheralben«, die überschaubare Bildermengen versammeln und vergleichbar machen sollen, doch angesichts wachsender Bildermassen an ihre Grenzen stoßen,

treten nun institutionalisierte *Archive*: erweiterbare Anordnungen, die in arbeitsteiligen Prozessen den Zugriff auf unüberschaubare Bildersammlungen regulieren, auf Basis standardisierter Unterscheidungsoperationen, die zusätzlich zu den Bildern Metadaten zu Sortierungs- und Adressierungszwecken produzieren. Mit ihnen verändert sich auch der Status des Bildes: In der operativen Logik des Archivs ist jedes einzelne Bild Element eines Datensatzes und immer schon auf andere mögliche Bilder bezogen, mit denen es verglichen werden kann. Bildproduktion wird so zur praktisch unabschließbaren Datenerfassung – dem Archiv ist daher eine Logik der Serialität immanent.

Dieser veränderte Zugriff auf Körper, Gesichter und Bilder bleibt nicht auf die polizeiliche Praxis beschränkt. Was nämlich für das erkenntnisdienstliche Bild gilt, gewinnt nach 1900 auch für künstlerische wie alltägliche Bildpraxis Gültigkeit: Das Porträt steht nun nicht mehr autonom für sich, sondern wird zum Element unabschließbarer Serien, die die wechselnden Erscheinungsweisen eines Individuums in all ihren kontingenten Details dokumentieren. Drei exemplarische Reaktionen auf diese Verschiebung vom Einzelporträt zur Bildsequenz stehen im Zentrum des dritten Teils des Buches, *Serialität*. Er beginnt mit der Beschreibung einer Krise: Momentfotografie und Psychotechnik, die impressionistische Feier des Augenblicks sowie die Auffächerung sozialer Funktionen, die jeder und jede Einzelne alltäglich zu verkörpern hat, lösen um 1900 die Einheit des Individuums in eine Vielzahl flüchtiger Ansichten, vorübergehender Zustände und sozialer Rollenmuster auf, die sich kaum mehr in einem einzigen, repräsentativen Porträt bündeln lassen. Während die Manifeste der frühen Avantgarden bereits den Tod des Porträts ausrufen, weckt dessen Krise auf Seiten der Kunsttheorie, etwa in der Ästhetik Georg Simmels, den nostalgischen Wunsch nach Rettung der verlorenen Einheit von Bildnis und Individuum. Wieder anders fällt in den 1920er Jahren die Antwort Alexander Rodtschenkos und anderer Vertreter der russischen Avantgarde aus, die eine radikale Neubestimmung des Porträts vornehmen: Es wird zum seriellen Dokument, das erst im Rahmen eines Archivs unzähliger anderer Dokumente lesbar wird, das die Lebensäußerungen und -umstände einer Person kontinuierlich registriert. Annähernd verwirklicht wird eine solche Totalarchivierung des Alltags in Andy Warhols Factory, wo in den 1960er Jahren ein Leben unter den Bedingungen permanenter technischer Aufzeichnung experimentell erprobt wird. Die multimediale Produktion der Factory geht dabei einen entscheidenden Schritt über das Modell des Archivs hinaus: Sie ist nämlich darauf angelegt, Individualität nicht bloß zu dokumentieren, sondern vielmehr überhaupt erst performativ hervorzubringen – im

Rahmen multimedialer Testsituationen, bei denen die Individuen in der Konfrontation mit dem Apparat und im Wettbewerb mit anderen ihre Einzigartigkeit immer wieder aufs Neue beweisen müssen.

Was in den 1960er Jahren der Lebensstil einer bohemistischen Avantgarde war, ist mit sozialen Netzwerken wie Facebook zum Alltag von Millionen von Menschen geworden. Das dynamisch aktualisierbare Onlineprofil, das kontinuierlich von einem Strom von Bildern und Daten gespeist wird, erscheint gleichermaßen als totales Archiv des Alltagslebens wie als mediale Bühne einer permanenten Performance von Individualität. Zugleich realisiert sich mit Facebook ein Bildregime entgrenzter Identifizierbarkeit, in dem Selbstinszenierung und Überwachung, private Bildproduktion und massenhafte Datenauswertung nahezu lückenlos ineinander greifen. Der abschließende vierte Teil des Buches, *Datenbanken und Muster*, geht den konzeptuellen und infrastrukturellen Voraussetzungen dieses gegenwärtigen Bildregimes nach, indem er die Geschichte der automatisierten Gesichtserkennung seit den 1960er Jahren nachzeichnet und danach fragt, wie mit der Einführung digitaler *Datenbanken* ein neues Modell von Individualität denkbar wird. Die Möglichkeit der beliebigen Rekombination einmal erfasster Informationen nämlich, das macht ein Blick auf Horst Herolds datenbankgestützte Terrorismusfahndung der 1970er Jahre deutlich, lässt Individualität als eine Art Knotenpunkt laufend aktualisierter und statistisch auswertbarer Beziehungsnetze denkbar werden. Was eine Person einzigartig macht, das sind nun weniger ihre unverwechselbaren Eigenschaften, es ist vielmehr die Gesamtheit der Relationen, die sie zu anderen Personen, Orten und Dingen unterhält. Gesichtsbildern wachsen damit völlig neue Funktionen zu – sie fixieren nicht mehr allein die stabilen Merkmale, an denen man eine Person erkennen kann, sondern sie dienen nun auch als eine Art Anker, um jene Bilder- und Datenströme miteinander zu verketteten, aus denen sich fortlaufend die unverwechselbaren *Muster* individueller Aktivitäten und Bewegungen errechnen lassen.

Insofern der Fokus dieses Buches sich nicht auf individuelle Werke, sondern auf entsubjektivierte Instanzen richtet, mag es verwundern, dass in der Mehrzahl der Kapitelüberschriften mehr oder weniger berühmte – und überdies ausschließlich männliche – Eigennamen auftauchen: die Namen von Kriminalisten und Künstlern, Wissenschaftlern und Unternehmern, die allesamt in der Bildgeschichte der Identifizierbarkeit ihre Spuren hinterlassen haben. Das Anliegen ist es dabei jedoch nicht, eine Geschichte der Ideen und Werke vermeintlich »großer Männer« zu erzählen. Was alle diese so unterschiedlich erscheinenden Figuren von Lavater bis Zuckerberg und von Disdéri bis Warhol gemeinsam haben, ist vielmehr, dass sie sich

nur unzureichend als »Autoren« im Sinne einer Ideen- oder auch Kunstgeschichte verstehen lassen. Sie agieren vielmehr als »Logistiker«, die Konstellationen von Konzepten, Technologien und sozialen Praktiken etablieren, indem sie Akteure und Institutionen vernetzen, Daten- und Bilderströme verschalten, Verfahren und Standards bestimmen – und sich häufig auch selbst strategisch in den so konstituierten Netzwerken positionieren. Ihre Eigennamen stehen daher auch weniger für singuläre Werke und Ideen als für exemplarische Reaktionsweisen auf logistische Verschiebungen und Umbrüche der Bildgeschichte. Was das genau bedeutet, wird hoffentlich im ersten Kapitel am Beispiel Lavaters deutlich. Denn der Zürcher Pastor und Physiognomiker, dessen Ideen und Werke heute eher kurios erscheinen, erweist sich, betrachtet man ihn als Logistiker – genauer: als Medienunternehmer –, als Figur von bemerkenswerter Aktualität.

I ALBEN UND ÄHNLICHKEITEN

1 Lavaters Profile und Netzwerke

Lavater als Medienunternehmer

Johann Caspar Lavater (1741–1801) ist eine widersprüchliche Figur und Autor einer, wie bereits den Zeitgenossen auffiel, höchst widersprüchlichen Theorie. Entsprechend vielfältig sind die Versuche, ihn ideengeschichtlich zu verorten. Je nach Blickwinkel erscheint er als verspäteter Nachfahre von Paracelsus, der Signaturenlehren für den Gebrauch im bürgerlichen Geschäftsverkehr entwirft, oder als Vorbote der Rassenkundler und Eugeniker des 19. und 20. Jahrhunderts.¹ Dieses Kapitel versucht sich an einem etwas anderen Blick auf Lavater und seine Physiognomik: Anstelle der widersprüchlichen Theorie stellt es Lavater weit konsequentere Bildpraxis in den Mittelpunkt und führt ihn als frühen Medienunternehmer vor. Damit wirft es einen bewusst anachronistischen Blick auf das späte 18. Jahrhundert – mit der Absicht, diejenigen Züge hervortreten zu lassen, in denen sich unsere heutige Lage spiegelt; gleichzeitig wird dabei auch eine unüberbrückbare historische Distanz deutlich.

Lavater hat die Physiognomik nicht erfunden – doch seine *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, die in vier Bänden zwischen 1775 und 1778 erscheinen und in den 1780er und 90er Jahren auch ins Englische und Französische übersetzt werden, lösen eine beispiellose Mode des Gesichterlesens aus und machen ihren Autor zu einer europäischen Berühmtheit.² Lavaters publizistisches Projekt wird nicht nur begleitet vom Aufbau einer umfassenden Porträtsammlung, es ist eingebunden in ein komplexes Kommunikationsnetzwerk, in dem Bilder wie Briefe zirkulieren. Ungeachtet seines Mangels an kaufmännischem Geschick, der ihn immer wieder zwingt, Teile seiner Sammlung zu verkaufen, um die hohen Produktionskosten seiner aufwendig illustrierten Bücher zu finanzieren, reagiert Lavater mit diesem Unternehmen

¹ In der hermetischen Tradition verortet ihn: Hartmut Böhme, »Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, 144–181. Eine Linie zur NS-Rassenkunde zieht: Richard T. Gray, *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit 2004.

² Vgl. Melissa Percival, »Introduction«, in: dies., Graeme Tytler (Hg.), *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, Newark 2005, 15–24. Allgemein zur Geschichte der Physiognomik: Claudia Schmolders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995.

durchaus strategisch auf eine neue Ökonomie der Sichtbarkeit, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildet. Lavater als Medienunternehmer zu charakterisieren, heißt daher, ihn als versierten Nutzer der Medien seiner Zeit zu beschreiben. Seine Originalität liegt nicht in der Erfindung neuer Übertragungs- oder Aufzeichnungstechniken, sondern darin, dass er bestehende Medien – Brief, Tagebuch und Druckerpresse, Zeichnung, Silhouette und Kupferstich – miteinander verschaltet, Datenströme organisiert, Zugänge ausweitet und neue Anwendungen und Formate popularisiert.³

Ihrem Selbstverständnis nach ist Lavaters Physiognomik ein wissenschaftliches Unternehmen, genauer: »die Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Aeußerlichen zu erkennen«. ⁴ *Charakter* statt *Schicksal* – auch an anderer Stelle betont Lavater, man dürfe die Physiognomik keinesfalls mit der »Weissagungskunst aus Lineamenten« verwechseln.⁵ Lavaters Erfolg basiert auch darauf, dass es ihm gelingt, die Physiognomik vom Ruch des Okkulten zu befreien. Seine Physiognomik soll keine hermetische Lektüre der Signaturen des Schicksals mehr sein. Und anders als seine berühmten Vorgänger Giambattista della Porta und Charles Le Brun interessiert sich Lavater auch kaum für den typischen Ausdruck der Temperamente und

3 Zu Lavaters Mediengebrauch, insbesondere zur Bedeutung des Postverkehrs, vgl. Fritz Gutbrodt, »Physiognomik, Predigt, Okkultismus. Lavater und die Medien der Kommunikation im 18. Jahrhundert«, in: Ulrich Stadler, Karl Pestalozzi (Hg.), *Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag*, Zürich 2003, 117–140; allgemein zur Physiognomik aus medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, 148–153; Petra Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004, 22–27; zu Lavaters Porträtsammlung vor dem Hintergrund eines durch neue Reproduktionstechniken ermöglichten »Visualisierungsschubs« vgl. Karin Althaus, »Die Physiognomik ist ein neues Auge.« *Zum Porträt in der Sammlung Lavater*, Diss., Universität Basel 2010. Dieser profunden Studie verdankt dieses Kapitel wesentliche Anregungen, ebenso wie den Beiträgen in: Claudia Schmölders (Hg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996 sowie Gerda Mraz, Uwe Schögl (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999.

4 Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik* (1772), in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, Bd. IV, hg. von Ursula Caffisch-Schnetzler, Zürich 2009, 547–708, hier: 554.

5 Johann Caspar Lavater, »Aussichten in die Ewigkeit, In Briefen an Herrn Joh. Georg Zimmermann, königl. Großbritannischen Leibarzt in Hannover. Dritter und letzter Band« (1773), in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, Bd. II, hg. von Ursula Caffisch-Schnetzler, Zürich 2001, 389–558, hier: 454. Zur Absetzung Lavaters von okkulten, astrologischen und mantischen Traditionen vgl. Percival, »Introduction«, 18; Gray, *About Face*, xviii–xix.

Affekte, sondern sucht in den äußeren Zügen einen fixierbaren, in seinen Grenzen und Bestimmungen unwandelbaren Charakter. Angetrieben wird dieses Unternehmen von der Spannung zwischen zwei Polen: der Mannigfaltigkeit individueller Menschengesichter, deren Abbildungen Lavater in überwältigender Zahl sammelt, und dem *einen* Gesicht, auf das sie für ihn letztlich alle bezogen sind: dem Antlitz Christi.

Damit sind auch zwei der wesentlichen Neuerungen der Lavaterschen *Physiognomischen Fragmente* benannt – statt Typen vorzuführen, wie die karikaturhaften Tiermenschen della Portas oder die Musterköpfe von Le Brun, rücken sie die Deutung von Individualporträts ins Zentrum, dies aber mit einem theologischen Ziel: im Menschengesicht das Angesicht Gottes aufzuspüren.⁶ Für das Verständnis von Lavaters Ideenwelt mag der zweite Aspekt wichtiger sein, der Erfolg seines Unternehmens jedoch speist sich wesentlich aus dem ersteren. Denn was Lavaters Physiognomik nicht zuletzt medientechnisch von ihren Vorgängern unterscheidet, ist ihre Konzentration auf das individuelle Gesicht und dessen bildliche Darstellung.⁷ So übernimmt Lavater zwar vereinzelt die schematischen Darstellungen der älteren physiognomischen Literatur, vor allem aber versammelt er auf den 343 Tafeln und 488 Vignetten seiner *Fragmente* eine Fülle von Individualporträts und Schattenrissen, um an ihnen seine Deutungskunst zu demonstrieren oder sie seinen Leserinnen und Lesern als Übungsobjekte zu präsentieren (Abb. 1.1). Die Abfolge der Kupferstiche bestimmt dabei wesentlich den Aufbau der Bände, der Text präsentiert sich häufig als bloße Bildbesprechung. »Hauptkupfertafeln und Vignetten«, so heißt es zu Beginn des ersten Bandes, »werden sehr selten bloße Zierde, größtentheils Hauptsache, Fundament, Urkunde seyn.«⁸ Nicht nur die Zahl der Abbildungen, auch deren aufwendige drucktechnische Integration in den Text machen Lavaters »Bilderbücher« zu einem der teuersten Buchprojekte seiner Zeit.⁹ Schon für das zeitgenössische Publikum zählt die Ausstattung der Bände zu deren größten Vorzügen, zugleich

6 Zur Bedeutung des Christusbildes bei Lavater vgl. Gerhard Wolf, »... sed ne taceatur.« Lavaters »Grille mit den Christusköpfen« und die Traditionen der authentischen Bilder«, in: Schmolders, *Der exzentrische Blick*, 43–76.

7 Vgl. Claudia Schmolders, »Einleitung«, in: ebd., 7–18, hier: 9.

8 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1775 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, b.

9 Vgl. Heinrich Dilly, »Nicht Freund, noch Liebe. Johann Caspar Lavaters Unternehmen der ›Physiognomischen Fragmente‹ und Daniel Chodowiecki«, in: Manfred Beetz, Jörn Garber, Heinz Thoma (Hg.), *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2007, 482–496.



Abb. 1.1: Tafel mit anonymisierten Porträts und Silhouetten, aus dem zweiten Band von Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, 1776.

begrenzt ihr kostspieliger Charakter den Verbreitungsgrad – was allerdings in Lavaters Sinne ist, sind doch die *Fragmente* »durchaus nicht für den großen Haufen geschrieben«. ¹⁰ Das Publikum, das Lavater im Sinn hat, ist exklusiv und keinesfalls anonym. Die Physiognomik soll Freundeskreise von Eingeweihten stiften, und so regt er an, die *Fragmente* gemeinschaftlich zu kaufen und zu lesen. ¹¹

Lavater vermag ein solch vorbildloses publizistisches Projekt nur zu starten, weil er auf eine schon über ein Jahrhundert währende Porträtkultur aufbauen kann, in der das Individualporträt für eine wachsende bürgerliche Schicht selbstverständlich geworden ist. »Das Jahrhundert der Aufklärung«, so Roland Kanz, »war eine porträturstige Zeit.« ¹² Porträts werden zwischen Freundinnen und Briefpartnern ausgetauscht, und in den entsprechenden Kreisen wird es üblich, über dem Schreibtisch eine kleine Porträtgalerie mit Bildnissen geliebter Menschen wie bewunderter Berühmtheiten aufzustellen, über die der Blick während der Arbeit schweifen kann. Die Bilder werden dabei nicht in erster Linie als Kunstwerke

¹⁰ Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, a2.

¹¹ Ebd., a3 recto; vgl. dazu auch Gray, *About Face*, xxxiii.

¹² Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, 11.

geschätzt, sondern haben Vorbildcharakter, dienen der Erinnerung an entfernte Bekannte und vergangene Besuche und sind fester Bestandteil der bürgerlichen Brief- und Freundschaftskultur.¹³

Porträtiert zu werden ist im 18. Jahrhundert immer noch ein Privileg von wenigen, doch werden es immer mehr. Vor allem die Silhouettieretechnik, die um die Jahrhundertmitte in Mode kommt, löst eine wahre Massenproduktion von Schattenrissen aus. Sie können nicht nur schnell und preiswert hergestellt, sondern auch einfach reproduziert, aufbewahrt und weitergegeben werden. Man sammelt sie in Alben und Stammbüchern, fügt sie Briefen bei und verschenkt sie im Freundeskreis, auch wird es üblich, von Gästen beim Abschied einen Schattenriss als Erinnerung anzufertigen. Das Silhouettieren erlangt den Rang eines Gesellschaftsspiels, und Lavaters Physiognomik liefert dazu eine Spielanleitung mit verschärften Regeln. Die gesammelten Porträts erhalten einen zusätzlichen Reiz, sobald man glaubt, über einen Schlüssel zur Dechiffrierung ihrer Geheimnisse zu verfügen. Auch Lavaters *Fragmente* müssen für sein Publikum den Reiz eines Rätselspiels gehabt haben: Hier ist die Deutung zwar schon mitgeliefert, zumeist aber kein Hinweis auf die Identität der Abgebildeten, über die man trefflich mutmaßen kann.¹⁴

In dieser Faszination für die Lesbarmachung des Gesichts äußert sich nicht nur ein empfindsamer Kult des Individuums. Vielmehr bedient die Physiognomik, so Peter von Matt, auch die handfesten Interessen des aufstrebenden Bürgertums, das mit jeder Transaktion »trotz aller Verträge und Unterschriften« stets eine Wette »auf den Charakter des Geschäftspartners« eingehe: »So muss der Kaufmann die Fähigkeit entwickeln, dem Partner die Wahrheit vom Gesicht zu lesen.«¹⁵ Bei aller christlichen Rhetorik scheinen solche Motive Lavater nicht völlig fremd. Wo er über die »Wahrheit der Physiognomie« räsioniert, will er diese auch darin bestätigt sehen, dass jeder Kaufmann potenzielle Geschäftspartner nach dem äußeren Erscheinen einschätzt – ebenso, wie er die Qualität der Waren, die er kauft, und die Echtheit der Münzen, die er annimmt, nach ihrer »Physiognomie« bewertet.¹⁶

13 Vgl. ebd.; Althaus, »Die Physiognomik ist ein neues Auge.«, 33–75.

14 Vgl. ebd., 59, 63f.

15 Peter von Matt, ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, München/Wien 1983, 159.

16 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, 47–48.

Im 18. Jahrhundert wächst die Menge an Individualporträts rasant, zugleich steigert sich ihre Mobilität. Auf Basis eines ausgebauten Postwesens und einer wachsenden Mobilität zumindest des Bürgertums entwickelt sich das Zeitalter der Aufklärung zum »Jahrhundert des Briefes«. ¹⁷ Die Ausweitung der Gesichtsbildproduktion und die Ausbildung postalischer Kommunikationsnetze, in denen diese Bilder zirkulieren, bilden die wesentlichen Voraussetzungen für Lavaters Unternehmen. Nicht umsonst gilt Lavater als einer der umtriebigen Briefeschreiber seiner Epoche. Das Briefeschreiben erlaubt es ihm, ein ausuferndes soziales Netzwerk von Freundinnen und Freunden, Zuarbeitern und Gönnerinnen zu unterhalten, in dem ständig Texte und Bilder, Bücher und Briefe, Fragen und Kommentare hin- und hergesandt werden, und die *Fragmente* sind der dauerhafte publizistische Niederschlag dieses Netzwerks. ¹⁸ »Lavater wollte die ganze Welt zu Mitarbeitern und Teilnehmern«, ¹⁹ so Johann Wolfgang von Goethe, der bekanntlich auch einzelne Passagen zu den *Physiognomischen Fragmenten* beige-steuert hat.

Mit der Popularisierung der Physiognomik entsteht auch ein reger postalischer Gesichtsverkehr. Immer mehr Briefe seiner Leserinnen und Leser, die ihr beigegefügt Konterfei gedeutet wissen wollen, erreichen Lavater nach der Veröffentlichung der ersten Bände. Auch bei der Werbung um Subskribenten nutzt Lavater die Eitelkeit seines Publikums – noch vor Drucklegung bemüht er sich um die Porträts und Profile prominenter Zeitgenossen, denen er eine Deutung ihres Gesichts im geplanten Band verspricht. Überhaupt versäumt er es selten, seine zahlreichen Korrespondenzpartner um ein Porträt zu bitten. ²⁰ Vor allem prominente Autoren wie Goethe oder Immanuel Kant, mit deren Schriften er als Leser in Berührung kommt, drängt er dazu, ihm Bilder zu schicken: Sie sollen sich ihm nicht nur schreibend, sondern auch im Bild offenbaren. ²¹ Nicht immer erfüllen

¹⁷ Richard van Dülmen, *Die Entdeckung des Individuums. 1500–1800*, Frankfurt a. M. 1997, 105.

¹⁸ Vgl. Horst Weigelt, *Johann Kaspar Lavater. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 1991, 31; Gutbrodt, »Physiognomik, Predigt, Okkultismus«, 123–130.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Vierter Teil* (1833), in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 16, hg. von Peter Sprengel, München 1985, 709–832, hier: 772.

²⁰ Vgl. Gudrun Swoboda, »Die Sammlung Johann Caspar Lavater in Wien. Herkunft – Struktur – Funktion«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 74–95, hier: 93.

²¹ Mit diesem Wunsch steht Lavater nicht alleine da: »Zu wissen, wie ein Autor aussieht, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend ein Anliegen der gebildeten Öffentlichkeit«, so Kanz, *Dichter und Denker im Porträt*, 12.

sich beim Abgleich von Lektüreerfahrung und Autorenporträt seine Erwartungen: In Goethes Silhouette vermag der Physiognomiker zunächst so gar nichts von dem wiederzuentdecken, was er in den Schriften des Dichters fürsten gefunden hat.²²

Nach Abschluss der *Fragmente* wird die postalische Gesichterflut Lavater jedoch zu viel. So heißt es in den Nachbemerkungen zum vierten und letzten Band: »Ich verbitte mir aufs ehrerbietigste die Zusendung aller Silhouetten und Zeichnungen, um sie zu beurtheilen. Ich gab mich nie für einen Beantworter aus – darum darf ich mir die Fragen verbitten.«²³ Nicht bloß zehren die Portokosten an seinen Finanzen, die Korrespondenz fordert auch ihren Tribut an Lebenszeit: Bis zu 600 unbeantwortete Briefe stapeln sich zeitweise auf seinem Schreibtisch.²⁴

Briefe sind für Lavater ein unverzichtbares Arbeits- und Kommunikationsmittel. Ohne sie wäre die arbeitsteilige Produktion der aufwendigen Bücher nicht möglich, unterstützen sie doch die Koordination innerhalb des Netzwerks. Sie dienen aber auch der Kommunikation im emphatischen Sinne, dem Austausch verwandter Seelen und der Selbstverschriftlichung des Subjekts. »Briefe schreibend entfaltet sich das Individuum in seiner Subjektivität«, so Jürgen Habermas über die Briefkultur des 18. Jahrhunderts, und weiter: »Der Brief gilt, im zeitgenössischen Jargon, [...] als ›Abdruck der Seele‹, als ein ›Seelenbesuch‹; Briefe wollen mit Herzblut geschrieben, wollen geradezu geweint sein.«²⁵ In Briefen und Tagebüchern findet und erfindet sich das moderne Subjekt, und zumindest in Lavaters Fall tut es dies vor Publikum, denn Brief und Tagebuch sind für ihn weniger intime Zeugnisse als Publikationsformate. So richten sich seine Briefe nie nur exklusiv an einen Adressaten, vielmehr ist es selbstverständlich, sie im engeren Kreis weiterzugeben und vorzulesen.²⁶ Und auch sein *Geheimes Tagebuch. Von einem Beobachter seiner Selbst* wendet sich, anders als es der Titel vermuten lässt, an ein Publikum – er lässt es zunächst in der Familie und im Freundeskreis zirkulieren, 1771 wird es anonym und unautorisiert,

22 Vgl. Althaus, »Die Physiognomik ist ein neues Auge.«, 38.

23 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Vierter Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1778 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, 486.

24 Vgl. Horst Weigelt, »Lavater und die Frömmigkeit«, in: ders., Karl Pestalozzi (Hg.), *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Göttingen 1994, 79–91, hier: 82.

25 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990 [1962], 113.

26 Vgl. Karin Althaus, »Lavaters Begegnungen und die Formen seiner Kommunikation«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 20–39, hier: 35.

schließlich dann aber mit Lavaters Einwilligung unter eigenem Namen veröffentlicht. Beide Fassungen sind große Publikumserfolge: Als Anleitung zur moralischen Buchführung geben sie Regeln für die christliche Selbstprüfung, wie sie von Lavater exemplarisch vorgeführt und zur Nachahmung empfohlen wird.²⁷

Zeit seines Lebens arbeitet Lavater an der ununterbrochenen Selbstver-schriftlichung, in der Regel auch an mehreren Büchern zugleich (woraus sich deren großteils fragmentarischer Charakter erklärt).²⁸ »Niemand«, so Goethe in seinen Lebenserinnerungen, habe »so viel aus der Zeit und in die Zeit geschrieben als er, seine Schriften sind wahre Tagesblätter«.²⁹ Auch die *Fragmente* sind als *work in progress* angelegt: In seiner »Zugabe zur Vorrede« gibt Lavater freimütig zu, sein Plan habe sich so häufig verändert, dass es ungewiss sei – und überdies von der Publikumsreaktion abhängig –, in welche Richtung sich das ganze Unternehmen entwickeln werde.³⁰ In den 1790er Jahren schließlich findet Lavater dann mit der *Hand-Bibliothek für Freunde* die ihm gemäße Publikationsform. Es handelt sich um eine Art abonnierbaren Rundbrief mit Antworten auf eingesandte Briefe ebenso wie »Gedichten, Briefen, Auszügen, Gesprächen, Sentenzen, Lebensgeschichtsfragmenten« und anderem mehr.³¹ Die *Hand-Bibliothek* – und das gilt mehr oder minder für alle publizistischen Bemühungen Lavaters – richtet sich nicht an eine anonyme Öffentlichkeit, sondern an ein verstreutes Freundschafts-Netzwerk. Dabei gelten für Lavater, sehr zum Missfallen der »Freunde«, die Grenzen zwischen privater und öffentlicher Kommunikation wenig: Er publiziert an ihn gerichtete Briefe, ebenso beantwortet er diese in seinen Publikationen. In Lavaters sozialem Netzwerk ist es vor allem er selbst, der die Privatsphäre-Einstellungen reguliert, und als geübter Selbst- und Fremdbeobachter bevorzugt er weitgehende Transparenz.³²

27 Vgl. Weigelt, *Johann Kaspar Lavater*, 103 f.

28 Vgl. ebd., 74.

29 Goethe, *Aus meinem Leben*, 799.

30 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, Zugabe zur Vorrede, a.

31 Zit. nach: Weigelt, *Johann Kaspar Lavater*, 54.

32 Vgl. ebd., 49; Gutbrodt, »Physiognomik, Predigt, Okkultismus«, 127 f.

Während die *Fragmente* auf vier dicke Bände anschwellen, wächst auch Lavaters Kunstkabinett. Rund 22.000 Blätter mit Druckgrafiken und Zeichnungen umfasst die Sammlung bei seinem Tod 1801. Den Großteil davon, etwa zwei Drittel, macht die »Porträtgalerie« aus. Neben zahlreichen Christusdarstellungen und Heiligenbildern finden sich hier Individualporträts von Zeitgenossen ebenso wie von historischen Persönlichkeiten. Einen zweiten Schwerpunkt bildet das »Physiognomische Cabinet«, in dem Lavater diverse Studienblätter versammelt hat, von Karikaturen nach Leonardo und Mensch-Tier-Vergleichen nach della Porta bis zu zahlreichen Tafeln mit isolierten und in Reihen geordneten Ohren, Augen, Nasen und Händen.³³

Bücher wie Kunstkabinett unterliegen einer Logik der prinzipiellen Unabschließbarkeit, auch deshalb, weil Lavater weitgehend jede herkömmliche Hierarchie der Repräsentation suspendiert. Kein Individuum erscheint ihm als nicht abbildungswürdig. In Lavaters Büchern wie in seiner Porträtsammlung finden sich Gesichter von Bauern, Bürgerinnen, Geistlichen, Gelehrten und Fürstinnen gleichermaßen, von Männern ebenso wie von Frauen und Kindern, wenngleich erstere überwiegen. Vor allem aber scheint Lavater, anders als es für vergleichbare Sammlungen üblich war, keine Ordnung nach Ständen oder Klassen angestrebt zu haben.³⁴ Tatsächlich, so ist konstatiert worden, lässt seine Sammlung überhaupt kein übergreifendes Ordnungsprinzip erkennen.³⁵ Allerdings bemüht er sich, sie durch einheitliche Formatierung (Aufbewahrung in Holzkassetten und Schubern, Beschneidung, Kaschierung auf Papier und Karton, Ausstattung mit verzierten Passepartouts und Beschriftungen) in einen »cabinettlichen Stand« zu bringen, wobei er sich die Bilder oft ohne Rücksicht auf Form und Größe des Originals zurechtschneidet.³⁶ In der Regel ergänzt Lavater

33 Vgl. Swoboda, »Die Sammlung Johann Caspar Lavater in Wien«. Zu Lavaters Lebzeiten ist die Sammlung in ständiger Bewegung – er sammelt nicht nur und trägt zusammen, ebenso verschenkt, tauscht und verkauft er immer wieder einzelne Blätter, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen. Althaus schätzt daher, dass insgesamt »rund 30'000 Zeichnungen, Druckgrafiken und Silhouetten durch seine Hände gegangen« seien. Vgl. Althaus, »*Die Physiognomik ist ein neues Auge.*«, 18.

34 So ist denn auch die »Bildwürdigkeit jedes Menschen« für Althaus »das bemerkenswerteste Charakteristikum von Lavaters Sammlung« (ebd., 11).

35 Eher provisorisch und wenig konsequent unterscheidet Lavater nach Kategorien wie »Portrait männliche«, »Portrait weibliche«, »Chodowiecki« und »Physiognomisches Cabinet« sowie Untergruppen wie »Ideale«, »Umrisse Köpfe« und »Vermischtes«. Vgl. Swoboda, »Die Sammlung Johann Caspar Lavater in Wien«, 79.

36 Vgl. ebd., 78f.

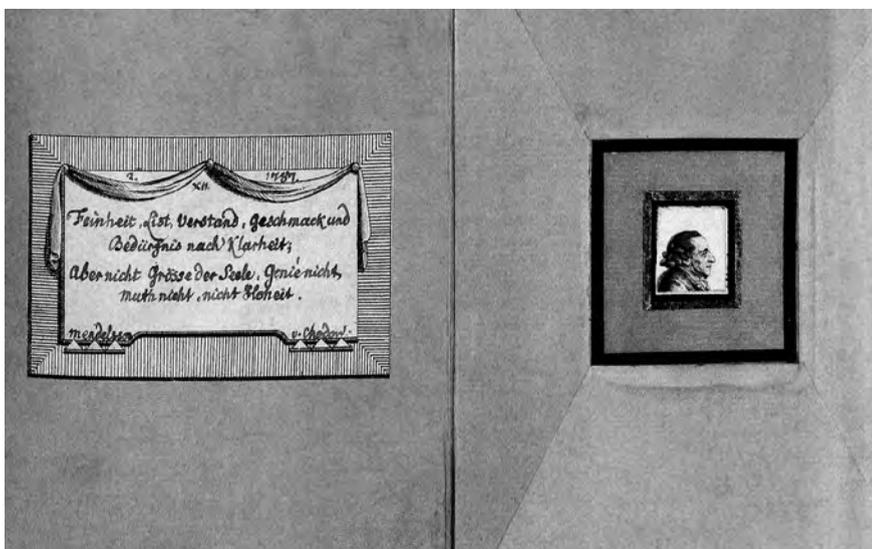


Abb. 1.2: Daniel Chodowiecki, Porträt von Moses Mendelssohn, 1787, von Lavater in »cabinetlichen Stand« versetzt und mit einem Vers versehen.

jedes Bild zudem mit einer knappen physiognomischen Charakterisierung in Versform (Abb. 1.2). Die Bildnisse werden so zu Emblemen, die, verkauft, verschenkt oder in Lotterien verlost, zunehmend als Sammlerobjekte wertgeschätzt werden und ihrerseits für seine Physiognomik werben.³⁷

Lavater beginnt als dilettierender Zeichner³⁸ und wird zum obsessiven Sammler und Bildkonsumenten, der sich auf seinen Reisen von Zeichnern begleiten lässt, die von interessanten Gesichtern gleich ein Porträt anfertigen.³⁹ Während er große Teile der Bildproduktion an Künstler wie an Dilettanten delegiert, übt er sich selbst überwiegend in Bildlektüre und -verwaltung, wengleich er wohl gelegentlich auch selbst Zeichnungen als Vorlagen für Kupferstiche anfertigt.⁴⁰ Lavaters Bildkonsum ist jedoch selbst pro-

37 Vgl. Gray, *About Face*, xxxiii.

38 Lavater selbst schildert den Beginn seiner physiognomischen Studien als das *dejà-vu*-Erlebnis eines Zeichners. Es ist das »Zusammentreffen verschiedener Gesichter«, durch Zufall am selben oder an aufeinanderfolgenden Tagen gezeichnet, deren äußerliche Ähnlichkeit sich ihm aufdrängt und ihn nach Übereinstimmungen des Charakters fahnden lässt. Vgl. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, 8 f.

39 Vgl. Weigelt, *Johann Kaspar Lavater*, 25.

40 Vgl. Dilly, »Nicht Freund, noch Liebe«, 489; Swoboda, »Die Sammlung Johann Caspar Lavater in Wien«, 83.



Abb. 1.3: Johann Heinrich Lips (zugeschrieben), »neun Chiffren, welche neun verschiedene Stirnarten bezeichnen«, um 1778; aus Lavaters Kunstkabinett.

duktiv, umfasst er doch verschiedene Formen der Aneignung, Bearbeitung und Neukontextualisierung des Bildmaterials. Einzelne Figuren, Gesichter und Körperteile werden isoliert, Köpfe aus unterschiedlichen Szenen, etwa einzelne Figuren aus Hogarth'schen Kupferstichen, werden auf collageähnlichen Tafeln zu neuen Kompositionen zusammengefügt, isolierte Formen, etwa charakteristische Stirnprofile oder Augenbrauen, auf abstrakte Liniengebilde reduziert und in Reihen nebeneinander gestellt, die Lavater als Alphabete physiognomischer Chiffren verstanden wissen will (Abb. 1.3). Auch lässt er etwa ein und dasselbe Porträt immer wieder kopieren, häufig mit dem Ziel der grafischen Reduktion und der Optimierung der Lesbarkeit.⁴¹ Dabei erkennt er durchaus den Qualitätsverlust, der mit fortgesetztem Kopieren einhergehen kann – immer stärker weichen die Bilder von der Wahrheit und Schönheit des Urbildes ab, der Geist schwindet, zurück bleibt die »Karikatur«, die manchmal jedoch, wie im Falle Goethes, immerhin noch »Spuren des großen Mannes« bewahrt (Abb. 1.4).⁴²

41 Vgl. Althaus, »Die Physiognomik ist ein neues Auge.«, 19, 29, 188.

42 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1777 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, 219.

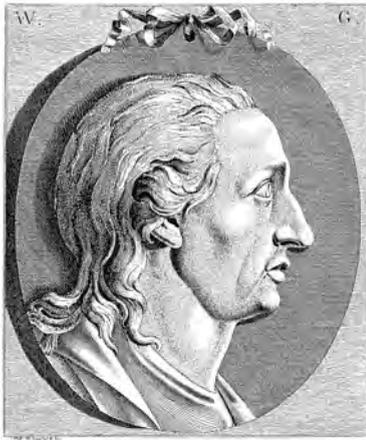


Abb. 1.4: Lips, Profil Goethes (links); rechts daneben: »vierte Copie von Copien« nach dieser Vorlage, aus dem dritten Band der *Physiognomischen Fragmente*.

Physiognomik als Bildkritik

Bereits das Titelemblem des ersten Bandes der *Fragmente* führt die Physiognomik als Lehre der vergleichenden Bildbetrachtung vor: Flankiert und angeleitet von zwei allegorischen Gestalten, der »Weisheit und Kunst« sowie der »Liebe«, ruht der Blick des »Genius« auf einer Schautafel mit aufgereihten Porträts, welche ihm die »Mutter Natur« zur Betrachtung darreicht (Abb. 1.5).⁴³ Nur Bilder, und nicht lebendige Körper und Gesichter, erlauben das eingehende, ungestörte Studium, denn, so Lavater »wermeket, daß er beobachtet ist, wird entweder unwillig, oder er verstellt sich.«⁴⁴ Zwar erreiche kein Bildnis die »lebendige Natur«, auch stelle jedes nur »eine einzige, momentale Situation und Gesichtslage« dar, doch trotz dieser »Unvollkommenheiten« biete der Rückgriff auf Bilder große Vorteile: »[D]iese darf ich betrachten, wie ich will« und »auf alle Seiten kehren«, so Lavater.⁴⁵ Porträts erlauben die Distanznahme und fungieren als *immutable mobiles* auf der Arbeitsfläche des Physiognomikers.⁴⁶ Anders als die lebendigen Gesichter bleiben sie während des Studiums unveränderlich und lassen sich zudem beliebig hin- und herschieben, aufreihen, umgrup-

43 Zit. nach Lavaters Subscriptio zu einer früheren Fassung, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 40. Vgl. zur Deutung des Titelbildes auch Gray, *About Face*, 337 f.

44 Lavater, *Von der Physiognomik*, 582.

45 Ebd.

46 Zu Latours Begriff der *immutable mobiles* siehe die Einleitung.



Abb. 1.5: Titelembem des ersten Bands der *Physiognomischen Fragmente*, 1775.

pieren und miteinander vergleichen. Lavater beschreibt eingehend, wie er die einzelnen Porträts im Prozess der Deutung immer wieder neu arrangiert – in Reihen von (aufgrund von Taten und Werken vergleichbaren) großen Männern, dann in Reihen äußerlicher Ähnlichkeiten, schließlich mit dem Ziel, möglichst unähnliche Bildnisse einander gegenüberzustellen.⁴⁷

Lavaters Lektürepraxis ruht dabei wesentlich auf zwei Oppositionen: *innen* und *außen* sowie *veränderlich* und *unveränderlich*. Die erste ist für jede Physiognomik seit der Antike fundamental, die zweite hat kaum ein anderer vor Lavater als so zentral aufgefasst. Physiognomik ist stets der Versuch, von der äußeren Gestalt des Körpers Rückschlüsse auf die verborgenen Eigenschaften der Seele zu ziehen. Die Übersetzung zwischen Seele und Körper funktioniert dabei bei Lavater bruchlos, denn sein theologisch motiviertes Zeichenmodell geht davon aus, dass sich die schöne Seele im schönen Körper zeigt – und dort bevorzugt im Gesicht: Jedem Menschen scheint das göttliche Urteil buchstäblich auf die Stirn geschrieben. In dieser Hinsicht wirkt Lavater wie ein später Nachzügler der vorklassischen Episteme der »prosaischen Welt«, wie sie Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* beschrieben hat. Für ihn erscheint die Welt als ein von Gott geschriebenes Buch der Natur, als ein entzifferbarer Text, gewoben aus einem Netz von Ähnlichkeiten und natürlichen Korrespondenzen.⁴⁸

47 Lavater, *Von der Physiognomik*, 583 f.

48 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*,

Die zweite Opposition von *veränderlich* und *unveränderlich* weist dagegen über eine solche unzeitgemäße Semiotik hinaus – vor allem, insofern sie Lavaters instrumentellen Umgang mit Bildern bestimmt. Denn ginge es der Physiognomik nur darum, im Äußeren des Menschen das Abbild des Inneren aufzuspüren, dann wäre jedes Porträt – als Abbild des Abbildes – bloß ein schwacher Ersatz für die direkte Anschauung. Doch zu den Schwierigkeiten der Physiognomik zählt nicht zuletzt die Kontingenz jeder Begegnung, können doch Licht und Schatten, Kleidung und Umstände das Wahre und Wesentliche des Gesichtes verdunkeln und das Urteil fehlleiten.⁴⁹ Wo der Mensch durch »Stand, Gewohnheit, Besitzthümer, Kleider [...] verhüllt« ist, muss der physiognomische Blick, um durch »alle diese Hüllen« bis in das Innerste zu dringen, versuchen, »feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen läßt«.⁵⁰ Diese festen Punkte nun lassen sich am Bild viel eher als an der lebendigen Person finden und isolieren. Physiognomik ist daher wesentlich eine Bildwissenschaft, ihre Beobachtungen gewinnt sie nicht am lebendigen Gegenüber, sondern vornehmlich an Reproduktionen.⁵¹ Zwar leisten die Bilder nur selten, was Lavater sich verspricht, doch in der Kritik der Darstellung, so hofft er zumindest, schule sich der Blick auf das Wesentliche gerade da, wo es der Künstler verfehle: »Die häufigsten täglichen Fehler meiner Zeichner und Kupferstecher waren die kräftigsten Beförderungsmittel meiner Kenntnisse.«⁵²

In den *Fragmenten* finden sich nicht nur wiederholt Klagen über die Unfähigkeit einzelner Zeichner.⁵³ Immer wieder verzweifelt Lavater auch an der Porträtkunst insgesamt: »Jedes Gesicht, das dem Mahler herhält, wird matt und steif. Daher – fast kein wahres Porträt in der Welt; wenigstens kaum eins auf dem Kupfer.«⁵⁴ Im neunten Fragment des zweiten Bandes widmet er sich dann ausführlich der »Porträtmahlerey« – und zieht ein

Frankfurt a. M. 1974 [1966], 46–77; zur epistemischen Verortung von Lavaters physiognomischem Zeichenmodell vgl. auch Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, 52.

49 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, 145.

50 Ebd., 15.

51 Vgl. Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2003, 292.

52 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, 11.

53 Vgl. bspw. ebd., 97, 168f., 213, 239, 300. Ähnliches gilt auch für die weiteren Bände. Vgl. dazu Ingrid Goritschnig, »Faszination des Porträts«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 138–151; Althaus, »Die Physiognomik ist ein neues Auge.«, 145–149.

54 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Zweyter Versuch. Mit vielen Kupfertafeln*, Reprint der Ausgabe von 1776 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, 242.

ernüchtertes Fazit: »Eins von den größten Hindernissen, womit die Physiognomik zu kämpfen hat, ist die wirklich ungläubliche Unvollkommenheit dieser Kunst.«⁵⁵ Einer seiner Hauptvorwürfe: Statt sich ihrer eigentlichen Aufgabe zu widmen, der »Darstellung eines besondern wirklichen Menschen«,⁵⁶ malten die Künstler bloß ästhetische Klischees: »[W]ie sieht mans allen an, daß sie Kopien kopieren – kopieren freylich oft von ihrer Imagination, die aber nur von Modebildern ihrer oder der Vorzeit – genährt oder gefüttert ist.«⁵⁷ Lavater sehnt sich danach, nicht auf die unzuverlässigen, durch Geschmack und Tradition verdorbenen Künstler angewiesen zu sein, sondern wahre Bilder der Natur festhalten zu können. Und so fällt es schwer, Sätze wie den folgenden nicht als frühen Ruf nach fotografischen Aufzeichnungsverfahren zu lesen – wengleich noch im Irrealis formuliert: »Wenn wir jedes Moment des Menschen in der Natur festhalten könnten, oder wenn's in der Natur stehende Momente gäbe, so wäre unstreitig unsere Beobachtung leichter an der Natur, als im Porträt.«⁵⁸

Mechanische Porträts

Einstweilen muss Physiognomik noch ohne Fotografie auskommen – doch mit dem Schattenriss favorisiert Lavater ein weitgehend mechanisches Aufzeichnungsverfahren, das zumindest gewisse profotografische Züge aufweist: »Das Schattenbild von einem Menschen, oder einem menschlichen Gesichte, ist das schwächeste, das leereste, aber zugleich, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden; wenn das Gesicht auf eine reine Fläche gefallen – mit dieser Fläche parallel genug gewesen – das wahrste und treueste Bild, das man von einem Menschen geben kann.«⁵⁹ So beginnt das Fragment »Über Schattenrisse«, das nicht zufällig nur wenige Seiten nach Lavaters Porträtkritik folgt. Die Wahrheit des Bildes ist hier klar als Effekt eines apparativen Dispositivs beschrieben – der Schattenriss erscheint als unüberbietbar objektive Aufzeichnung, weil er »ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist, wie keiner, auch der geschickteste Zeichner, einen nach der Natur von freyer Hand zu machen imstande ist.«⁶⁰

55 Ebd., 84.

56 Ebd., 79.

57 Ebd., 81.

58 Ebd.

59 Ebd., 90.

60 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Zweyter Versuch*, 90. In diesem Sinne greift Lavater voraus auf ein Ideal »mechanischer Objektivität«, wie es Daston und Galison für wissenschaft-

Der Schattenriss ist ein »armes« Bild – nicht nur sparsam in der Herstellung, wie der Name Silhouette andeutet, der auf einen als knausrig verschrienen französischen Finanzminister zurückgehen soll, sondern arm an Nuancen und Binnendifferenzen: »In einem Schattenriß ist nur Eine Linie; keine Bewegung, kein Licht, keine Farbe, keine Höhe und Tiefe; kein Aug', kein Ohr, kein Nasloch, keine Wange«. ⁶¹ Vor- und Nachteile der favorisierten Bildtechnik verrechnet Lavater als Gewinne und Verluste: Dem offensichtlichen Informationsverlust steht ein Gewinn an Genauigkeit und Schärfe entgegen. ⁶² Die grafische Reduktion fungiert so als eine Art Filterung zum Zwecke der Wertsteigerung: »Was kann weniger Bild von eines ganzen lebendigen Menschen seyn, als ein Schattenriß? und wie viel sagt er! wenig Gold; aber das reinste!« ⁶³

Die Gestalt der Silhouette, schwarze Figur auf weißem Grund, lässt sich auf einen Blick erfassen. Zugleich stellt sie die Profillinie heraus – eine Kurve, die sich mit dem Blick verfolgen und in einzelne Segmente unterteilen lässt: Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn, die in einem Schritt für Schritt exakt bestimmbar Verhältnis von Winkeln und Abständen stehen. In der Silhouette sind also Figur und Sequenz, schauender und lesender Blick, Synthese und Analyse immer bereits angelegt: »Der Schattenriß faßt die zerstreute Aufmerksamkeit zusammen; concentriert sie bloß auf Umriß und Gränze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter; – die Beobachtung und hiemit auch die Vergleichung«. ⁶⁴ Grenzfall der Ähnlichkeit und geometrisches Gebilde zugleich, erlaubt die Silhouette die Verbindung von abbildenden und quantifizierenden Verfahren. Sie reduziert jedes Individuum auf eine stabile, rasch erfassbare und leicht vermessbare grafische Form, auch erfordert ihre Produktion weder größere finanzielle Mittel noch besonderes Talent – insofern bietet sie die besten Voraussetzungen dafür, Physiognomik, wie es Lavater sich erträumt, im Alltag zu verankern. ⁶⁵

Im Schattenriss, so ließe sich Lavaters Begeisterung semiotisch deu-

liche Visualisierungen des späten 19. Jahrhunderts beschrieben haben. Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.

⁶¹ Lavater, *Physiognomische Fragmente. Zweyter Versuch*, 90.

⁶² Reinheit, Schärfe, Bestimmtheit und Genauigkeit tauchen mehrfach als angestrebte Bildqualitäten auf. Vgl. bspw. ebd., 93, 99.

⁶³ Ebd., 90.

⁶⁴ Ebd., 91.

⁶⁵ Vgl. Claudia Schmolders, »Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse«, in: Marion Ackermann, Helmut Friedel (Hg.), *Schattenrisse. Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern 2001, 37–41; Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, 148–153.



Abb. 1.6: Segmente des Schattenrisses, aus dem zweiten Band der *Physiognomischen Fragmente*, 1776.



Abb. 1.7: Johann Rudolf Schellenberg, Lavaters Schattenrissmaschine, um 1775.

ten, verbinden sich ikonische Ähnlichkeit, indexikalische Naturtreue und symbolische Lesbarkeit. Er ist zugleich wiedererkennbar wie vermessbar und soll zudem in konventionelle Zeichen auflösbar sein. In diesem Sinne versucht sich Lavater wiederholt an einer »Classification von Linien« und unterscheidet am Schattenriss neun »horizontale Hauptabschnitte« (Abb. 1.6). Die Zergliederung trägt in sich das Versprechen der Lesbarmachung: »Jeder einzelne Theyl dieser Abschnitte ist an sich ein Buchstabe, oft eine Sylbe, oft ein Wort, oft eine ganze Rede – der Wahrheit redenden Natur.«⁶⁶ Lavater unternimmt damit eine radikale Umcodierung des Schattenrisses. Während dieser im empfindsamen Diskurs der Zeit vornehmlich als Medium der *Repräsentation* erscheint, das der Vergegenwärtigung der abwesenden Liebsten, der entfernten Freunde und der bewunderten großen Geister dient, stattet ihn Lavater mit dem Versprechen der *Operativität* aus. Wo Goethes Werther die Silhouette seiner angebeteten Lotte mit Tausenden von Küssen bedeckt, legt Lavater an seine Schattenrisse sezierend Hand an, teilt Profilsegmente ab, vermisst und vergleicht.⁶⁷

Lavater stellt in den *Fragmenten* auch einen Silhouettierstuhl vor, den er selbst entwickelt hat: Dieser Apparat soll eine Reihe von »Unbequem-

⁶⁶ Lavater, *Physiognomische Fragmente. Zweyter Versuch*, 96, 97.

⁶⁷ Zu Lavaters Physiognomik als Form der anatomischen Sektion mit grafischen Mitteln vgl. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, London, Cambridge/Mass. 1991, 84–102.

lichkeiten« beseitigen, vor allem fixiert er die Körper der Abgebildeten, die sonst »nur schwerlich stille genug sitzen« können. Eine Kerze wirft den Schatten des Profils auf einen semidiaphanen, am Stuhl befestigten Schirm, von wo er dann mühelos abgezeichnet werden kann. Auch ist der Zeichner nun physisch vom Modell getrennt, sodass er ihm nicht zu nahe kommt und jede Störung ausgeschaltet wird (Abb. 1.7).⁶⁸ Eine Fortentwicklung dieser Technik wird wenige Jahre später in Paris mit dem Physionotracen verwirklicht. Er erlaubt nicht nur die mechanische Verkleinerung des Umrisses, auch die Binnenkonturen können nun direkt erfasst und auf eine Kupferplatte übertragen werden. Anschließend werden Schattierungen, Details, Haare und Kostüm manuell ergänzt – in der Regel kann die Kundschaft ihr Kupferstichporträt gleich mitnehmen.⁶⁹ Gisèle Freund hat den Physionotracen in ihrer klassischen Studie *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* (1936) der Vorgeschichte des fotografischen Porträts zugeschlagen – und den schematisch-ausdruckslosen Charakter der Physionotracenporträts beklagt. Der »lebendige Zusammenhang zwischen Modell und Abbild«, der im künstlerisch gestalteten Miniaturporträt noch bestanden habe, sei im mechanisch-exakten Reproduktionsverfahren verloren gegangen.⁷⁰

Lavater dagegen verbucht gerade den Verlust lebendigen Ausdrucks als Zugewinn an Bestimmtheit, und darin zeigt sich ein Moment, das für operative Porträts generell charakteristisch ist: Die Reduktion von visueller Fülle soll Lesbarkeit und Eindeutigkeit erhöhen. Je reduzierter jedoch die Zeichen, die Lavater liest, umso vermessener erscheinen seinen Kritikern die Deutungen, zu denen er gelangt. Beim wohl berühmtesten und schärfsten unter ihnen, Georg Christoph Lichtenberg, heißt es, der Physiognom finde »in jedem Dintenfleck ein Gesicht und in jedem Gesicht eine Bedeutung«.⁷¹ Wo die physiognomische Lektüre stets auf Reduktion und Filterung, auf Ausschluss »aller vorübergehenden Zeichen der Gemütsbewegung«⁷² be-

68 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Zweyter Versuch*, 92–93.

69 Vgl. Peter Frieß, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993, 133–141.

70 Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, München 1968 [1936], 28.

71 Georg Christoph Lichtenberg, »Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis« (2. Auflage, 1778), in: ders., *Schriften und Briefe*, 3. Band, hg. von Walter Promies, München 1972, 256–295, hier: 283. Tatsächlich erreichte Lavaters Begeisterung für die Aussagekraft des Schattenrisses ihren absurden Höhepunkt in dem Versuch, die Schattenrisse von vier Kahlköpfen von hinten zu deuten. Vgl. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, 132–133.

72 Lichtenberg, »Über Physiognomik; wider die Physiognomen«, 264.

ruht, stellt Lichtenberg ihr eine andere Zeichenlehre des Körpers entgegen: die Pathognomik, die Lehre vom Affektausdruck, die nicht starre Merkmale, sondern bewegte Mimik in den Blick nimmt. Lavater dagegen nutzt Lichtenbergs Einwände, um seinerseits dessen Affektkunde als bloß sekundär abzuwerten: Wo die Pathognomik bloß flüchtige Leidenschaften registriert, könne allein der physiognomische Blick auf die unbeweglichen Elemente des Gesichts den Charakter erfassen – die Pathognomik sei der höfischen Verstellungskunst näher als der ewigen Wahrheit.⁷³ Lavater dagegen will die reine »Natursprache« unter allen zufälligen oder bloß kulturellen Überschreibungen freilegen. Dem Anspruch nach folgt dieser Ausschluss der Kontingenz einer Logik des naturwissenschaftlichen Experiments: Beobachtet wird, was sich aufschreiben und vergleichen lässt. Nicht zuletzt deswegen zwingt die Physiognomik ihr Modell zur Bewegungslosigkeit. Denn von der Fixierung der Körper verspricht sich Lavater auch die Stabilisierung der Deutung.⁷⁴ Lichtenberg hingegen hat dafür nur Spott übrig: »Herr Lavater hält die Nase für das bedeutendste Glied, weil keine Verstellung auf sie würkt.«⁷⁵

Analyse und Synthese

Verfahren der operativen Lesbarmachung von Bildern tendieren zur Reduktion und Zergliederung, zielen sie doch darauf, aus der Fülle bildlicher Details alles Irrelevante herauszufiltern und die als wesentlich erachteten Merkmale zu isolieren. Mit der Reduktion hat Lavater wenig Probleme – er strebt sie bewusst an, sei es im Schattenriss oder durch das Kopieren und Übertragen von Zeichnungen in Umrisslinien. Auch Verfahren der analytischen Zergliederung des Gesichts finden sich bei ihm zuhauf – grafische Serien von Nasen, Augen, Mündern füllen die Seiten der *Fragmente* (Abb. 1.8). Während jedoch die Reduktion auf die Umrisslinie die Ganzheit bewahrt, droht die Isolierung von Details stets in Widerspruch zur Einheit der Person zu geraten, deren Charakter der Physiognomiker ja gerade

73 Vgl. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Vierter Versuch*, 3–38. Zum Streit zwischen Lichtenberg und Lavater vgl. August Ohage, »Über ›Raserei für Physiognomik‹ in Niedersachsen im Jahre 1777. Zur frühen Rezeption von Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten‹«, in: Weigelt/Pestalozzi, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen*, 233–242.

74 Vgl. Rotraut Fischer, Gabriele Stumpp, »Das konstruierte Individuum. Zur Physiognomik Johann Kaspar Lavaters und Carl Gustav Carus'«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, 123–143.

75 Lichtenberg, »Über Physiognomik; wider die Physiognomen«, 287.

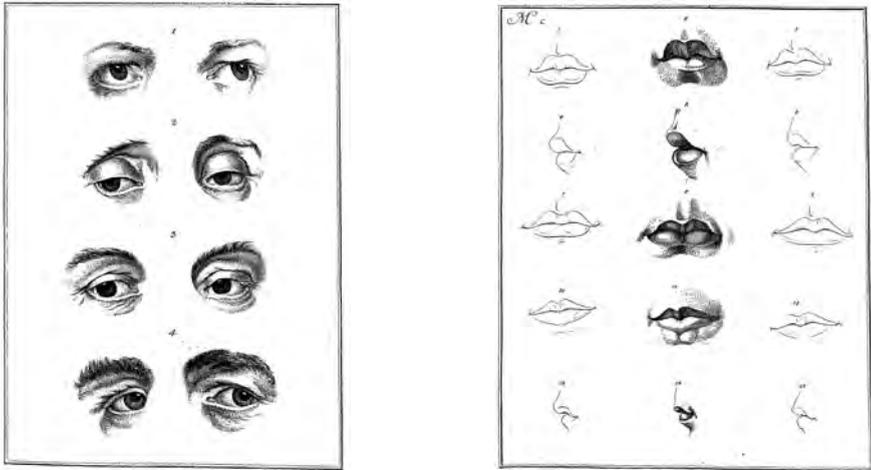


Abb. 1.8: Tableaus von vier Augenpaaren und 15 »Mundstücken«, aus dem ersten und dritten Band der *Physiognomischen Fragmente*, 1775/77.

bestimmen will. Und so wechseln sich bei Lavater ein analytischer, lesender und ein synthetischer, schauender Blick beständig ab.

Diese Spannung zwischen zergliedernder Beobachtung und intuitiver Erkenntnis zieht sich wie ein roter Faden durch die *Fragmente*.⁷⁶ Dass diese Spannung letztlich unaufgelöst bleibt, zeigt sich in Lavaters Metapherngebrauch. Zwar wird die Physiognomik immer wieder als eine Lektüretechnik vorgestellt, doch hadert er damit, einen stabilen und umfassenden Zeichensatz festzuschreiben. »Ich verspreche nicht«, so heißt es bereits in der Vorrede, »das tausendbuchstäbige Alphabeth zur Entziefierung der unwillkürlichen Natursprache im Antlitz [...] zu liefern; aber doch einige Buchstaben dieses göttlichen Alphabets so leserlich vorzuzeichnen, daß jedes gesunde Auge dieselbe wird finden und erkennen können, wo sie ihm wieder vorkommen.«⁷⁷ Buchstaben jedoch sind, anders als die natürlichen Zeichen, nach denen Lavater sucht, arbiträr und prinzipiell frei kombinierbar – weswegen es an anderer Stelle heißt, »wer sich die Natur wie einen Schriftsetzer in der Druckerey denkt, der aus verschiedenen Fächern seine

⁷⁶ Vgl. Ulrich Stadler, »Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe‹«, in: Schmölders, *Der exzentrische Blick*, 77–92.

⁷⁷ Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, a3. Vgl. dazu auch Hans-Georg von Arburg, »Johann Caspar Lavaters Physiognomik. Geschichte – Methodik – Wirkung«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 40–59, hier: 49 f.

Buchstaben zu einem Worte zusammensetzt«, entferne sich von aller Physiognomik.⁷⁸ Die Körperschrift, um die es Lavater geht, kennt zwar einzelne Buchstaben, aber keine beweglichen Lettern – keinesfalls will er die Totalität des Individuums auf die bloße Kombinatorik wiederholbarer Elemente reduzieren.

In der Physiognomik vollzieht sich eine ungemeine Aufwertung noch des kleinsten Körperdetails. Lavater ist davon überzeugt, »daß alles große und kleine an dem menschlichen Körper bedeutend sey«, Stirnfalten ebenso wie Augenbrauen oder die Züge der Wangen.⁷⁹ Zu isolierbaren Merkmalen werden diese Details jedoch nicht, vielmehr sieht Lavater im Detail den charakteristischen Ausdruck des Ganzen. Alle Teile des Körpers stehen für ihn in einer Analogiebeziehung, sodass für den Verstand eines Engels »ein einziger Muskel hinreichend wäre, den ganzen Charakter des Menschen daraus zu calculiren.«⁸⁰ Weil Physiognomik sich also nicht damit begnügen darf, isolierte Details unabhängig voneinander zu identifizieren und zu deuten, kann für Lavater kein noch so genaues Beobachten die intuitive Synthese vorwegnehmen. Die allgemeinen Regeln, die er bisweilen formuliert, können das »Genie« nicht ersetzen – sie können als »Brillen« dienen, jedoch niemals zu »Augen« werden.⁸¹ Die Regeln, so lässt sich schließen, sind folglich auch nicht mit der physiognomischen Praxis identisch. Diese sei, so Lavater an anderer Stelle, »ein neues Auge, die tausendfältigen Ausdrücke der göttlichen Weisheit und Güte zu bemerken«.⁸² Dieses Auge ist nur bedingt von dieser Welt: Zur eigentlichen physiognomischen Wahrnehmung, die Lesen und Schauen ineinander aufgehen lässt und Detail und Ganzes zur Einheit bringt, sind nur Wesen jenseits von Raum und Zeit imstande, nämlich Engel und unsterbliche Seelen.

Die Sprache der Engel

Lavater sucht die Einheit von Sichtbarkeit und Lesbarkeit – die reich illustrierten Bände der *Fragmente* und die mit Sprüchen versehenen Porträttafeln des Kunstkabinetts verbleiben jedoch beim Nebeneinander von Bild und Text. Die medienästhetische Unterscheidung zwischen Raumkünsten

78 Lavater, *Physiognomische Fragmente. Vierter Versuch*, 45.

79 Lavater, *Von der Physiognomik*, 568.

80 Ebd. Zu diesem »Homogenitätssprinzip« vgl. von Arburg, »Johann Caspar Lavaters Physiognomik«, 51.

81 Lavater, *Von der Physiognomik*, 573.

82 Ebd., 571; identisch in: Lavater, *Physiognomische Fragmente. Erster Versuch*, 159 f.

und Zeitkünsten, wie sie Lavaters Zeitgenosse Gotthold Ephraim Lessing 1766 einschlägig getroffen hat, markiert für die physiognomische Medienpraxis eine epistemische Hürde. Im *Laokoon* hat Lessing die Grenzen der sprachlichen Beschreibung gerade am Beispiel des Gesichts deutlich gemacht. Der Dichter, so Lessing, weiß, dass die sequenzielle Schilderung einzelner Elemente niemals ein vollständiges Bild im Leser hervorbringt, geschweige denn, dass sie ihm deren Gesamtwirkung, gar ihre Schönheit vor Augen zu führen vermag. Sich vorzustellen, »was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben«, ginge schlicht »über die menschliche Einbildung«. ⁸³ Die Wirkung von Ganzheiten wird von jeder aufzählenden Beschreibung von Einzelheiten und Merkmalen nahezu zwangsläufig verfehlt, zwischen sequenzieller Versprachlichung und simultaner Anschaulichkeit klafft eine Lücke.

In seiner Jenseitsvision *Aussichten in die Ewigkeit* entwirft Lavater dagegen die Utopie einer himmlischen Kommunikation, die genau diese Lücke zu schließen verspricht. ⁸⁴ Zentral für seine theologische Spekulation, die er in einer Reihe von Briefen entwickelt, ist die Lehre vom »geistischen Leib«. Nach dem Tode löse sich die Seele als feinstofflicher Lichtleib von ihrem bloß irdischen »Hülsencörper«, und die unendlich »feinern Sinne« dieses »ätherischen Vehiculums« seien fortan in der Lage, unzählige neue Eindrücke aufzunehmen, die für menschliche Sinne unerreichbar wären. ⁸⁵

83 Gotthold Ephraim Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil« (1766), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 9, hg. von Karl Lachmann, Stuttgart 1893, 3–177, hier: 121. Dies gilt, so Lessing weiter, zumindest da, wo die Einbildungskraft nicht auf Erinnerungsbilder zurückgreifen kann. Zu Lessing und Lavater vgl. auch von Matt, ... *fertig ist das Angesicht*, 96; Stefanie Metzger, »Woran wir uns erkennen: Von Schafen, Gesichtsblindheit und der Kunst der Physiognomik«, in: *Tumult* 31 (2007), 35–41, hier: 39.

84 Vgl. dazu Ursula Caffisch-Schnetzler, »Johann Caspar Lavater: Die Sprache im Himmel«, in: Stadler/Pestalozzi, *Im Lichte Lavaters*, 89–116; Maximilian Bergengruen, »The Physiognomy of Inner Bodies: Hermetic and Sensualist Patterns of Argument in the Work of Johann Caspar Lavater«, in: Melissa Percival, Graeme Tytler (Hg.), *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, Newark 2005, 39–51; Althaus, »Die Physiognomik ist ein neues Auge«, 82–84.

85 Johann Caspar Lavater, »Aussichten in die Ewigkeit, In Briefen an Herrn Joh. Georg Zimmermann, königl. Großbritannischen Leibarzt in Hannover« (1768), in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, Bd. II, hg. von Ursula Caffisch-Schnetzler, Zürich 2001, 3–178, hier: 91. Bisweilen kippt dabei die Erbauungslektüre in frühe Science-Fiction: So schreibt Lavater, das Auge des vollkommenen Körpers im »zukünftigen Leben« sei fähig, »auch das entfernteste Object in einer beliebigen Deutlichkeit zu sehen«, ebenso wären die Ohren in der Lage, jede einzelne Stimme in einer Menschenmenge und jeden einzelnen Tropfen in einem Wasserfall zu unterscheiden (ebd., 287, 289 f.).

Im 16. Brief von 1772 (dem Jahr, in dem auch die Schrift *Von der Physiognomik* erscheint) spekuliert Lavater dann über die »Sprache im Himmel«. ⁸⁶ Jede irdische Sprache, so Lavater, werde nur »succeßiv« vernommen – so wie die Bilder im Auge nur »momentan« wahrgenommen würden. Diese Beschränkungen machten sie unvollkommen, Vollkommenheit sei daher nur als Synthese von Wort und Bild denkbar: »Die Sprache des Himmels, soll sie vollkommen seyn, muß succeßiv und momentan zugleich seyn; Das ist, sie muß einen ganzen gleichzeitigen Haufen von Bildern, Gedanken, Empfindungen, wie ein Gemählde zugleich und auf Einmahl, und dennoch die succeßiven mit der größten und wahrhaftesten Schnelligkeit darstellen. Sie muß Gemählde und Sprache zugleich seyn.« ⁸⁷ Diese vollkommene Sprache wäre nun aber nicht die unvollkommene, arbiträre Wörtersprache, sondern eine unmittelbare physiognomische Natursprache. ⁸⁸

Der postalische Briefverkehr, in dem nicht nur Herzensschriften, sondern auch Gesichtsprofile zwischen weit entfernten Seelen ausgetauscht werden, stellt sich so als höchst unvollkommene irdische Vorwegnahme himmlischer Kommunikation heraus, in der die Seelen sich über alle Distanzen hinweg durchschauen: als unveränderliche, allgegenwärtige und immaterielle Ätherkörper, auf einen Blick erfassbar wie ein Schattenriss und reicher an Mitteilungen als noch das umfangreichste Tagebuch. ⁸⁹ So lange jedoch die Postkutsche von Berlin, wo Lavaters wichtigster Mitarbeiter, der Kupferstecher Daniel Chodowiecki, für ihn arbeitet, noch ganze acht Tage nach Zürich braucht, ⁹⁰ verwundert es kaum, dass Lavater in den *Aussichten in die Ewigkeit* davon träumt, dass der zukünftige Körper noch »das schnellste Sonnenlicht hinter sich zurück lassen« werde: »Wie viele tausend Welten wird er in der Zeit eines menschlichen Augenblickes besuchen können!« ⁹¹ Während die *Physiognomischen Fragmente* sich beständig an der Übersetzbarkeit von Bildern in Schrift abarbeiten, formulieren die *Aussichten* deren zukünftige Ununterscheidbarkeit als himmlisches Versprechen: Sukzessives wird durch Geschwindigkeitssteigerung simultan erfassbar, Simultanes durch Steigerung der Auflösung unendlich differenzierbar.

86 Lavater, »Aussichten in die Ewigkeit. Dritter und letzter Band«, 449–457.

87 Ebd., 451.

88 Ebd., 452. Vgl. dazu auch Gutbrodt, »Physiognomik, Predigt, Okkultismus«, 135 f.; Caffisch-Schnetzler, »Johann Caspar Lavater: Die Sprache im Himmel«, 97–100.

89 Vgl. Karl Pestalozzi, »Lavaters Hoffnung auf Goethe«, in: Weigelt/Pestalozzi, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen*, 260–280, hier: 265.

90 Vgl. Dilly, »Nicht Freund, noch Liebe«, 491.

91 Lavater, »Aussichten in die Ewigkeit«, 314.

Die ultimative Kommunikationsutopie des Medienunternehmers Lavater ist eine Utopie der Unmittelbarkeit, der vollkommenen Transparenz und Medienkonvergenz, in der Bild und Sprache verschmelzen, Körper und Seele, Bezeichnendes und Bezeichnetes ununterscheidbar werden. Diese instantane Einheit von Sichtbarkeit und Lesbarkeit, die Lavater nur erträumen kann, wird im Zeitalter digitaler Bilder und globaler Vernetzung zum technischen Projekt: Die Myriaden von Gesichtsbildern, die in digitalen Netzwerken nahezu jederzeit und überall abrufbar sind, sind zugleich immer auch lesbare Datensätze, und immer ausgefeiltere Gesichtserkennungsalgorithmen arbeiten daran, jedes dieser Bilder mit Datenprofilen abzugleichen, die Aufschluss über diejenigen erlauben, die auf ihnen abgebildet sind.

Bruch mit der Repräsentation

Lavater sammelt nicht nur in überwältigender Zahl Bilder von nahezu beliebigen Individuen. Er etabliert auch eine neue Praxis, die Bilder als Operationsflächen auffasst: Immer wieder werden die Bilder kopiert, überarbeitet, grafisch reduziert, zergliedert und neu arrangiert. Immer wieder bildet er Reihen und Serien, nicht nur von Gesichtern, sondern ebenso von isolierten Augen, Mündern, Nasen und Stirnen. Lavaters Ziel ist Lesbarkeit und Vergleichbarkeit, und weil er den Künstlern misstraut, favorisiert er technische Bilder, hergestellt von Apparaten, die die rasche und genaue Erfassung von Gesichtern erlauben. Eine Standardisierung der Porträtproduktion, wie sie darin angelegt scheint, verfolgt Lavater jedoch nicht; statt alle Bilder auf ein gemeinsames Format zu bringen, verwendet er bis zuletzt eine Fülle unterschiedlicher Darstellungsweisen. Nicht allein deswegen haben wir es nicht mit *operativen Porträts* im engeren Sinn zu tun. Vor allem ist ihre Lektüre nicht annähernd formalisiert und ihr Ergebnis kaum intersubjektiv gesichert. Die Porträts und Schattenrisse, die Lavater sammelt und publiziert, richten sich nicht an einen von Protokollen geleiteten entsubjektivierten Blick, sondern an das Genie, das intuitiv erfasst, was sich durch Regeln nicht formalisieren lässt. So kann er nur exemplarisch in immer neuen Varianten seine eigenen Lektüren vorführen, vermischt mit methodischen Überlegungen, zu beachtenden Hinweisen und Thesen von begrenzter Reichweite. Spätere Gesichtsektüren, denen es nicht um die Deutung des Charakters, sondern um die Identifizierung der Person geht, sind dagegen zwangsläufig an Verfahren gebunden. Bei ihnen werden einheitliche Formate der Bildproduktion wie verbindliche Protokolle der Bildlektüre zur institutionellen Notwendigkeit.

Dennoch markiert Lavaters physiognomisches Unternehmen jenen historischen Moment, von dem an die Operativität von Porträts überhaupt denkbar wird. Dieser Moment artikuliert sich vor allem als Bruch mit der Tradition des repräsentativen Porträts, wie ihn Gottfried Boehm konstatiert hat: »Die Idee des neuzeitlichen Individualporträts, die sich im empfindsamen, bürgerlichen Bildnis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erneuerte, und die Idee der Lavaterschen Physiognomik *widersprechen einander* grundsätzlich.« Für Boehm ist, wie bereits erwähnt, das Porträt an die lebendige Totalität des Individuums gebunden, und zwar sowohl des dargestellten wie des betrachtenden: »Zwischen beiden entsteht ein stummer Dialog, in welchem der Porträtierte zeigt, wer er ist, weil er auf seinesgleichen rechnen kann.«⁹² Lavaters Bildlektüren verweigerten sich jedoch diesem Dialog und setzten allein auf die durchdringende, einseitige Beobachtung, so Boehm.⁹³ Der »stumme Dialog« setzt die Einzigartigkeit von Person und Bild ebenso voraus wie die Gleichrangigkeit von Dargestelltem und Betrachtersubjekt – und bleibt dabei notwendig exklusiv. Lavaters Bildlektüren dagegen basieren auf der zwar noch nicht massenhaften, doch massiv gestiegenen Verfügbarkeit von Bildern. Sie nähern sich dem Bild nicht als singulärem Gegenüber, sondern bedienen sich eines taxierenden und vergleichenden Blicks, um sich in den nunmehr tendenziell unbegrenzten Gesichter- und Bildermengen zu orientieren. In Umrissen zeichnet sich dabei eine neue Ökonomie der Bilder ab, die sich mit der Durchsetzung des fotografischen Porträts universalisieren wird: Abbildungswürdig sind nicht mehr nur wenige, sondern prinzipiell alle, und abgebildet zu werden heißt, einzutreten in einen medialen Raum der Vergleichbarkeit. Von der Etablierung dieses Raumes um die Mitte des 19. Jahrhunderts soll das folgende Kapitel handeln.

92 Gottfried Boehm, »Mit durchdringendem Blick«. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik«, in: Stadler/Pestalozzi, *Im Lichte Lavaters*, 21–40, hier: 22, 38. Zu Boehms Porträtbegriff siehe auch die Einleitung.

93 Ähnliche Einschätzungen finden sich auch bei Victor Stoichita: Gerade Lavaters Bevorzugung der Profillinie trenne ihn von der Tradition, in ihr manifestiere sich ein Blick auf den Anderen, der sich so fundamental vom Blick auf das Selbst unterscheidet wie der Schattenriss vom Spiegelbild. Vgl. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, 154–165.

2 Disdéri und die Ökonomie des Formats

Formatierung des Porträts

Das *repräsentative* Porträt basiert auf der Idee der Einzigartigkeit des autonomen Individuums: Das Bildnis ist Spiegel seiner Persönlichkeit, die Individualität des oder der Dargestellten verkörpert sich in der Individualität der Darstellung. *Operative* Porträts dagegen basieren auf Formaten, die unabhängig vom einzelnen Bild und seinem Gegenstand die Produktion großer Mengen von Bildern regulieren. Bevor also ein Bild entsteht, sind dessen Koordinaten bereits festgelegt: Die Abgebildeten begeben sich in einen Raum des Vergleichs, in dem immer schon andere warten. In gewisser Weise ist dies schon bei Lavaters Schattenrissen und den Physionotrace-Porträts in seiner Nachfolge der Fall. Auch hier wird der Prozess der Bildproduktion wesentlich von seinen technischen Voraussetzungen bestimmt. In einem umfassenden Sinne, nämlich als Etablierung technischer, ökonomischer und ästhetischer Standards der Bildproduktion, realisiert sich eine solche Vorgängigkeit des Formats jedoch erst mit der Kommerzialisierung der Porträtfotografie in den 1850er und 60er Jahren. Deren bereits häufig erzählte Geschichte soll in diesem Kapitel als Prozess der Verschränkung weitgehend standardisierter Orte der Produktion, Distribution und Speicherung vorgestellt werden: der lichtempfindlichen Platte, des fotografischen Ateliers und des Fotoalbums. Im Fokus steht dabei Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889), denn er ist es, der vielleicht erstmals, zumindest aber am folgenreichsten, die fotografische Platte als Raum definiert, der sich durch standardisierte Rasterung, Verkleinerung und Vervielfachung des Einzelbildes effektiv für die serienmäßige Bildproduktion nutzbar machen lässt.¹

Zur kommerziellen Nutzung der Fotografie, so heißt es in jenem Patentantrag vom November 1854, in dem Disdéri sein Carte-de-Visite-Verfahren

¹ Allgemein zu Disdéri vgl. Elizabeth Anne McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, London 1985; einen Überblick geben auch: Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt a. M. u. a. 1983, 355–379, sowie Jean Sagne, »Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers«, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, 103–122. Immer noch grundlegend zur Industrialisierung der Bildproduktion: John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, New York 1988, 35–59. Eine medienwissenschaftliche Perspektive auf die Zirkulation fotografischer Porträts bietet: Matthias Bickenbach, »Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon«, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, 87–128.

annonciert, sei es nötig, die Produktionskosten massiv zu senken – und eben dies habe er durch seine »Verbesserungen« erreicht.² Im Zentrum steht dabei die optimale Nutzung von Speicherplatz: Eine Kamera mit vier Objektiven belichtet die eine Hälfte einer lichtempfindlichen Kollodium-Nassplatte entweder nacheinander oder simultan mit vier Aufnahmen; anschließend wird die Platte mittels einer Kassette verschoben, sodass die zweite Hälfte belichtet werden kann (Abb. 2.1).³ Erst nachdem die Abzüge auf Albuminpapier hergestellt worden sind, werden die Aufnahmen zerschnitten und auf Karton montiert. Die entstehenden Einzelporträts haben dann in der Regel eine Größe von knapp neun mal sechs Zentimetern und entsprechen dem üblichen Format von Visitenkarten dieser Zeit.⁴

Mit dieser Standardisierungsmaßnahme kann Disdéri die Preise der einzelnen Aufnahme reduzieren, 21 Francs nimmt er für ein Dutzend Abzüge, wo man zuvor 50 oder 100 Francs für eine einzige Aufnahme bezahlt hat.⁵ Das Visitenkartenformat etabliert einen Standard, an dem sich beispielhaft zeigen lässt, wie Formatierungen und Standardisierungen produktiv werden. Formate, das wird an Disdérís bildökonomischer Operation augenfällig, sind zunächst und vor allem Schnitte im Raum; sie entstehen durch Grenzziehungen, Unterscheidungen, Auf- und Einteilungen. Schon die klassischen Papierformate des Buchdrucks waren, wie ihre Namen bezeugen, das Produkt von Teilungen: Quart, Oktav oder Duodez gaben an, in wie viele Blätter ein einzelner Druckbogen durch Faltung aufgeteilt wurde. Formatierung bereitet die Einschreibefläche eines Aufzeichnungsmediums für die Aufnahme und Speicherung von Daten vor – dabei verwendet sie eine Reihe arbiträrer, aber standardisierter Operationen, die zu einem stets erwartbaren Ergebnis führen. Entsprechend standardisiert sind auch Disdérís Porträtaufnahmen, weswegen ihn die Fotografiegeschichte meist abschätzig behandelt hat. Umso interessanter erscheinen sie dagegen für eine Geschichte operativer Porträts, denn Erwartbarkeit bedeutet auch

2 »Pour rendre les épreuves photographiques abordables aux besoins de commerce, il fallait diminuer beaucoup les frais de fabrication, résultat que j'ai obtenu par mes perfectionnements.« Disdéri, Patent Nr. 21502, 27. November 1854, zit. nach: McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, xviii.

3 Im Patentantrag ist noch von zehn Bildern pro Platte die Rede, Disdéri wechselt aber schon bald zu einem Format mit acht Bildern. Vgl. ebd., 229.

4 Genauer: Der Abzug ist 58 × 94 mm groß und wird auf einen Karton mit den Maßen von 63 × 102 mm aufgezogen. Zu den üblichen Formaten der Porträtfotografie vgl. Ellen Maas, *Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern*, Köln 1977, 68.

5 Vgl. Nadar, *Als ich Photograph war*, Frauenfeld 1978 [1900], 153.



Abb. 2.1: Adolphe-Eugène Disdéri, unbeschnittener Carte-de-Visite-Bogen, um 1860.

Anschlussfähigkeit – um in operative Kreisläufe eingebunden werden zu können, müssen die Bilder sich von ihren kontingenten Entstehungsständen lösen lassen.

Gisèle Freund hat in ihrer einflussreichen Sozialgeschichte der Fotografie Disdéri, den sie dem Künstlerfotografen Nadar gegenüberstellt, wesentlich für den ästhetischen Niedergang der Porträtfotografie verantwortlich gemacht. Deren eigentliche Blüte verortet sie in den wenigen Jahren vor und um 1850, als die Fotografie nicht mehr nur als wissenschaftliches Experiment betrieben, aber noch nicht als standardisierte Ware massenhaft produziert wurde.⁶ Walter Benjamin ist diesem Urteil in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* weitgehend gefolgt und hat den »Verfall des Geschmacks« mit dem »Verlust der Aura« identifiziert, die er auf den frühen

6 Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, München 1968 [1936], 47–81.

Daguerreotypien noch auszumachen meinte.⁷ Verlust der Aura heißt nichts anderes als Steigerung der Verfügbarkeit: Die Daguerrotypie war stets ein Unikat, doch schon Fox Talbots Kalotypie ist auf Reproduzierbarkeit angelegt, ebenso das Kollodium-Nassplattenverfahren Frederick Archers und Gustave Le Grays, das sich ab 1851 durchsetzt. Mit ihm wird das reproduzierte Bild mobil und zirkuliert unabhängig vom Original, das beim Produzenten verbleiben kann. Aus dieser technischen Möglichkeit hat Disdéri die weitreichendsten Konsequenzen gezogen: Die belichtete Glasplatte wird nun zur wertvollen Ressource, die umso mehr Gewinn verspricht, je mehr Abzüge sich von ihr machen lassen. Dieser Logik folgt Disdéri nicht allein auf dem Feld der Porträtfotografie – schon 1860 schlägt er vor, sämtliche Bilder des Louvre zu fotografieren und so auch für die musealen Kunstwerke das neue technische Reproduktionsverfahren einzusetzen. Der Plan scheitert, doch neben der privaten Porträtfotografie und der Produktion von Sammelbildern der Prominenz (dazu später mehr) wird die fotografische Reproduktion von Kunstwerken und Baudenkmalern zu einem wichtigen Zweig der frühen fotografischen Industrie.⁸ »Er als erster«, so Benjamin über Disdéri, »nutzte das photographische Verfahren, um Güter, welche dem Zirkulationsprozess mehr oder weniger entzogen gewesen waren, in denselben hinein zu reißen. [...] Seither hat die Photographie immer zahlreichere Ausschnitte aus dem Feld optischer Wahrnehmung verkäuflich gemacht.«⁹

Eine neue Ökonomie der Bilder

Disdérís Innovation kommt zur rechten Zeit. In den 1840er Jahren ist das neue Medium Fotografie noch ein Experimentierfeld; verschiedene technische Verfahren existieren nebeneinander, kommerzielle Anwendungen bleiben ein Luxusprodukt für *early adopter*. In den 1850er und 60er Jahren erreicht die Porträtfotografie dann einen Massenmarkt. Man muss sich diese Jahre als eine Art *New-Economy-Boom* vorstellen: Wo sich zuvor wenige Enthusiasten und Tüftler tummelten, entsteht ein lukratives Geschäftsfeld, auf dem bald dichte Konkurrenz herrscht. In rascher Folge

7 Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 368–385, hier: 374–376.

8 Vgl. McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, 51.

9 Walter Benjamin, »Pariser Brief <2> . Malerei und Photographie« (1936), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1972, 495–507, hier: 502.

werden neue Geschäftsmodelle entworfen, spekulatives Kapital fließt in die Gründung riskanter Unternehmen, Karrieren heben spektakulär ab, nur um bald wieder steil abzustürzen.¹⁰ Disdéri, der zuvor ein »unstetes Leben« unter anderem als »Landschaftsmaler, Vertreter, Tuchmacher und Buchhalter« geführt hat, beschert die Carte-de-Visite zunächst einen beispiellosen Erfolg.¹¹ Doch stirbt er 1889 völlig verarmt und vergessen, während das Format, das er begründet hat, noch bis über die Jahrhundertwende hinaus als einer von mehreren Standards weiterexistiert.

Ihren Höhepunkt erreicht die europaweite Erfolgsgeschichte der Carte-de-Visite um 1860, in zeitgenössischen Berichten ist die Rede von der »großen Visitenkartenepidemie« oder von der »Porträt-Visiten-Kartomanie«. Schon von den Zeitgenossen wird diese Mode spöttisch kommentiert, so heißt es etwa in einem Kommentar von 1864: »All jene, welche den Geist leer und die Börsen voll haben, [...] gefielen sich darin, die Exemplare ihrer Person zu vervielfältigen.«¹² Die Visitenkarten-Fotografie ist ebenso sehr ein soziales wie ein technisches Phänomen, und als solches stößt sie bereits in den 1860er Jahren an die Grenzen ihrer Ausbreitung. Sie bleibt eine bürgerliche Mode, und schon nach wenigen Jahren müssen viele der neu gegründeten Ateliers wieder schließen. Noch kann sich erst etwa ein Zehntel der Bevölkerung den Gang zum Fotografen leisten, und es wird bis zur Jahrhundertwende dauern, bis dieser auch für ein kleinbürgerliches und proletarisches Publikum erschwinglich wird.¹³ Statt auf neue Konsumentenschichten setzen die Berufsfotografen zunächst auf Diversifizierung des Angebots – wechselnde Kulissen, neue Formate wie das größere Cabinet-Format, Retusche und Kolorierung sowie aufwendige Druckverfahren sollen die Kundinnen und Kunden aufs immer Neue ins Atelier locken.¹⁴

10 Zu den Geschäftsmodellen früher Berufsfotografen vgl. Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*, 47 f.; Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven, London 1994; Hans Christian Adam, »Zwischen Geschäft und Abenteuer. Der Photograph im 19. Jahrhundert«, in: Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hg.), *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, Amsterdam, Dresden 1996, 25–33.

11 Gernsheim, *Geschichte der Photographie*, 356.

12 Zit. nach: Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Leipzig 1965, 507, 515.

13 Vgl. Ursula Breymayer, »Geordnete Verhältnisse. Private Erinnerungen im kaiserlichen Reich«, in: Kat. *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn 1997, 41–52. Wanderfotografen, die über die Dörfer ziehen und ihre Zelte auf Jahrmärkten aufschlagen, bedienen allerdings schon früher ein breiteres Publikum.

14 Vgl. Timm Starl, *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991, 31.

Ihren Namen hat die fotografische Carte-de-Visite von den Vorläufern heutiger Visitenkarten – mehr oder minder verzierten, gedruckten Karten aus Papier, versehen mit dem Namen ihres Besitzers oder ihrer Besitzerin, auf denen kurze Grüße eingetragen werden können.¹⁵ Man verschickt sie mit der Post, tauscht sie bei festlichen Anlässen aus, oder – daher der Name – man kündigt damit seinen Besuch an und stellt sich vor, bevor einem Einlass in das Haus gewährt wird. Auch bieten sich die Karten dazu an, gesammelt zu werden, um späteren Gästen die Karten von Freunden und berühmten Besucherinnen als Beweis des sozialen Prestiges vorzuführen. Schon früh gibt es vereinzelt Medaillon-Porträts auf den Karten, und bereits 1851 taucht der Vorschlag auf, Visitenkarten mit Fotografien zu versehen.¹⁶ Die Carte-de-Visite-Fotografie beerbt diese älteren Karten in zweifacher Weise: Sie übernimmt ihr Format und dient wie sie als Medium sozialer Kommunikation. So wird es in den 1860er Jahren in den besseren Kreisen üblich, zu Neujahr Dutzende Porträts der eigenen Person zu versenden und zu verschenken – und von seinen Bekannten entsprechende Gegengaben zu erwarten.

Disdéri ist nicht der Einzige, der den wachsenden Markt der Carte-de-Visite-Fotografie bedient. Seine Patente schützen ihn nicht davor, dass das Format zu einem allgemeinen Standard wird, denn als technische Erfindung ist sein Verfahren nur wenig originell und kann leicht nachgeahmt werden. Seine eigentliche Innovation ist auch keine technische, sondern eine ökonomische. In seinen Lebenserinnerungen muss sein Konkurrent Nadar deswegen auch anerkennend zugestehen: »[I]ndem er die bis dahin gültigen wirtschaftlichen Regeln umkehrte und mehr Ware für weniger Geld hergab, machte er die Fotografie für alle Zeiten populär.«¹⁷ Zur gleichen Zeit, in der Disdéri's Geschäftsmodell zum Katalysator einer immer ausgreifenderen Bildzirkulation wird, verdrängen auch in anderen Bereichen industriell gefertigte Waren handgemachte Luxusgüter.¹⁸ Arbeitsprozesse werden mechanisiert, Märkte ausgeweitet, und mit den frühen Warenhäusern entstehen Orte beschleunigter Warenzirkulation, deren Geschäftsprinzip ebenfalls in der Gewinnmaximierung durch Steigerung

15 Vgl. dazu und zum Folgenden: McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, 23.

16 Der Fotograf Louis Dodero, von dem die Idee stammt, denkt auch gleich an weitere Anwendungen: Auf Pässen und Jagdscheinen könnten Fotos die häufig nutzlosen Personenbeschreibungen ablösen, im Banken- und Geschäftsverkehr die Unterschrift ergänzen oder gar an ihre Stelle treten. Vgl. Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, 506.

17 Nadar, *Als ich Photograph war*, 153.

18 Vgl. Tagg, *The Burden of Representation*, 39.

des Umsatzes bei niedrigeren Margen besteht.¹⁹ Und ebenso wie die frühen Warenhäuser – man denke an das Pariser Bon Marché – sich als luxuriöse Tempel des Konsums zu inszenieren wissen, versteht es auch Disdéri, der Massenproduktion eine Fassade der Exklusivität zu verleihen.

Management der Ähnlichkeitsproduktion

Im Sommer 1854 eröffnet Disdéri am Boulevard des Italiens ein spektakuläres neues Atelier, seiner eigenen Einschätzung nach das größte derartige Etablissement in ganz Europa.²⁰ Bereits sechs Jahre später, auf dem Höhepunkt seines Erfolgs, wird das Atelier aufwendig neu dekoriert: Ein Fresko der »Apotheose des Lichts« ziert nun die Decke des zentralen *salon de réception*, und eine Fülle von Gemälden und Skulpturen, chinesischem Porzellan und maurischen Türen vermitteln Besuchern den Eindruck, sich hier im »Tempel der Photographie« zu befinden.²¹ Ulrich Raulff hat, Disdérís Selbstbeschreibung folgend, dessen Atelier als »eine Art intimes Theater« beschrieben, auf dessen Bühne Disdéri als »Regisseur und Magier« die »Mienen und Ausdrücke« des Kunden »Revue passieren« lässt.²² Die Intimität des fotografischen Aktes, die Disdéri in seinen Schriften behauptet, ist jedoch in eine komplexe Logistik eingebunden. Disdéri ist nicht einfach ein Fotograf – er managt die Massenproduktion von Ähnlichkeit: »Bei der Masse von photographischen Erzeugnissen, die ich zu liefern habe, beschäftigt mich in der Tat stets die Sorge teils für das sichere Gelingen der rein technischen Operationen, teils für die passende Wahl von Stellung, Gesichtsausdruck und Herstellung des künstlerischen Ensemble.«²³ Das

19 Vgl. Uwe Spiekermann, »Das Warenhaus«, in: Alexa Geisthövel, Habbo Knoch (Hg.), *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., New York 2005, 207–217.

20 Vgl. André Adolphe Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris 1855, 5.

21 Vom »Tempel der Photographie« spricht der deutsche Fotopionier Paul Eduard Liesegang, sein Bericht findet sich zitiert in: Firma Ed. Liesegang (Hg.), *Die Geschichte der Firma Ed. Liesegang Düsseldorf. Zur Feier ihres 75jährigen Bestehens am 2. Dezember 1929*, Düsseldorf 1929, 8f. Zur Ausstattung von Disdérís Atelier vgl. auch Gernsheim, *Geschichte der Photographie*, 357; Sagne, »Porträts aller Art«, 109–114.

22 Ulrich Raulff, »Image oder Das öffentliche Gesicht«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M. 1984, 46–58, hier: 48.

23 André Adolphe Eugène Disdéri, *Die Photographie als bildende Kunst*, Berlin 1864 [1862], zit. nach: Rolf H. Krauss, *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie*, Ostfildern bei Stuttgart 1995 [1979], 27.

Porträtfoto wird zum Produkt eines ästhetisch-technischen Dispositivs, in dem standardisierte Posen, austauschbare Hintergründe und ein fixes Repertoire von Staffageelementen arrangiert und rekombiniert werden.²⁴ Schon früh steht Disdéri nicht mehr allein hinter der Kamera. Während er selbst sich auf die prominente Kundschaft konzentriert, erledigen angestellte »Operateure« nach seinen Stilvorgaben das Tagesgeschäft. Dazu kommt das technische Hilfspersonal: Zu seinen besten Zeiten arbeiten über 60 Angestellte für Disdéri, die in manchen Monaten bis zu tausend Porträts herstellen.²⁵

Für die effiziente Herstellung und Vervielfältigung von Bildern als »Handelsartikel«, so heißt es 1869 in einem Lehrbuch des Fotografen Otto Buehler, ist die zweckmäßige Anlage und Einrichtung des fotografischen Ateliers entscheidend.²⁶ Die analoge fotografische Aufzeichnung beruht bekanntlich auf der Kopplung von optischem Apparat und chemischem Prozess. Diese Doppelnatur des Mediums bildet sich auch in der Raumordnung des fotografischen Betriebs ab, dessen wichtigste Räume das »Glashaus« und das »Dunkelzimmer« sind. Da ausreichendes künstliches Licht noch nicht verfügbar ist, muss die Aufnahme in einem Tageslichtatelier erfolgen, dessen gewächshausähnliche Dachkonstruktion im Idealfall indirektes Ober- wie Seitenlicht einlässt, reguliert von Gardinenkonstruktionen und Beleuchtungsschirmen (Abb. 2.2). Das Dunkelzimmer zur Entwicklung der Aufnahmen soll nach Möglichkeit direkt an das Glashaus anschließen, um, wie Buehler schreibt, ein reibungsloses »Ineinandergreifen der Operationen« sicherzustellen.²⁷ So lässt sich das Atelier als räumliches Gefüge beschreiben, das Licht und Schatten, ästhetische Inszenierung und technische Operation zugleich separiert und koordiniert, indem es zwei getrennte Kreisläufe einrichtet, die sich allein im Moment der Aufnahme kreuzen: Da ist zum einen der Weg der Kundinnen und Kunden, die sich in den im Empfangsraum ausliegenden Musterbüchern mit dem Repertoire an Bildformeln vertraut machen, sich in Garderobe und Toilettezimmer entsprechend ausstaffieren, im Atelier vor der Kamera posieren – und schließlich die auf Karton montierten Abzüge mit nach Hause nehmen

24 Vgl. Starl, *Im Prisma des Fortschritts*, 27.

25 Vgl. McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, 44–52, 225–228. Gernsheim, *Geschichte der Photographie*, 358, geht von 90 Angestellten und 2400 Abzügen am Tag aus; eine Schätzung der täglich Porträtierten gibt: Hans J. Scheurer, *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987, 93.

26 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Reprint der Ausgabe von 1869 (Weimar), Hannover 1996, 15.

27 Ebd., 17.

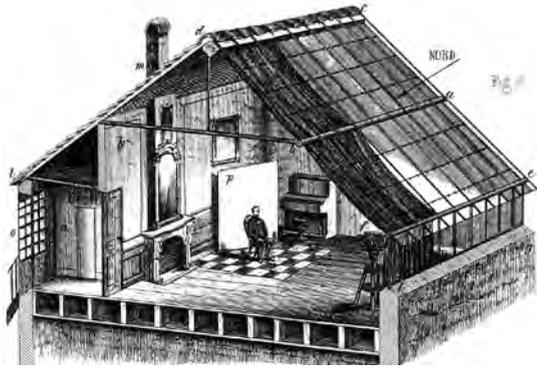


Abb. 2.2: Fotografisches Atelier mit zum Glashaus umgebautem Dachraum, 1860er Jahre.

können. Und da ist zum anderen der Weg der fotografischen Platte, die, auf der dem Publikum verborgenen Hinterbühne der Produktion, von Hand zu Hand weitergereicht, für die Belichtung vorbereitet, und dann, nach der Aufnahme, entwickelt, retuschiert, kopiert und schließlich archiviert wird, um für spätere Abzüge bereitzustehen. Der räumlichen Trennung entspricht die Hierarchie der Positionen innerhalb des arbeitsteilig organisierten Atelierbetriebs: Während der Operateur seinen Platz im Glashaus, wo er im Minutentakt die Repräsentation des Individuums inszeniert, kaum verlässt, werden die technischen Routinen, insbesondere die mit Schmutz und Gestank verbundene Arbeit mit den Chemikalien, von Laborgehilfen und niederen Angestellten erledigt, die das Publikum nach Möglichkeit nicht zu Gesicht bekommen soll.²⁸

Disdérís Ästhetik

Die Trennung von ästhetischer Inszenierung und technischer Produktion bestimmt auch Disdérís theoretische Überlegungen zur Porträtfotografie. Denn Disdéri betätigt sich nicht nur als Unternehmer, sondern auch als Theoretiker. Seine 1862 erschienene Schrift *L'art de la photographie* enthält eine der ersten Ästhetiken des neuen Mediums, in der er ausführlich darlegt, warum gerade die Porträtfotografie kein bloßes Gewerbe, sondern

²⁸ Zu den Arbeitsschritten vgl. ebd.; zur arbeitsteiligen Herstellung auch: Tagg, *The Burden of Representation*, 47; zur Trennung von Vorder- und Hinterbühne in der fotografischen Produktion: Fritz Kempe, »Atelier und Apparat des Photographen«, in: Klaus Honnef (Hg.), *Kat. Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln 1982, 26–40; Suren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, Albany 1996, 66–68.

vielmehr eine Kunst sei, die nur der geborene Künstler durch jahrelange Naturbeobachtung erlernen kann.²⁹ Die erstrebte ästhetische Aufwertung der eigenen Position ist dabei nicht bloß eine Frage des symbolischen Kapitals, sie folgt handfesten betriebswirtschaftlichen Interessen. Denn schon um 1860 kommt es zu ersten Urheberrechtsstreitigkeiten, weil findige Geschäftemacher die Produkte der Konkurrenz einfach abfotografieren und Raubkopien von Porträts berühmter Persönlichkeiten, für die bereits ein florierender Markt entstanden ist, in Umlauf bringen. Nicht zufällig publiziert Disdéri sein Buch im selben Jahr, in dem ein französisches Gericht erstmals einer solchen Urheberrechtsklage stattgibt und in seinem Urteil den Kunststatus der Fotografie anerkennt.³⁰ Ob die Fotografie als Kunst gelten kann oder nicht, hängt dabei aus juristischer Sicht vor allem an der Definition der Tätigkeit des Fotografen – denn um dessen Urheberrechte zu sichern, muss er zunächst als Autor anerkannt werden, und das heißt: Fotografie muss mehr sein als bloß mechanische Reproduktion, nämlich originäres Produkt geistiger Arbeit.³¹

Der Anerkennung des Fotografen als Künstler und Geistesarbeiter steht jedoch ein dominanter ästhetischer Diskurs entgegen, der wesentlich durch die Ausgrenzung technischer Produktion charakterisiert ist. An dessen zentralen Gegensatz von Kunst und Technik schließen sich, wie Gerhard Plumpe herausgearbeitet hat, weitere binäre Oppositionen an; singuläre, lebendige Ähnlichkeit steht dabei gegen maschinell reproduzierte Identität. So lautet die im 19. Jahrhundert verbreitete Kritik an der Fotografie: Sie bilde jedes einzelne, selbst das mikroskopischste Detail ab, jedoch isoliert und ohne jeden Zusammenhang. Die Fotografie liefere bloß die leblose Kopie der oberflächlichen Erscheinungen, wo die Kunst das Leben, die Tiefe und das Wesen zu erfassen habe. Fotografien zeigten bloß kontingente Splitter der Wirklichkeit, während in der Kunst die wahre und ideale Ganzheit der Phänomene hervorträte. Um dies zu erreichen, reinige etwa der Porträtmaler sein Bild von allen störenden und nichtssagenden Details – und verdichte die wesentlichen Merkmale zur charakteristischen Gestalt.³²

29 Vgl. André Adolphe Eugène Disdéri, »Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie« (1862), in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, 107–127.

30 Vgl. McCauley, *Industrial Madness*, 15. Mit diesem Urteil waren jedoch nicht alle Streitfragen beseitigt, in einem der späteren Verfahren sollte Disdéri selbst unterliegen. Vgl. ebd., 32–34.

31 Vgl. Tagg, *The Burden of Representation*, 103–116.

32 Vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990, 28–48.

Der geistlose Apparat zeichnet unterschiedslos isolierte Details auf, nur der schöpferische Geist, der das Wesen der Dinge erfasst, ist fähig zur Auswahl und Synthese – dieser Logik ist auch Disdéri's Ästhetik verpflichtet, doch versucht sie, gerade jene ästhetischen Werte, die für den Ausschluss der Fotografie aus dem Bereich der Kunst in Stellung gebracht werden, für den fotografischen Akt zu reklamieren.³³ Eben weil die Kamera bloß passiv registriert, bedarf es der schöpferischen Subjektivität des Fotografen, denn bei der »Herstellung eines Porträts« handele es sich keineswegs »um eine mathematisch genaue Wiedergabe der Formen und Proportionen der zu porträtierenden Person, sondern vielmehr um die richtige Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells derselben, wie es sich unter dem Einflusse der durch ihre soziale Stellung bedingten Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.«³⁴ Um nicht bloß Details getreu wiederzugeben, sondern den »Totalcharakter« zu erfassen, dürfe der Fotograf, so Disdéri vielleicht einschlägigste Formulierung, nicht bloß fotografieren, er müsse vielmehr »biographieren«, das Leben selbst festhalten.³⁵ Aus den »unzähligen Veränderungen des Gesichtsausdruckes« gelte es, »denjenigen Ausdruck herauszufinden, welcher das Wesen und den Charakter des Individuums am besten und am allgemeinsten ausdrückt«. Der Weg dahin führt von der genauen Beobachtung über die »Regulation« von »Stellung, Gestikulation und Mienenspiel« zur Anpassung von Kleidung, Umgebung und Beleuchtung. Der ungeübte Kunde, der sich mit falschen Vorstellungen zum Fotografen begibt, herausgeputzt im besten Sonntagsstaat und mit einstudierter, gewichtiger Miene, mache es dem Fotografen dabei nicht leicht – um die »höhere geistige Ähnlichkeit« auszudrücken, sei es daher die Aufgabe des Fotografen, »aus all diesem Beiwerk und diesen Zufälligkeiten den wahren Mann herauszuschälen«.³⁶

Die Porträtfotografie, wie sie Disdéri hier beschreibt, erscheint so zunächst als ein Selektions-, Subtraktions- und Filterungsprozess. Aus einer Fülle möglicher Gesichter wählt sie das wahrhaftigste aus, reinigt es von allen akzidentuellen Umständen und präpariert es so, dass es klar und ungetrübt hervortritt. Zugleich ist das Porträt jedoch Produkt eines additiven Prozesses – der Fotograf baut eine Szene aus Hintergründen, Requisiten und Draperien, in und vor der er die Kamera, den Körper und das Licht arrangiert. Schließlich ist die Porträtsitzung für Disdéri auch ein

33 Disdéri's Argumentation ist dabei keineswegs originell. Vgl. ebd., 110 f.

34 Disdéri, »Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie«, 107.

35 So bereits in: ders., *Renseignements photographiques indispensables à tous*, 15.

36 Ders., »Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie«, 108 f.

mimetischer Akt: Möglichst allein und von allen störenden Geräuschen abgeschirmt, sollen Fotograf und Modell sich im Ausdruck wechselseitig spiegeln. »Um in der Physiognomie seines Originals den als am meisten charakteristisch erkannten Ausdruck wiederzubeleben«, solle der Fotograf sich in die entsprechende »Stimmung« versetzen und so dem Modell den gewünschten Ausdruck gleichsam vorspielen.³⁷ War für Lavater die möglichst objektive, von aller Kunst ungetrübte Fixierung der stabilen äußeren Züge die wesentliche Bedingung der physiognomischen Bildlektüre, soll in Disdéri's Theorie, weniger wohl in seiner Praxis, die physiognomische Lektüre des Körpers die Verlebendigung des technischen Bildes garantieren. Disdéri's programmatische Schrift verdeckt die kommerzielle Standardisierung, die seine Fotos umso mehr verraten. Die Cartes-de-Visite entstehen nach der immerselben Formel – die Aufnahme geschieht manchmal so rasch, dass mehrere Kundinnen und Kunden auf derselben nur wenige Minuten aufnahmebereiten Platte Platz finden, auch die Posen, Kulissen und Requisiten wiederholen sich, und das Ergebnis ist so klein, dass in der zumeist ganzfigurigen Aufnahme das Gesicht kaum größer als einen Zentimeter ist.

Szenen und Kulissen

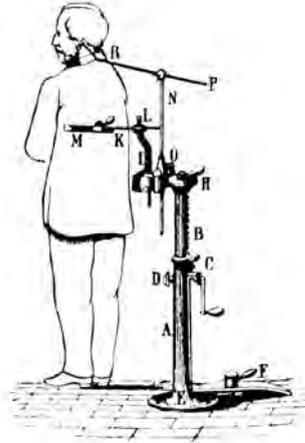
Das Fotografenatelier des 19. Jahrhunderts, so Bernd Busch, gleicht einer »Versuchsanordnung gesellschaftlicher Identitätsproduktion und Habitualisierung«. ³⁸ Zugleich Bühne und Labor, versammelt es ein Ensemble von Apparaten, Körpern und Staffagen, um ein Schauspiel für einen unsichtbaren Zuschauer aufzuführen. Porträtiert zu werden heißt hier, Darsteller in der Inszenierung der eigenen sozialen Rolle zu werden. Idealerweise, so heißt es in den entsprechenden Handbüchern, folgt die Einrichtung dieses Arrangements den Gesetzen des *Decorum*, also einer Logik der Angemessenheit: Es soll die Würde der Person hervorheben, ihren Lebensverhältnissen entsprechen und als »Folie« dienen, vor der sie als beherrschender Bildmittelpunkt hervortritt.³⁹ Nicht selten allerdings droht die Szene zur Farce zu geraten, mit falschen Säulen, die auf sich wellenden Teppichen ruhen, und offensichtlich bloß aufgemalten Bibliotheksregalen im Hinter-

37 Ebd., 120.

38 Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München, Wien 1989, 312.

39 Vgl. Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, 52.

Abb. 2.3: links:
 »Universal-Kopfhalter«, 1860er Jahre; rechts: Carte-de-Visite-Porträt, 1860er Jahre; der Kopfhalter ist durch die Draperie verdeckt.



grund. Doch auch, wo die Szene selbst keine solch offensichtlichen Brüche aufweist, ist die Gefahr des Scheiterns gegeben. Posieren ist eine Körpertechnik – man muss es lernen, zum Bild seiner selbst zu werden. Und so annonciert Disdéri seine *Renseignements photographiques*, seine fotografischen Belehrungen von 1855, als »unverzichtbar für jedermann«.40 Die Pose bleibt dabei nicht auf das Bild beschränkt – mit dem fotografischen Porträt, darauf hat Alain Corbin hingewiesen, verändert sich der private Alltag, die »Theatralisierung der Mienen, Gesten und Gebärden« etabliert neue Normen der Haltung, neue Körpertechniken und Schönheitsideale.41

Im Atelier ist die angestrebte Haltung zunächst kaum ohne technische Prothesen herzustellen. Dienten in der frühen Porträtfotografie noch schwere gusseiserne Kopfhalter dazu, dem Modell überhaupt erst das lange Stillhalten zu ermöglichen, sind die zu Zeiten Disdérís perfektionierten *appareils de pose* dazu gedacht, eine bestimmte, als besonders schön oder bedeutend empfundene Stellung zu unterstützen und zu fixieren (Abb. 2.3).42 Aber auch die Dekorationselemente sollen den Körpern

40 Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*. Solche gedruckten Anweisungen, die die Kundinnen und Kunden über die passende Kleidung und das angemessene Verhalten beim Besuch des Fotografen belehrten, waren durchaus üblich. Vgl. H. P. Robinson, *Das Glashaus und was darin geschieht*, 2. Aufl., Düsseldorf 1889, 106.

41 Alain Corbin, »Kulissen«, in: Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt a. M., 419–629, hier: 434.

42 Vgl. Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, 62.



Abb. 2.4: Unbeschnittene Atelierfotografie, die einen Blick auf die gemalten Kulissen erlaubt, 1860er Jahre.

Halt geben und es ihnen erlauben, Haltung anzunehmen. Angelehnt an eine Balustrade, die Hand auf einem Beistelltischchen oder einer höhenverstellbaren Stuhllehne abgelegt, mittels einer in Falten geworfenen Draperie »in das Ensemble verwebt«, werden sie Teil einer imaginären Szene, die jenseits des fotografisch erfassten Ausschnitts jäh endet (Abb. 2.4).⁴³ Ein gut ausgestattetes Fotografenatelier verfügt daher in der Regel über einen Fundus von Dekorationsgegenständen, die die Insignien bürgerlicher Wohnkultur imitieren. Bald schon werden die meist auf unsichtbaren Rollen ruhenden Brüstungen, Säulen und Postamente von spezialisierten Herstellern fabrikmäßig aus Holz und Pappmachée produziert; auch etablieren sich Firmen, die austauschbare gemalte Kulissen anbieten, die in Form eines »Hintergrundturnus« von Atelier zu Atelier zirkulieren.⁴⁴

Walter Benjamin hat das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts ein »Etui des Privatmanns« genannt. Die Wohnung ist gleichsam die Negativform ihres Bewohners: ein »Gehäuse«, das die Privatperson mitsamt ihrem »Zubehör« wie das samtene Innere eines »Zirkelkastens« umschließt und bettet.⁴⁵ In Benjamins Deutung verspricht das Interieur einen illusionsge-

43 Vgl. Kempe, »Atelier und Apparat des Photographen«, 32; Sigrid Schade, »Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie«, in: Birgit Erdle, Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u. a. 1996, 66–81, hier: 74.

44 Vgl. Gernsheim, *Geschichte der Photographie*, 363.

45 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, 52 f.

sättigten Zufluchtsort vor den rauen Winden der kapitalistischen Konkurrenz, den Zumutungen des technischen Fortschritts und der Erosion alter Sicherheiten. Wo die Einrichtung des Ateliers diese private Atmosphäre imitiert, potenziert sie deren Illusionscharakter – hier sind die Requisiten des bürgerlichen Interieurs ausschließlich, was sie immer schon sind: Kulisse.⁴⁶ Als solche haben sie eine praktische Funktion, sie stabilisieren die Körper und Posen, vor allem aber schaffen sie einen scheinbar vertrauten Rahmen für eine neuartige Erfahrung: sich vor der Kamera der Welt zu präsentieren, Objekt eines anonymen Blicks zu werden. Das bürgerliche Subjekt tritt dabei nicht als einzigartiges Individuum vor die Kamera, sondern versucht, den Erwartungen an ein gelungenes Bild zu entsprechen, die von unzähligen anderen Bildern bereits als Standard etabliert wurden und sich in den Atelierrequisiten niedergeschlagen haben. Und damit tritt es zugleich ein in einen erstmals vollständig durch technische Bilder vermittelten Raum des Vergleichs.

Das Fotoalbum: Zirkulation und Sammlung

Einer der ersten konkreten Orte, an dem sich dieser abstrakte Raum manifestiert, ist das Fotoalbum. Auch dieses verdankt Disd ris Carte-de-Visite-Format, wenn nicht seine Geburt, so doch seine massenhafte Verbreitung. Denn mit der Standardisierung der Bildgrößen entsteht auch ein weitgehend standardisiertes, serienmufig hergestelltes Aufbewahrungsmedium für die Abzüge: in großen Stückzahlen vertriebene vorgefertigte Einsteckalben, die mit zumeist vier Fenstern pro Seite, passenderweise »Kulissen« genannt, darauf ausgelegt sind, die Cartes-de-Visites sicher zu verwahren (Abb. 2.5).⁴⁷ Solche Alben liegen bevorzugt im Salon aus, wo sie, in Leder gebunden und mehr oder minder verziert, als dekorative Objekte dienen sowie Besucherinnen und Besuchern präsentiert werden können. Mehr noch als private Objekte der Häuslichkeit sind sie daher Medien der sozialen Kommunikation, in denen sich ein durch Bilder vermitteltes Beziehungsgefüge manifestiert. Doch die Verwandtschafts- und Freundschaftsbeziehungen, die sich in ihnen abbilden, werden nur für diejenigen nachvollziehbar, die in diese Beziehungsnetzwerke eingebunden sind. Da

⁴⁶ Vgl. Starl, *Im Prisma des Fortschritts*, 18 f.

⁴⁷ Zum Fotoalbum vgl. Maas, *Die goldenen Jahre der Photoalben*; Timm Starl, »Der Faden des Gedächtnisses.  ber Fotoalben im 19. Jahrhundert«, in: Martin Heller (Hg.), *Welt-Geschichten. Fotoalben aus der Sammlung Herzog*, Zürich 1989, 9–41; Bickenbach, »Das Dispositiv des Fotoalbums«.

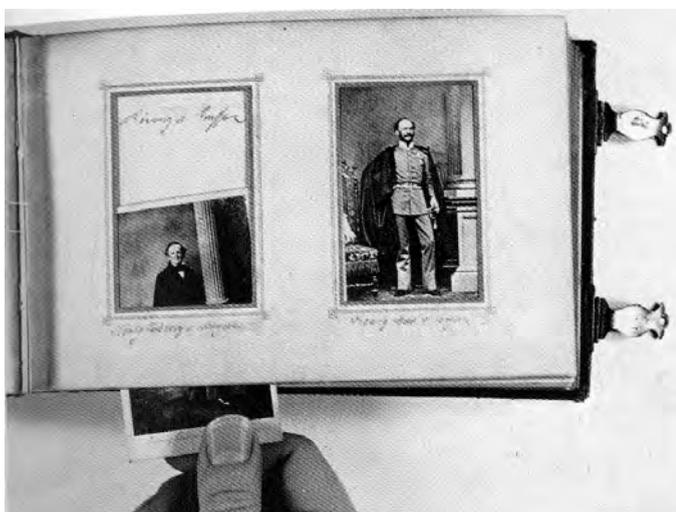


Abb. 2.5: Einsteck-Fotoalbum, 1860er Jahre.

Beschriftungen zumeist fehlen, erscheint es ohne Erläuterung durch ein Familienmitglied unmöglich, sich »in dieser Fülle der Gesichter zurechtzufinden«, wie es 1882 in einer Glosse aus der *Gartenlaube* heißt.⁴⁸ Auch sind die Fotografien in der Regel nicht datiert, vielmehr entwirft das Album einen Raum stillgestellter Gleichzeitigkeit. Die Bilder fungieren in den seltensten Fällen als Spuren eines Ereignisses, sondern als gültige, dauerhafte Repräsentationen einer Persönlichkeit, weswegen sich auch selten mehrere Bilder derselben Person in einem Album finden lassen.⁴⁹

Allerdings findet sich dasselbe Bild mit großer Wahrscheinlichkeit in mehreren Alben, sind doch die *Cartes-de-Visite* von Beginn an auf Reproduktion angelegt und Mindestbestimmungen von 25 Stück nicht unüblich.⁵⁰ Man lässt sie nicht nur für sich selbst oder das eigene Familienalbum anfertigen, sie sind vielmehr dazu bestimmt, in mehr oder weniger losen Freundschaftsnetzwerken gesammelt und getauscht zu werden. Ihre repräsentative Funktion, das Festhalten der individuellen Ähnlichkeit, kann dabei sogar nachrangig werden – und scheint ohnehin von den meist kaum zentimetergroßen Gesichtern schwerlich leistbar. Eine *Carte-de-Visite*

48 Zit. nach: Maas, *Die goldenen Jahre der Photoalben*, 114 f.

49 Für die meisten Bürgerinnen und Bürger ist der Gang zum Fotografen eine seltene, häufig sogar einmalige Angelegenheit, erst im späten 19. Jahrhundert wird es üblicher, Fotografien als Erinnerungen an *Rites des Passages* wie Taufe, Schuleintritt, Konfirmation oder Hochzeit anfertigen zu lassen. Vgl. Breymayer, »Geordnete Verhältnisse«, 47.

50 Vgl. McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, 209.

Fotografie könne einem geistvollen Gesicht überhaupt niemals gerecht werden, dafür fehle schlicht der Platz, so heißt es in einem amerikanischen Artikel von 1867 – wertvoll seien sie die Bilder daher vor allem als »Währung« der Freundschaft und Gemeinschaft.⁵¹

Dieses System des Sammeln und Tauschens von Porträts befeuert die Nachfrage nach Alben, die darauf warten, gefüllt zu werden, mit Bildern von Verwandten und Freunden ebenso wie von prominenten Persönlichkeiten. Neben der privaten Porträtproduktion wird die massenhafte Herstellung von Sammelbildern in den 1860er Jahren zur wichtigsten Einnahmequelle der großen Fotografenateliers. Staatsmänner und Adelige, Militärs und Künstler, nicht zuletzt die Stars der Theater- und Vaudevillebühnen werden zum Modellsitzen aufgefordert und übertragen dem Fotografen in der Regel alle Rechte an der Verwertung ihres Porträts. Disdéri ist einer der ersten, die diesen neuen Markt bedienen; 1860 beginnt er mit der Publikation der *Galerie des contemporaines*, einer wöchentlich fortgeführten, abonnierbaren Edition von Fotografien prominenter Zeitgenossen, angefangen bei der kaiserlichen Familie und ihrer Entourage.⁵² Diese zählt nun zur Prominenz – eine Kategorie, die die Repräsentanten des Staates ebenso umfasst wie die umjubelten Schauspielerinnen der aktuellen Theatersaison und die erst entsteht, wo Bilder in großer Stückzahl für einen anonymen Markt produziert werden. Der Grad der Prominenz wird ablesbar an den Auflagenzahlen, die in Einzelfällen in die Hunderttausende gehen sollen.⁵³ Bereits 1861 bietet Disdéri dreihundert verschiedene Prominentenporträts zur Bestellung an, und um seine wachsende Sammlung noch effektiver bewirtschaften zu können, lässt er sich ein Verfahren zur Zweitverwertung der Aufnahmen patentieren. Auf sogenannten »Mosaik-Karten« versammeln sich nun ganze Ministerkabinette, Theaterensembles oder ganz allgemein die »Spitzen der Gesellschaft«: als wimmelnde Menschenmengen von bis zu tausend ausgeschnittenen und montierten, kaum stecknadelkopfgroßen Porträts (Abb. 2.6).⁵⁴

51 »A card photograph must always be untrue to an inspired face, for it gives no room for the artist to engraft high toning of your inner life upon the harsh truthfulness of your mortal features. They are chiefly valuable, therefore, as the currency of common friendship and common life [...].« R. H. E., »My Photograph«, in: *Godey's Lady's Book*, April 1867, 341–345, hier: 344, zit. nach: Shawn Michelle Smith, *American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton 1999, 69.

52 Vgl. Gernsheim, *Geschichte der Photographie*, 358–361; McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, 53–84.

53 Vgl. Bickenbach, »Das Dispositiv des Fotoalbums«, 96, 121.

54 Vgl. ebd., 110 f.; Ulrich Hägele, »Zwischen Realdokumentation und Fiktion. Photomontage



Abb. 2.6: Disdéri, Mosaikbild, 1863.

Im privaten Fotoalbum vermischen sich Bilder unterschiedlichster Kategorien. Es scheint keineswegs unüblich gewesen zu sein, in ein und demselben Album Familienbilder mit solchen von entfernten Bekannten ebenso wie mit kommerziell vertriebenen Sammelbildern zu kombinieren, darunter bisweilen auch Bilder von Sehenswürdigkeiten, Reproduktionen von Kunstwerken oder exotische Reiseaufnahmen.⁵⁵ Die Bilder der eigenen Verwandtschaft hätten in vielen Fällen auch kaum ausgereicht, ein Album zu füllen.⁵⁶ So versammelt das heimische Album zerstreute und isolierte Splitter der Welt, die mittels der Fotografie massenhaft und im einheitlichen Format verfügbar gemacht werden, und fügt sie in eine idiosynkratische Ordnung, in der sich wie in heutigen Facebook-Profilen die individuellen Beziehungsnetze wie die Wünsche, Vorlieben und Fantasien ihrer Besitzerinnen und Besitzer spiegeln.⁵⁷

im 19. Jahrhundert«, in: Wolfgang Hesse, Katja Schumann (Hg.), *Kat. Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen*, Marburg 2006, 176–179.

55 Vgl. Sagne, »Porträts aller Art«, 120.

56 Es wird sogar berichtet, dass manche Leute sich beim Fotografen Bilder von anonymen Fremden kaufen, um so mit einem großen Freundeskreis aufwarten zu können. Dies soll es den Fotografen erlaubt haben, auch noch aus nicht abgeholten Bildern Gewinn zu schlagen. Vgl. Daniel A. Novak, *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge u. a. 2008, 50.

57 Zum Album als Spiegel privater Wünsche vgl. Starl, *Im Prisma des Fortschritts*, 50–53. Bickenbach, »Das Dispositiv des Fotoalbums«, hat in einem ähnlichen Sinne die Funktion des Fotoalbums als »Gedächtnisraum« und Dispositiv der »Versammlung« beschrieben, das der »Dissemination« der fotografischen Bilder begegnet.

»Fotografieren sammeln heißt die Welt sammeln«, so Susan Sontag.⁵⁸ Die sichtbare Welt über alle räumlichen wie zeitlichen Grenzen hinweg verfügbar zu machen, gehört zu den ältesten Versprechen der Fotografie. Bereits 1859 formuliert Oliver Wendell Holmes in einem vielzitierten Essay die Vision umfassender fotografischer, genauer gesagt: stereografischer Bibliotheken, die genau dies tun sollen. Für Holmes löst sich im fotografischen Akt die Form von der Materie, sie schält sich vom Gegenstand ab wie eine Haut, und als Derivate des Realen können diese Häute fortan von jedem Kontext gelöst global zirkulieren. Dabei denkt Holmes Sammlung und Zirkulation als ineinander verschränkt, je globaler der Austausch organisiert wird, umso reicher könnten die lokalen Sammlungen werden: »Und um die Bildungen öffentlicher und privater Sammlungen zu erleichtern, muß ein leistungsfähiges Austauschsystem eingerichtet werden, das zur Folge hat, daß so etwas wie ein allgemeiner Umlauf dieser Banknoten oder Wechsel auf feste Materie entsteht, welche die Sonne für die große Bank der Natur gedruckt hat.« Um dieses allgemeine Äquivalent sicherzustellen, so Holmes weiter, sollten die Bilder auf ein »Standardmaß« gebracht werden, das den metrisch genauen Vergleich beliebiger Bildgegenstände ermöglicht.⁵⁹

Holmes denkt dabei eher an bedeutende Bauwerke als an Porträts – doch es ist dieses schon früh formulierte umfassende »archivalische Versprechen« der Fotografie, das auch Allan Sekula zitiert, wenn er davon spricht, dass mit der Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts ein »Schattenarchiv« entsteht, in dem jedem Individuum ein Platz in einer »sozialen und moralischen Hierarchie« zugewiesen wird. Dieses »allgemeine, umfassende Archiv« umfasst, so Sekula, verschiedene »untergeordnete, territorialisierte Archive«; es enthält sowohl Bilder der Prominenz und all jener, die gesellschaftlich anerkannt sind, wie solche von Kranken, Kriminellen und Kolonisierten, die das Andere dieser gesellschaftlichen Ordnung verkörpern.⁶⁰ Gerade weil die Porträtfotografie von Beginn an sowohl »nobilisierende« wie »repressive« Funktionen übernimmt, der Selbstdarstellung ehrbarer Bürgerinnen und Bürger ebenso dient wie der

58 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980 [1977], 9.

59 Oliver Wendell Holmes, »Das Stereoskop und der Stereograph« (1859), in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1979, 114–121, hier: 120.

60 Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv« (1986), in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. II*, Frankfurt a. M. 2003, 269–333, hier: 278 f.

Überwachung und Disziplinierung devianter Subjekte, lassen sich beide Funktionen für Sekula nicht trennen – vielmehr, so seine These, wird zur Unterscheidung von »Ehrbarkeit« und »Devianz« immer schon die Möglichkeit des bildergestützten Vergleichs vorausgesetzt. Die Kriterien der Beurteilung speisen sich dabei aus populärphysiognomischen Vorstellungen, die in unterschiedlichen Varianten zum Alltagswissen des 19. Jahrhunderts gehören.⁶¹

Das umfassende Archiv, von dem Sekula spricht, ist zunächst ein rein virtuelles und manifestiert sich nur ausschnittsweise, in Form verstreuter lokaler Bildreservoirs. Zu diesen zählen private Familienalben ebenso wie die Verbrecheralben, von denen im nächsten Kapitel die Rede sein wird, kommerzielle Sammelalben oder auch die ethnografischen Atlanten, die »Völker-« und »Rasstypen« fotografisch zu erfassen suchen. Solche Alben präsentieren eine begrenzte, von spezifischen Interessen und Kriterien bestimmte Auswahl von Bildern in suggestiver Nähe; ihre Ordnung (oder Unordnung) ist mit der sichtbaren Anordnung der Bilder auf den Seiten identisch, die sich im Durchblättern oder durch Erläuterung vermittelt. Darin unterscheiden sie sich von Archiven, die den Zugriff auf unüberschaubare und fortlaufend erweiterbare Datenmengen ermöglichen sollen. Das Bild im Album ist eines von Dutzenden, vielleicht Hunderten – Archive wie jene des Erkennungsdienstes, von denen der zweite Teil dieses Buches handelt, machen Informationen über Zehn-, ja Hunderttausende von Individuen verfügbar und sind daher auf eine stabile logistische Infrastruktur der Adressierung und Erschließung angewiesen, die dafür sorgt, dass das Archivierte sich sicher dort wiederfinden lässt, wo man es abgelegt hat.⁶²

Im Vergleich zum Archiv erscheint das Album daher paradoxerweise sowohl geschlossener als auch offener: Es lässt mehr Kontingenz zu und stiftet zugleich ein höheres Maß an Kohärenz; es erlaubt die Vermischung nahezu beliebiger Inhalte und dient dennoch dazu, Verbindungen evident zu machen. Mit »Erstaunen«, so der bereits zitierte Holmes in einem Essay von 1863, ließe sich nämlich beim Studium fotografischer Porträts feststellen, »dass hier Familienähnlichkeiten innerhalb einer weiten Verwandtschaft deutlich hervortreten. Wir erkennen sie hier leichter als im

61 Vgl. ebd., 279–285.

62 Auch wenn Sekula nicht explizit von Alben spricht, denkt er doch eine ähnliche Unterscheidung an, wenn er die »repräsentative Auswahl aus den Archivbeständen« und den »bürokratischen Apparat« als zwei komplementäre Modelle beschreibt, fotografische Sammlungen zu organisieren. Exemplarisch für diese Modelle stehen einerseits Galtons Kompositofotografien, andererseits Bertillons Anthropometrie (ebd., 287). Siehe dazu Kap. 4 und 5.

alltäglichen Leben, weil wir viele Portraits einer Familie nebeneinander legen und so bequem miteinander vergleichen können.«⁶³ Das fotografische Album, gerade auch das Verbrecheralbum, ist im 19. Jahrhundert ein Ort, an dem tatsächliche wie vermeintliche Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zutage treten – und von der Suche nach solchen Ähnlichkeiten sollen die zwei folgenden Kapitel handeln.

63 Oliver Wendell Holmes, »Was Sonnenstrahlen so bewirken« (1863), in: ders., *Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie. Mit weiteren Dokumenten*, hg. von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2011, 71–96, hier: 86.

3 Lombroso und die Verdattung der Abweichung

Verbrecheralbum

Schon seit den Anfängen der Fotografie in den 1840er Jahren sind es nicht nur die Bürgerinnen und Bürger, der Adel und die Prominenz, deren Gesichter im neuen Medium festgehalten werden. Zunächst unsystematisch und häufig auf Initiative Einzelner beginnt man in Gefängnissen, psychiatrischen Kliniken und Polizeiwachen in ganz Europa, die Kamera gezielt auf jene zu richten, die außerhalb der bürgerlichen Ordnung stehen: die »Verbrecher«, »Vagabunden« und »Wahnsinnigen«. So entstehen noch zu Zeiten der Daguerrotypie 1843/44 in einem Brüsseler Gefängnis die ersten erhaltenen Porträts von Strafgefangenen.¹ 1852 wird der Berner Fotograf und Lithograf Carl Durheim beauftragt, ein reproduzierbares Album von Fahndungsbildern Hunderter verhafteter Heimatloser zu erstellen, das an die Polizeistellen der Schweizer Kantone versandt wird, womit man hofft, der »Landstreicherei« auf Dauer Einhalt zu gebieten.² Um die gleiche Zeit beginnt der Psychiater und Amateurfotograf Hugh Welch Diamond damit, seine Patientinnen zu diagnostischen Zwecken, aber auch zur Dokumentation des Heilungsprozesses zu fotografieren und ihnen anschließend – in therapeutischer Absicht – die Abzüge vorzuführen.³

Während diese ersten systematischen psychiatrischen Aufnahmen, nicht zuletzt wegen der umfangreichen Publikationstätigkeit ihres Autors, gut dokumentiert sind, lassen sich die Anfänge der Polizeifotografie nur lückenhaft rekonstruieren. Susanne Regener hat in dänischen und deutschen Archiven einzelne Fotografien und Alben aufgespürt, die einen Eindruck davon geben, wie die frühen Polizeifotografien aus der Atelierpraxis heraus entstanden sind. Die Brustbilder und Ganzkörperporträts, auf denen teilweise noch Vorhänge, Sessel und andere Staffageelemente zu sehen sind, lassen häufig erst auf den zweiten Blick erkennen, dass es sich hier nicht um freiwillige Porträtaufnahmen handelt (Abb. 3.1). An vielen Orten beauftragt die Polizei zunächst professionelle Fotografen mit der Aufnahme der Verhafteten, und so finden sich hier die gleichen Posen

1 Vgl. Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, 28.

2 Vgl. Martin Gasser, Thomas Meier, Rolf Wolfensberger (Hg.), *Wider das Leugnen und Verstellen. Carl Durheims Fahndungsfotografien von Heimatlosen 1852/53*, Zürich 1998.

3 Vgl. Sander L. Gilman (Hg.), *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Secaucus 1977.



Abb. 3.1: Frühe Polizeifotografie aus der Sammlung Susanne Regeners, 1865.

wie in der Atelierfotografie. Und auch die Sammlung der Bilder erfolgt zunächst in demselben Medium, in dem auch die kommerzielle Porträtfotografie ihren Aufbewahrungsort findet: im Album.⁴

Diese frühen »Verbrecheralbum« unterscheiden sich äußerlich zunächst kaum von ihren bürgerlichen Pendanten – es sind gebundene Bände von überschaubarem Umfang, die Bilder unterschiedlicher Herkunft zumeist ohne systematische Ordnung versammeln. Eines der frühesten erhaltenen Alben wurde 1860 in Hannover angelegt. Es versammelt 75 Fotografien, 20 nach fotografischen Vorlagen hergestellte Lithografien, eine fotografisch reproduzierte Bleistiftzeichnung sowie eine Tuschzeichnung (Abb. 3.2).⁵ Die Mischung unterschiedlicher Medien erklärt sich aus der polizeilichen Fahndungspraxis: Lithografierte Porträts zirkulierten schon früh in polizeilichen Fahndungsblättern, den Nachfolgern der Steckbriefsammlungen und »Gaunerlisten«, die seit dem 18. Jahrhundert angelegt worden waren. Zwar hatte man sich bisweilen gezeichneter Porträts bedient, auch der Einsatz von Schattenrissen wurde diskutiert, doch bleiben bis in die 1860er Jahre Abbildungen in den Fahndungsblättern die Ausnahme. Zumeist

4 Zur frühen Polizeifotografie vgl. Regener, *Fotografische Erfassung*, 27–63; Jens Jäger, »Photography: a Means of Surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900«, in: *Crime, History & Societies* 5.1 (2001), 27–51.

5 Vgl. Ludwig Hoerner, »Ein königlich hannoversches »Verbrecheralbum« von 1860/65«, in: *Hannoversche Geschichtsblätter, Neue Folge* 34.3–4 (1980), 175–182.



Abb. 3.2: Seite aus einem königlich hannoverschen Verbrecheralbum, 1860/65.

begnügt man sich neben biografischen Angaben mit der Auflistung der Vergehen und einer schriftlichen Personenbeschreibung, dem sogenannten Signalement.⁶

Auch der Zugriff auf die Bilder in den »Verbrecheralben« hat, folgt man Jens Jäger, zunächst mehr Ähnlichkeit mit dem Blättern im Familienalbum als mit einem ausgefeilten System der Identifizierung.⁷ Neben ihrer Funktion als Vorlagensammlung für Fahndungsbilder dienen die Alben vor allem als Gedächtnisstütze für den aufmerksamen Beamten. Zuvor war es üblich, Gefängnisparaden abzuhalten, in denen sich die Polizisten mit den Physiognomien der Delinquenten vertraut machen sollten. Als technische Erweiterung des Blicks erspart die Fotografie den Beamten nun die Gefängnisbesuche. Außerdem werden die Verbrecheralben Zeuginnen und Zeugen vorgelegt, damit diese die Verdächtigen auf den Bildern identifizieren können.⁸

Wie aus diesen noch lange nach Deliktclassen sortierten Alben Archive werden, die den systematischen Zugriff und die Identifizierung von Wiederholungstätern erlauben, davon wird im zweiten Teil dieses Buches die Rede sein. Damit einher geht die Reinigung der Bilder von allem Beiwerk, die Festlegung der Haltungen und die Einführung einheitlicher Standards der Beleuchtung und des Maßstabs. Von da an wird die polizeiliche Aufnahme auf den ersten Blick als solche zu erkennen sein. Im Folgenden soll es zunächst darum gehen, wie die Bilder von Verhafteten, die die Polizei in ganz Europa und darüber hinaus ab den 1870er Jahren in zunehmendem Umfang produziert, zum Gegenstand eines neuen Willens zum Wissen werden. Denn parallel zum Aufbau der polizeilichen Bildersammlungen entsteht eine Wissenschaft, die sich eben dieser Sammlungen als Datenreservoir bedient und die fotografisch festgehaltenen Physiognomien nach Auffälligkeiten und Abweichungen, Ähnlichkeiten und Verwandtschaften durchmustert: die Kriminalanthropologie.

Lombrosos Offenbarung

»Das war nicht nur ein Gedanke, sondern eine Offenbarung.« Ein Erlebnis der Evidenz angesichts eines einzelnen Schädels, so die Legende, steht am Beginn der Kriminalanthropologie, und in diesem Schädel scheint ihre

6 Vgl. Regener, *Fotografische Erfassung*, 63–101; Peter Becker, *Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik*, Darmstadt 2005, 65–80.

7 Jäger, »Photography: a Means of Surveillance?«, 48.

8 Vgl. ebd., 28 f.; Becker, *Dem Täter auf der Spur*, 72 f.

ganze Theorie bereits vorgezeichnet: »Beim Anblick dieser Hirnschale glaubte ich ganz plötzlich, erleuchtet wie eine unermessliche Ebene unter einem flammenden Himmel, das Problem der Natur des Verbrechers zu schauen – ein atavistisches Wesen, das in seiner Person die wilden Instinkte der Menschheit und der niederen Tiere wieder hervorbringt.«⁹ Mit diesen Worten erinnert sich Cesare Lombroso (1835–1909), mehr als dreißig Jahre nachdem er mit seinem 1876 erstmals erschienen Werk *L'Uomo delinquente* eine ganze Disziplin begründet hat, an deren mythische Anfänge.

Lombroso beginnt seine Karriere in den 1860er Jahren als Militärarzt.¹⁰ Schon in dieser Zeit betreibt er anthropologische Messungen an Rekruten, auch beginnt er sich für Tätowierungen zu interessieren, von denen er glaubt, sie träten bei den lasterhaftesten Soldaten besonders häufig auf. 1871 wird er dann Leiter der psychiatrischen Klinik in Pesaro. Hier findet wohl auch die oben beschriebene Autopsie des berühmten Banditen Giuseppe Vilella statt, dessen Schädel, wie Lombroso selbst sagt, zum »Totem und Fetisch« der Kriminalanthropologie wird.¹¹ Die Geschichte dieses Evidenzerlebnisses ist oft erzählt worden, nicht zuletzt von Lombroso selbst. Dabei hat sie sich über die Jahre verdichtet und verändert, doch die entscheidende anatomische Eigentümlichkeit des Schädels ist stets dieselbe geblieben: die mittlere Hinterhauptsgrube, die *fossa occipitalis media*, von der man zuvor meinte, dass sie vor allem bei Halbaffen und Säugetieren niederer Ordnung vorkäme.¹² Von diesem Detail aus erhellen sich auch alle anderen »Anomalien«, die für Lombroso den Verbrecherkörper charakterisieren: »die enormen Kiefer, die hohen Backenknochen, die hervorstehenden Augenwülste« und andere anatomische Auffälligkeiten, ebenso »die Gefühllosigkeit gegen Schmerzen, die extrem hohe Sehschärfe, die Tätowierungen, die übermäßige Trägheit, die Vorliebe für Orgien und die unwiderstehliche Begierde nach dem Bösen um seiner selbst willen [...]«.¹³

Schon Franz Joseph Gall war mit dem Versprechen angetreten, verbrecherische Neigungen am Schädel erkennen zu können. Lombroso über-

9 Cesare Lombroso, »Introduction«, in: Gina Lombroso-Ferrero, *Criminal Man. According to the Classification of Cesare Lombroso*, New York, London 1911, xi–xx, hier: xiv f. Dt. Übers. hier und im Folgenden zit. nach: Peter Strasser, *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*, Frankfurt a. M. 2005 [1984], 41.

10 Zur Biografie vgl. Mary Gibson, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport/Conn., London 2002.

11 Zit. nach: ebd., 20.

12 Vgl. David G. Horn, *The Criminal Body. Lombroso and the Anatomy of Deviance*, New York, London 2003, 29–33; Strasser, *Verbrechermenschen*, 41 f.

13 Lombroso, »Introduction«, xv.

nimmt von dessen Phrenologie das Interesse an auffälligen Schädelformen, nicht jedoch die Kartografie des Schädels, die einzelne Fähigkeiten auf der Schädeloberfläche zu verorten und zu ertasten sucht.¹⁴ Vielmehr geht es ihm um körperliche Merkmale, die einen Typus verraten: Unter dem Eindruck der Evolutionstheorie glaubt Lombroso das Verbrecherische als Atavismus, als Rückschritt in der menschlichen Evolution identifizieren zu können, dessen Anzeichen sich überall am Verbrecherkörper manifestieren.¹⁵ Kriminalanthropologie ist mithin eine Theorie der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Der atavistische Verbrecher steht für einen unzivilisierten, vom sozialen und technischen Fortschritt der Moderne nicht erfassten Rest, der als Wiedergänger aus der gattungsgeschichtlichen Vergangenheit die Gegenwart heimsucht.¹⁶ Im Verbrecher verkörpere sich jener »Typus der Menschheit«, so Lombrosos ergebener deutschsprachiger Anhänger und fleißigster Übersetzer, der Psychiater Hans Kurella, »wie er vor der Entstehung des Rechts, der Familie und des Eigentums vorherrschte«.¹⁷ Unschwer erkennt man darin die Biologisierung von Klassenunterschieden – die »gefährlichen Klassen«, vor denen sich das 19. Jahrhundert so sehr fürchtet, werden im Gewand des *homo delinquens* kurzerhand zum anthropologischen Typus erklärt. Lombrosos Theorie der ungleichen anthropologischen Entwicklung hat aber auch einen spezifisch italienischen Hintergrund: Im Norden der jüngst vereinten Nation bestand an der Himmelsrichtung, aus der bevorzugt mit atavistischen Verbrechermenschen zu rechnen war, kaum ein Zweifel – nicht von ungefähr betont Lombroso die Herkunft des Banditen Vilella aus Kalabrien.¹⁸

Im Folgenden soll es nicht darum gehen, Lombrosos Kriminalanthropologie erneut als »Pseudowissenschaft« zu entlarven – dies ist oft genug geschehen.¹⁹ Auch soll es nicht vorrangig darum gehen, die »Konstruktion

14 Vgl. Strasser, *Verbrechermenschen*, 50; Gibson, *Born to Crime*, 20.

15 Lombroso streitet allerdings den Einfluss Darwins wiederholt ab. Vgl. Jutta Person, *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930*, Würzburg 2006, 67.

16 Lombrosos Theorie des Atavismus gewinnt ihre zeitgenössische Glaubwürdigkeit vor dem Hintergrund der von Ernst Haeckel verbreiteten Rekapitulationsthese – der Vorstellung, jeder Embryo durchliefe in seiner individuellen Entwicklung noch einmal den kollektiven Prozess der Menschheitsentwicklung. Vgl. ebd., 60–66.

17 Hans Kurella, *Naturgeschichte des Verbrechers. Grundzüge der Criminellen Anthropologie und Criminalpsychologie für Gerichtsärzte, Psychiater, Juristen und Verwaltungsbeamte*, Stuttgart 1893, 22.

18 Vgl. Horn, *The Criminal Body*, 33–37.

19 Klassisch: Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, New York, London 1981, 122–143; Strasser, *Verbrechermenschen*; Marie-Christine Leps, *Apprehending the Criminal. The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse*, Durham, London 1992.

des Kriminellen« im Bild und durch Bilder nachzuzeichnen.²⁰ Vielmehr soll das Projekt der Kriminalanthropologie als Versuch der massenhaften, durch Apparate und Bilder vermittelten Verdattung individueller Körper in den Blick genommen werden.²¹ Lombrosos Schriften zur Kriminalanthropologie sind beherrscht von einer Logik der großen Zahl; immer wieder ist die Rede von Hunderten, Tausenden, Zehntausenden untersuchter Individuen.²² Auch sein Bildgebrauch folgt dieser Logik: Über Jahrzehnte versammelt Lombroso Unmengen von »Verbrecher-Bildnissen« der Polizeibehörden aus aller Welt und macht sie zum Material statistischer Auswertungen. Fotografien werden so zu Mittlern zwischen Polizeipraxis und kriminologischer Wissenschaft. Aus Sammlungen individueller Fälle formiert sich ein entgrenzter Datenpool, in dem der Blick des Kriminalanthropologen nach Verteilungsmustern fahndet. Dieser Blick richtet sich auf Bilder von Delinquenten wie auf deren Körper, die dabei in eine Vielzahl messbarer Größen und technisch registrierbarer Signale aufgespalten werden.

Datenmassen

Lombrosos Kriminalanthropologie versteht sich als positive Wissenschaft vom Verbrecher, und als solche gerät sie zu einer riesigen Datensammlung. Auf der Suche nach Anzeichen der Erbanlagen und der psychischen Disposition werden die Körper Tausender von Strafgefangenen untersucht und vermessen. Das so gesammelte Wissen soll die Kriminalanthropologen dazu befähigen, als Experten vor Gericht auszusagen und die Gefährlichkeit der Angeklagten zu begutachten. Während Lombroso jedoch seine Schüler davor warnt, Richter und Geschworene mit einer Überfülle von Einzelheiten zu verwirren oder zu langweilen, gilt diese Mahnung für seine Bücher keineswegs. Denn in der Wissenschaft, davon ist Lombroso überzeugt, kann es nie genug Daten geben. Jedes neue Faktum, und sei es noch so unbedeutend, wird erfasst, gesammelt, nach Möglichkeit statistisch ausgewertet und publiziert. Die verschiedenen Auflagen des *Uomo delinquente* wachsen so über die Jahrzehnte auf ein Vielfaches ihres Umfangs

²⁰ Vgl. dazu umfassend Regener, *Fotografische Erfassung*.

²¹ Für eine ähnliche Perspektive vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002, 239–261; Horn, *The Criminal Body*, 29–106.

²² Vgl. bspw. Cesare Lombroso, *Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. In deutscher Bearbeitung von Dr. M. O. Fraenkel, Bd. 1, 2. Auflage 1894, 124–133, 202–242, 254 f.

an – was 1876 als schmales Werk von gut 250 Seiten beginnt, füllt mit der fünften Auflage von 1896/1897 über 1000 Seiten.²³

Am Anfang ist es wesentlich die Anthropometrie, die Körper-, vor allem die Schädelvermessung (Kraniometrie) am lebenden und toten Individuum, die die Kriminalanthropologie auf eine solide Datenbasis stellen soll. In der Tradition Paul Brocas untersucht Lombroso die Schädel nicht nur nach auffälligen »Anomalien« (darunter die erwähnte Hinterhauptgrube, Asymmetrien, übergroße Stirnhöhlen, Zahn- und Kieferfehlbildungen), sondern er bestimmt auch deren Volumen, Umfang und Durchmesser.²⁴ An das gehäufte Auftreten sichtbarer Anomalien am Verbrecherschädel glaubt Lombroso bis zuletzt, doch was die Kraniometrie betrifft, so muss er in den 1890er Jahren eingestehen, dass seine Hoffnungen enttäuscht wurden.²⁵ Die »messbaren Unterschiede zwischen normal und abnorm« erwiesen sich als »so gering«, dass sie sich nur »durch die subtilste Untersuchung« auffinden ließen.²⁶ Dennoch gibt er die Kraniometrie nicht auf, im Gegenteil, die Messdaten vermehren sich von Auflage zu Auflage. Sie werden dabei weiter differenziert, nach Verbrechertypen, Delikten und Herkunftsregionen; so ergeben sich immer neue Auffälligkeiten, aber auch »mancherlei Widersprüche«.²⁷ Wie die Daten im Einzelnen zu deuten sind, scheint schließlich weniger entscheidend als deren schlichte Masse.

Die Vermessung des Verbrecherkörpers bildet nur eine Seite der Kriminalanthropologie. Ergänzt wird sie um eine Fülle narrativer und visueller Elemente: Lebensgeschichten von Kriminellen, Schriftproben, Tätowierungen und »Kerkerzeichnungen«, ebenso literarische Erzählungen oder Verbrecherdarstellungen in der Kunstgeschichte und nicht zuletzt Fotografien aus polizeilichen Verbrecheralben. Aus dieser weitgehend ungefilterten Flut an Daten formt Lombroso eine eklektizistische »Bricolage«, in der jedes Detail zum Gesamtbild beiträgt – in wilder Vermischung von Historie, Fiktion und Empirie.²⁸ So ist die Kriminalanthropologie nicht nur eine Theorie der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, sondern auch der

23 Vgl. Horn, *The Criminal Body*, 4 f., 14, 136 f.

24 Vgl. bspw. Lombroso, *Der Verbrecher*, 136–182.

25 Vgl. Horn, *The Criminal Body*, 13 f.

26 Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Hamburg 1894, 265.

27 Lombroso, *Der Verbrecher*, 224.

28 Von »Bricolage« als Methode spricht: Marian Valverde, »Lombroso's Criminal Woman and the Uneven Development of the Modern Lesbian Identity«, in: Paul Knepper, P. J. Ystehede (Hg.), *The Cesare Lombroso Handbook*, London, New York 2013, 201–213, hier: 204.

zunehmend unzeitgemäß erscheinende Versuch, eine Art Universalwissenschaft der Devianz zu etablieren. Diese präsentiert sich einerseits auf der Höhe der Zeit, evolutionstheoretisch grundiert und statistisch untermauert, unter Verwendung neuester technischer Apparate und Aufzeichnungsmedien, andererseits als Bestätigung eines uralten Wissens um die äußere Erkennbarkeit des »Bösen«, das in Kunst und Literatur, Sprichwörtern und Volksmärchen immer schon latent vorhanden war.²⁹

Lombrosos Thesen finden, nicht nur in Italien, rasch begeisterte Anhänger. 1878 wird er Professor in Turin, und in den kommenden Jahren gelingt es ihm, einen Kreis enger Verbündeter und Mitstreiter wie ein weitläufiges Netzwerk von Zuarbeitern zu rekrutieren, die die neue Wissenschaft institutionell verankern, an Universitäten ebenso wie in Gefängnissen und psychiatrischen Anstalten.³⁰ Doch schon zu Lombrosos Lebzeiten wird Kritik laut. Sie richtet sich vor allem gegen seine übertriebenen Schlussfolgerungen und den Mangel an aussagekräftigen Vergleichsuntersuchungen.³¹ Zudem formieren sich konkurrierende Lehrmeinungen innerhalb der Kriminologie. Die französische Schule um Alexandre Lacassagne sieht im Verbrecher kein atavistisches Überbleibsel der Gattungsgeschichte, sondern ein Produkt von Degenerationsprozessen, die durch Elend und Alkoholismus befördert werden: eine »Mikrobe«, die nur im entsprechenden »Milieu« gedeiht, aber keinen anthropologischen Typus, der sich an spezifischen körperlichen Merkmalen erkennen lässt.³² Auf Kritik und Konkurrenz antwortet Lombroso mit kontinuierlicher Modifikation seiner Lehre: Zu Beginn ruht das Theoriegebäude allein auf dem Konzept des Atavismus, mit der dritten Auflage des *L'Uomo delinquente* adaptiert Lombroso dann den Begriff der Degeneration, mit der vierten kommt die Epilepsie als neue Kategorie der Erklärung hinzu. Mit jeder Auflage steigert sich auch die Zahl der Klassifikationen: Lombroso unterscheidet nun den geborenen Verbrecher vom Gewohnheitsverbrecher, Gelegenheitsverbrecher, Verbrecher aus Leidenschaft und so fort – sodass schließlich kaum mehr als ein

29 Vgl. Zielinski, *Archäologie der Medien*, 257.

30 Der erste Lehrstuhl für Kriminalanthropologie wird zwar erst 1905 *ad personam* für Lombroso eingerichtet, aber schon früh besetzen seine Anhänger medizinische, psychiatrische und juristische Lehrstühle. Vgl. Horn, *The Criminal Body*, 61.

31 Vgl. Silvana Galassi, *Kriminologie im Deutschen Kaiserreich. Geschichte einer gebrochenen Verwissenschaftlichung*, Stuttgart 2004, 165 f.

32 Vgl. Martine Kaluszynski, »The International Congresses of Criminal Anthropology. Shaping the French and International Criminological Movement«, in: Peter Becker, Richard F. Wetzell (Hg.), *Criminals and their Scientists. The History of Criminology in International Perspective*, New York u. a. 2006, 301–316.

Drittel aller verurteilten Strafgefangenen ihm als echte, an ihren sichtbaren »Anomalien« zweifelsfrei erkennbare Vertreter des »Verbrechertypus« erscheinen.³³

Vernetzte Orte der Datenproduktion

Staatliche Disziplinarinstitutionen – das Militär, Irrenanstalten, Gefängnisse – liefern Lombroso von Beginn seiner Karriere an, wenngleich nicht immer in dem von ihm gewünschten Umfang, den benötigten Datenpool.³⁴ Während seiner wechselnden akademischen Positionen bleibt er von 1876 an durchgängig Gefängnisarzt in Turin, wo er etwa 200 Gefangene jährlich untersucht. Allerdings sieht er sich beim Zugang zu den Gefangenen und Anstaltsinsassen zunächst mit Widerständen konfrontiert – die kriminalanthropologischen Untersuchungen, die bald den Höhepunkt seiner gut besuchten öffentlichen Universitätsvorlesungen bilden, muss er daher anfangs mit Freiwilligen bestreiten, die ihm ein eigens dafür ausgesandter Mitarbeiter zuführt.³⁵ Doch mit dem Erfolg seiner Schule wächst die Unterstützung. Gefängnisdirektoren und Ärzte, unter ihnen bald nicht wenige seiner ehemaligen Studenten, fertigen nach seinem Vorbild Messungen und Fallstudien von Gefangenen an und beehren den »Maestro« auch mit Fotografien, Tatwaffen, »Kerkerzeichnungen« und Schädeln für seine wachsende Sammlung.³⁶

Ab 1880, mit der Gründung einer eigenen Zeitschrift, dem *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, wächst sich Lombrosos Forschung zum Großprojekt aus. Wie Hans Kurella berichtet, öffnet sich für ihn nun »jedes Tor italienischer Gefängnisse«, die ihm das gesamte »amtliche Material«³⁷ der Strafanstaltsverwaltung zur Verfügung stellen. Auch bekommt Lombroso aus aller Welt, von Spanien bis Südamerika, Verbrecheralben zugesandt, ebenso wie Fotografien aus Einwanderungsbehörden

33 Vgl. Mary Gibson, »Cesare Lombroso and Italian Criminology. Theory and Politics«, in: ebd., 137–158, hier: 142–148.

34 Vgl. ebd., 138 f.

35 Vgl. Mariacarla Gadebusch Bondio, *Die Rezeption der kriminalanthropologischen Theorien von Cesare Lombroso in Deutschland von 1880–1914*, Husum 1995, 42.

36 Vgl. Mary Gibson, »Cesare Lombroso, Prison Science, and Penal Policy«, in: Knepper/ Ystehede, *The Cesare Lombroso Handbook*, 30–46, hier: 30–33, 43. Beispiele für Zeichnungen und Fotografien, die Lombroso von befreundeten Psychiatern und Anstaltsleitern erhält, finden sich bei Susanne Regener, *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010, 66–70.

37 Hans Kurella, *Cesare Lombroso als Mensch und als Forscher*, Wiesbaden 1910, 50.

und Psychiatrien.³⁸ Lombrosos Turiner Haus wird, so Kurella, zum »Sammelbecken« des »von allen Seiten [...] herbeiströmenden Materials«, das »hundert Hände und Köpfe« in Gang hält, nicht zuletzt die von Lombrosos Töchtern.³⁹ Unter eifriger Mithilfe des erweiterten Familienkreises richtet Lombroso in Turin eine Schaltzentrale des sich rasch internationalisierenden kriminalanthropologischen Datenverkehrs ein.

Nicht nur Fotografien und Messdaten aus aller Welt treffen hier ein, auch Schädel und Skelette sowie neueste physiologische Aufzeichnungsinstrumente, die die Verdatung des Verbrecherkörpers jenseits sichtbarer körperlicher Merkmale versprechen. Zu den Apparaten, über die aus Lombrosos Sicht ein ordentlich ausgestattetes kriminalanthropologisches Labor verfügen sollte, gehören ein Tachianthropometer zur raschen Vermessung der Anatomie, ein Mosso-Ergograph zur Messung von Ermüdungserscheinungen, Apparate zur optometrischen Kartierung des Gesichtsfeldes, zur Prüfung der Hörfähigkeit und Sehschärfe sowie zur Bestimmung der Geschmacks- und Geruchsempfindung. Ein Ziel Lombrosos ist es nämlich, eine generelle »Abstumpfung der Sinne« bei den Verbrechern nachzuweisen. Vor allem zeigt er sich fasziniert davon, deren individuelle Schmerzschwelle zu quantifizieren, und entwickelt eigens dafür ein nach ihm benanntes Algometer, das den Probanden Stromstöße auf die Haut versetzt. Kriminalanthropologie wird so zur Apparatedizin zum Schutz des Gesellschaftskörpers – und jeder neue Apparat weitet das Feld des Quantifizierbaren aus.⁴⁰

Optische Durchmusterungen

Jede registrierbare Äußerung des Verbrecherkörpers stellt für Lombroso einen potenziellen Index seiner Gefährlichkeit dar. Aus unterschiedlichsten Quellen führt er daher große Datenmengen zusammen, stets auf der Suche nach signifikanten Auffälligkeiten. Die Fotografien aus den Verbrecheralben gehen in diesen Datenstrom ein; sie gelten der Kriminalanthropologie, wie Lombrosos Schüler Alfredo Niceforo ausführt, als ebenso »wichtiges Anschauungsmaterial« wie die Messergebnisse der diversen physiologi-

38 Vgl. Regener, *Fotografische Erfassung*, 177, 210.

39 Kurella, *Cesare Lombroso als Mensch und als Forscher*, 50.

40 Vgl. Horn, *The Criminal Body*, 5, 82–92; ders., »Making Criminologists. Tools, Techniques, and the Production of Scientific Authority«, in: Becker/Wetzell, *Criminals and their Scientists*, 317–336; Peter Becker, *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Göttingen 2002, 344–351.



Abb. 3.3: »Verbrecherporträts« aus der zweiten Auflage von Cesare Lombrosos *L'Uomo delinquente*, 1878.

schen und psychometrischen Instrumente.⁴¹ Und sie nehmen immer breiteren Platz in Lombrosos Büchern ein. Während Abbildungen in den ersten Auflagen des *Uomo* vereinzelt im Textteil auftauchen oder auf beigefügten Tafeln versammelt sind, wandern sie 1896/97 in einen eigenen Atlas.⁴²

Die ersten beiden Auflagen zeigen, den drucktechnischen Möglichkeiten der 1870er Jahre entsprechend, Porträts ausschließlich in Form von Lithografien und Holzstichen. Nicht mehr als sechs Porträts versammelt Lombroso auf einer Seite, die meisten davon werden mit Namen oder Initialen sowie Herkunftsort individualisiert. Dabei schwankt die Darstellungsweise zwischen konventionell realistischer, sanft schattierter Zeichnung

41 A[lfredo] Niceforo, *Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, eingeleitet und erweitert von Dr. H. Lindenau*, Groß-Lichterfelde-Ost 1908, 443.

42 Zu Lombrosos Bildgebrauch vgl. Andreas Broeckmann, *A Visual Economy of Individuals. The Use of Portrait Photography in the Nineteenth-Century Human Sciences*, Diss., University of East Anglia, Norwich 1996, Kap. 4; Regener, *Fotografische Erfassung*, 172–251; sowie Horn, *The Criminal Body*, 16–25.



Abb. 3.4: Tafel mit gezeichneten »Verbrecherporträts« nach Vorlagen aus dem Berliner Verbrecheralbum, aus dem *Atlas* zu Lombrosos *Der Verbrecher*, 1896.

und auf wenige grobe Linien reduzierter Karikatur, Frontal- und Dreiviertelporträts wechseln sich mit Profilbildnissen ab (Abb. 3.3).⁴³ Ab der dritten Auflage von 1884 vermehren sich die Bilder massiv. Lombroso verzichtet nicht auf die älteren Illustrationen, aber er probiert neue Darstellungsformen aus: collagierte Überblickstafeln, Disdérés Mosaikkarten nicht unähnlich, die ohne Rücksicht auf Größenverhältnisse eine wimmelnde Vielfalt dicht aneinander gedrängter Gesichter versammeln, teilweise in gerahmten Kleingruppen zusammengefasst. Eine dieser Tafeln zeigt über 60 Einzelporträts aus dem Berliner Verbrecheralbum (Abb. 3.4).⁴⁴ Daneben finden sich auch fotomechanisch wiedergegebene Porträts aus derselben

43 Vgl. bspw. Cesare Lombroso, *L'Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza e alle Discipline Carcerarie*, 2. Auflage, Rom, Turin, Florenz 1878, 48, 49, 58 sowie die Tafeln I und II.

44 Ders., *L'Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza ed alle Discipline Carcerarie*, 3. Auflage, Rom, Turin, Florenz 1884, Tafel IV; wiederabgedruckt in: Cesare Lombroso, *Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von Dr. med. H. Kurella*, Dritter Band. Atlas mit erläuterndem Text, Hamburg 1896, Tafel XXXII.



Abb. 3.5: Tafel mit fotomechanisch reproduzierten »Verbrecherporträts«, aus dem *Atlas* zu Lombrosos *Der Verbrecher*, 1896.

Quelle. Ihre Anordnung folgt einem strengen Raster von acht mal sieben Einzelbildern auf einer Seite, wobei die Bilder an den Ecken so beschnitten sind, als ob sie in einem Einsteckalbum fixiert wären (Abb. 3.5).⁴⁵ Auch bei diesen Tafeln schwanken die Größenverhältnisse und Blickrichtungen der Abgebildeten, einige tragen Hüte, einer sogar einen Zylinder.⁴⁶ In der deutschen Ausgabe des Atlas von 1896 finden sich schließlich auch solche Bilder, die nach den Bertillonschen Standards in Profil und en face produziert wurden (Abb. 3.6).⁴⁷ So bildet Lombrosos Atlas unfreiwillig eine Art Museum der verschiedenen Formate, mittels derer sich die Polizei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Physiognomien von Strafgefangenen zu versichern suchte. Doch was für die Kriminalistik, so Susanne Regener, eine mühsame »Suche nach dem richtigen Bild« war,⁴⁸ erscheint bei Lombroso als zeit- und ortloses Bildreservoir für die Visualisierung des Verbrechertypus.

Alles, was es zur Auswertung dieses Bildreservoirs zu brauchen scheint, ist der geübte Blick des Kriminalanthropologen. Ausdrücklich fordert Lombroso seine Leserschaft auf, seine Beobachtungen an den Bildern

45 Ders., *L'Uomo Delinquente*, 3. Aufl. (1884), Tafel VI; wiederabgedruckt in: Ders., *Der Verbrecher*, Atlas, Tafel XXXIV.

46 Ders., *L'Uomo Delinquente*, 3. Aufl. (1884), Tafel VII.

47 Ders., *Der Verbrecher*, Atlas, Tafel XLII. Zu Bertillons Bildstandards siehe Kap. 5.

48 Regener, *Fotografische Erfassung*, 103.



Abb. 3.6: Tafel mit erkenntungsdienstlichen Aufnahmen nach Bertillonschem Standard, aus dem *Atlas zu Lombrosos Der Verbrecher*, 1896.

selbst nachzuvollziehen.⁴⁹ Einzelne Porträts ergänzt er mit einer knappen Charakterisierung des Falls: Alter, Straftat und Herkunft werden genannt, vor allem aber die zu beachtenden Anomalien aufgezählt und vermerkt, ob sich hier ein »vollständiger Typus« zeigt; bei den Überblickstafeln mit vielen Porträts verfährt er dagegen summarisch und weist nur auf einzelne, für ihn besonders auffällige oder typische Gesichter hin.⁵⁰ Es geht um die Produktion unmittelbarer Evidenzen, die zugleich mit dem Versprechen empirischer Nachprüfbarkeit einhergeht. Die Physiognomien sollen dabei nicht nur im Detail erfasst werden, sondern bereits »auf den ersten Blick einen entsprechenden Eindruck« machen.⁵¹ Der Eindruck allein kann jedoch auch für Lombroso nicht den positiven Beweis erbringen: »Die Anthropologie verlangt indes Zahlen, anstatt der einzelnen oder allgemeinen Beschreibungen.«⁵²

Zahlen finden sich in Lombrosos Ausführungen zur Anatomie der Verbrecher auf beinahe jeder Seite, im Text wie in Form ausführlicher Tabellen: Schädel- und Körpermaße, physiologische Daten ebenso wie Angaben zu physiognomischen Merkmalen. Eine tabellarische Übersicht über die Häufigkeit der in einer Sammlung von 424 »Verbrecherbildnissen« aufge-

49 Lombroso, *Der Verbrecher*, Atlas, I.

50 Ebd., 7–3; 21–29.

51 Ebd., II.

52 Ders., *Der Verbrecher*, 231.

fundenen Anomalien etwa erscheint ihm geeignet, »den Verbrechertypus nicht bloß in seinen Einzelheiten, sondern in seinem Ganzen vor die Augen zu rücken«. Sie verzeichnet, nach Geschlechtern getrennt, insgesamt 18 Kennzeichen: »starke Kinnlade«, »Bartmangel«, »vorragende Stirnhöhlen«, »falscher, finsterer Blick«, »Henkelohren« und so weiter, einerseits bei Verbrecherinnen und Verbrechern, andererseits bei »Ehrlichen«, in diesem Fall norditalienischen Studenten. Den eigentlichen »Verbrechertypus«, der durch mehrere Anomalien gekennzeichnet ist, sieht Lombroso nur bei einem Viertel der Verbrecher, doch viel wichtiger ist ihm, dass er bei ihnen alle einzelnen Anomalien häufiger als bei den »Ehrlichen« finden kann – die völlige Abwesenheit von Anomalien bei manchen Verbrechern, deren »Gesicht normal und schön« erscheint, erklärt sich für ihn daraus, dass es sich um besonders intelligente oder um Gelegenheitsverbrecher handeln muss.⁵³

Die Durchmusterung von Hunderten von Fotografien nach einem vorab festgelegten Merkmalsraster soll die Unterschiede von »normaler« und »verbrecherischer« Physiognomie statistisch aufzeigen. Doch scheint Lombroso zu fürchten, dass sich in den Zahlen nicht zeigt, was er selbst bei der Durchsicht der Fotografien sieht – nämlich nicht nur einzelne Merkmale, sondern eine Gemeinsamkeit jenseits aller Unterschiede im Detail. Denn auch bei jenen, die er beinahe als »normal« gelten lassen würde, erkennt er »eine seltene Ähnlichkeit, eine Art von anthropologischer Verwandtschaft.« Diese scheint ihm gar grenzüberschreitend: »Der Nationaltypus«, so Lombroso, »fehlt so sehr, dass die italienischen Verbrecher nicht von den deutschen unterschieden werden können.«⁵⁴ Den Blick für solche Ähnlichkeiten und Verwandtschaften, die der Quantifizierung zu entgehen drohen, sollen die Tafeln des Atlas schulen. Während Lombroso, wie Regener eingehend beschrieben hat, bei der Darstellung von Fällen, die für ihn besonders exemplarisch sind, auf die zeichnerische »Vergrößerung und Vergrößerung« der einschlägigen Merkmale setzt, vertraut er ansonsten vor allem auf die schlichte Anhäufung und Vervielfachung der Bilder.⁵⁵ Dutzende Köpfe, auf einer Tafel versammelt, bilden dabei einen kompakten visuellen Block, ein wimmelndes oder gerastertes Massenornament, in dem wiederkehrende Muster und Ähnlichkeiten sich unmittelbar dem Blick aufdrängen sollen.

53 Ebd., 234–236.

54 Ebd., 236.

55 Vgl. Regener, *Fotografische Erfassung*, 179–183; 212–215.

Lombroso, so Hans Kurella in seinem Nachruf, besaß die »leidenschaftliche Neigung und Geduld des Sammlers, [...] weniger entwickelt war bei ihm die Gabe, seine Sammlungen zu sichten und nach natürlichen, nicht bloß äusserlichen Gesichtspunkten zu gruppieren. Und so kam er denn oft dazu, intuitiv Analogien zu erfassen, die seiner lebhaften Phantasie zu Identitäten werden.«⁵⁶ Tatsächlich lesen sich Lombrosos Schriften ebenso als Dokumente exzessiver Datensammelwut wie eines entgrenzten Ähnlichkeitsdenkens. Die Zeichen, die er am Verbrecherkörper liest, werden zwar in der Regel als biologisch-medizinische Symptome rationalisiert, sie sollen aber vor allem die »Ähnlichkeit des Verbrechers mit dem wilden und kranken Menschen« vor Augen führen: »Fliehende Stirn«, »starke Kinnlade« und »spärlicher Bartwuchs« zeugen in seiner Sicht davon, dass beim Verbrecher »ein mongolischer und bisweilen negerähnlicher Typus« vorhanden ist. Dieses rassistische Denken, wie es für die Anthropologie des 19. Jahrhunderts typisch ist, steht bei Lombroso unverbunden neben älteren Formen des Ähnlichkeitsdenkens, etwa tierphysiognomischen Vergleichen – so ist die Rede von der »Adler- oder Habichtsnase« des Mörders oder davon, dass sein Blick dem einer Katze ähnelt.⁵⁷

Schon Lavater wollte die Physiognomik auch vor Gericht angewandt wissen. Die Gesichtslektüre sollte, so sein Vorschlag, die Tortur als Mittel der Wahrheitsfindung ablösen. Im vierten Band der *Fragmente* wendet er sich an die Richter und fordert sie auf: »Lernt jedes Lasters Züge, lernt die Formen kennen, in denen das Laster gern und ungern wohnt.«⁵⁸ Lombroso erneuert dieses forensische Versprechen der Physiognomik, doch ruht es nun auf einem neuen Fundament. Nicht mehr die Gottesebenbildlichkeit zeigt sich am menschlichen Körper, sondern dessen Abstammung aus dem Tierreich, nicht mehr das teuflische Laster, sondern eine frühere Stufe der Evolution.⁵⁹ Was Lavater und Lombroso jedoch verbindet, ist der Glaube an eine unverstellte Wahrheit des Körpers, die sich dem geschulten Blick offenbart, der es versteht, aus Einzelheiten ein Ganzes zu synthetisieren.

56 Kurella, *Cesare Lombroso als Mensch und als Forscher*, 58 f.

57 Lombroso, *Der Verbrecher*, 529, 230 f., 247.

58 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Vierter Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1778 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, 474.

59 Vgl. dazu auch: Peter Becker, »Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen«, in: Claudia Schmolders (Hg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996, 163–186; Person, *Der pathographische Blick*.

ren. Zwar geht Lombroso von einer Vielzahl isolierbarer und registrierbarer Anomalien aus, die den »Verbrechertypus« von jenem »Normaltypus« unterscheiden, den der Kriminalanthropologe selbst verkörpert: dem des weißen, europäischen, bürgerlichen, modernen Mannes.⁶⁰ Doch keine Anomalie findet sich ausschließlich bei den Delinquenten, und bei keinem Delinquenten finden sich alle Anomalien. Der Typus, so Lombroso, sei daher weniger an »vereinzelten Anomalien«, sondern nur als »Gesamtbild« zu erkennen.⁶¹ Die Merkmalsmuster glichen einer »Partitur«, und wer keine Noten lesen könne, würde in ihnen »ein bloßes Gekritzel sehen, wo andere Zusammenhang und Harmonie erblicken«.⁶² Peter Strasser hat in diesem Sinne von einem »Totalitätsdiktat« gesprochen: Auf der Ebene der positivistischen Datenproduktion wird der Verbrecherkörper immer weiter segmentiert und bis ins Kleinste zerlegt – doch jedes neue empirische Datum bestätigt nur die dabei vorausgesetzte symbolische Ganzheit, die »Totalität der Bestie«.⁶³ Im Typus verdichten sich die registrierten Abweichungen zur Gestalt einer essenziellen Andersartigkeit. Doch letztlich bleibt er ein leerer Signifikant: Er wird beschworen, aber nie definitiv bestimmt. Gerade als leerer Signifikant jedoch wird der Typus produktiv, setzt er doch eine unermessliche und prinzipiell unabschließbare Flut der Datenerfassung in Gang.

60 Vgl. Leps, *Apprehending the Criminal*, 46.

61 Lombroso, *Der Verbrecher*, XVI.

62 Ders., *Der Verbrecher*, Atlas, II.

63 Strasser, *Verbrechermenschen*, 60. Zum tautologischen Charakter dieser Operation vgl. auch Michel Foucault, *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, Frankfurt a. M. 2003, 78.

4 Galton und die Objektivierung der Ähnlichkeit

Rauschhafte Ähnlichkeiten

Lombroso sieht, wie im vorigen Kapitel beschrieben, in der Durchsicht und Zusammenschau seiner Sammlung von Verbrecherporträts eine physiognomische Ähnlichkeit, die sich ihm als unmittelbare Evidenz einer grenzüberschreitenden Verwandtschaft aufdrängt. Worin jedoch diese Ähnlichkeit liegen soll, das entzieht sich sowohl der Beschreibung wie der Messbarkeit – und dies scheint für Ähnlichkeitswahrnehmungen generell charakteristisch. Bernhard Waldenfels hat von Ähnlichkeit als einem »optische[n] Flimmern« gesprochen, das »sich einfach nicht dingfest machen« ließe.¹ Ähnlichkeitswahrnehmungen sind in der Regel weniger das Ergebnis eines Vergleichs, der Unterschiede und Übereinstimmungen feststellt, als vielmehr Effekt eines plötzlichen Wiedererkennens.

Die Erfahrung, dass Gesichter einander ähneln, scheint so alltäglich, dass es manchmal einer nicht ganz alltäglichen Wahrnehmung bedarf, um eine Ahnung davon zu bekommen, was damit gemeint sein könnte. Für Walter Benjamin sollte 1928 der Haschischrausch diese Rolle übernehmen. Unter dem Einfluss der Droge wird Benjamin zum faszinierten »Betrachter von Physiognomien«,² er sieht in fremden Gesichtern ihm bekannte aufblitzen und wieder verschwinden, vertraute Gesichter dagegen werden ihm fremd. In der gesteigerten Ähnlichkeitserfahrung des Haschischrausches wird es ihm schließlich unmöglich, einzelne Gesichter wiederzuerkennen – sie werden einander zum Verwechseln ähnlich.³ Später dann, in den Notizen zum *Passagen-Werk*, notiert er: »Die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriffe der Ähnlichkeit zu fassen. Wenn wir sagen, ein Gesicht sei dem andern ähnlich, so heißt das, gewisse Züge dieses zweiten Gesichts erscheinen uns in dem ersten, ohne daß das erste aufgehört hat zu sein, was es war.«⁴ Der Ein-

1 Bernhard Waldenfels, »Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München, Leipzig 2001, 14–31, hier: 23.

2 Walter Benjamin, »Haschisch in Marseille« (1932), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, 409–416, hier: 411.

3 Vgl. dazu auch Petra Löffler, »Fluchtlinien des ›Gesichts‹. Krisensymptome facialer Semantik«, in: dies., Leander Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004, 322–342.

4 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, 526.

druck physiognomischer Ähnlichkeit ist mithin das Produkt einer Mehrdeutigkeit: Ein Gesicht vermittelt die Ahnung eines anderen Gesichts, mit dem es nicht völlig übereinstimmt, das aber gleichsam in ihm aufscheint. Ein solches Entdecken von Ähnlichkeiten, so Benjamin an anderer Stelle, ist stets »an ein Aufblitzen gebunden«, es »huscht vorbei« und lässt sich kaum festhalten.⁵

Physiognomische Versuchsanordnungen

Francis Galtons (1822–1911) Technik der Kompositfotografie lässt sich als Verfahren beschreiben, das genau den Zweck hat, unbestimmte und flüchtige Ähnlichkeitseindrücke dauerhaft zu fixieren – wie als vergeblicher Versuch, sie nicht nur einer wissenschaftlichen Deutung zugänglich zu machen, sondern auch quantitativ zu bestimmen. Das Verfahren stellt Galton erstmals 1878 vor, in den folgenden Jahren wird es immer weiter technisch verfeinert, die Grundidee bleibt jedoch dieselbe: Auf einer einzigen Platte werden mehrere fotografische Porträts nacheinander abfotografiert, jede einzelne mit nur einem Bruchteil der für die Reproduktion üblichen Belichtungszeit, der Anzahl der Bilder entsprechend. Jedes Element ist mithin unterbelichtet, das entstehende Gesamtbild erhält eine normale Helligkeit. In der Unter- und Mehrfachbelichtung sollen die Unterschiede zwischen den Gesichtern verschwinden und die Gemeinsamkeiten verstärkt hervortreten. Im Ergebnis, so Galtons These, sehe man den Durchschnitt der Gesichter: eine bildgewordene Statistik.⁶

Die Kompositfotografien sind als physiognomische Versuchsanordnungen gedacht, sie sollen Korrelationen von äußerer Erscheinung und

5 Ders., »Lehre vom Ähnlichen« (1933), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 204–210, hier: 206. Zu Benjamins Begriff des »Ähnlichen« vgl. Michael Opitz, »Ähnlichkeit«, in: ders., Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2000, 15–49.

6 Zum Verfahren vgl. Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883, 339–363; Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II: *Researches of Middle Life*, Cambridge 1924, 283–289. Eine klassische Analyse findet sich bei: Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv« (1986), in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. II*, Frankfurt a. M. 2003, 269–333, hier: 310–324, siehe dazu auch den Schluss dieses Kapitels. Daneben liegt eine Reihe weiterer Studien vor. Vgl. u. a. David Green, »Veins of Resemblance. Photography and Eugenics«, in: *Oxford Art Journal* 7.2 (1984), 3–16; Gunnar Schmidt, *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2001, 163–195; Josh Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images. The Photography of Bertillon, Galton and Marey*, University Park 2012.

geistigen Eigenschaften aufzeigen.⁷ Galtons Interesse daran speist sich aus seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Fragen der menschlichen Vererbung. Aus wohlhabender Familie stammend und finanziell so unabhängig, dass er seinen diversen wissenschaftlichen Interessen als Privatgelehrter nachgehen kann, macht er sich zunächst einen Namen als Geograf und Meteorologe, doch unter dem Eindruck der Evolutionstheorie seines Veters Charles Darwin entdeckt Galton in den 1860er Jahren sein Lebens-thema: die erblichen Unterschiede zwischen den Menschen.⁸ Ein erstes Resultat ist das Buch *Hereditary Genius (Genie und Vererbung)* von 1869 – ein Versuch, mittels endloser Listen, Tabellen und Stammbäume bedeutender Politiker, Künstler, Sportler und Wissenschaftler zu beweisen, dass geistige wie körperliche Fähigkeiten weitgehend durch Erbanlagen determiniert sind. Am Rande berührt er auch physiognomische Fragen, muss jedoch enttäuscht feststellen, dass innerhalb einer Familie starke äußere Ähnlichkeiten kaum auf vergleichbare Fähigkeiten schließen lassen.⁹ Dennoch lässt ihn die Suche nach Korrelationen von Charakter und Gesichtszügen nicht los. Aber noch fehlt es an geeigneten Daten: Im Nachfolgeband *Englishmen of Science* (1874) beklagt er sich, dass auf historischen Porträts die Züge der Dargestellten meist unter »Uniformen, Perücken und Roben« verborgen seien, und wünscht sich fotografische Aufnahmen, die, in regelmäßigen Abständen und möglichst von verschiedenen Winkeln gemacht, wertvolles Material für künftige Studien liefern sollen.¹⁰ Sein Schüler, Freund und Biograph Karl Pearson führt Galtons physiognomisches Interesse noch weiter zurück und verweist auf dessen frühe Reisen in zuvor nicht kartografierte Regionen Südafrikas – als Reisender, so Pearson, sei es eine gewohnte Erfahrung, dass Unterschiede der »rassischen Mentalität« mit solchen der physischen Erscheinung einhergingen, der Glaube an eine Korrelation beider sei daher nur »natürlich«.¹¹

7 Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 283.

8 Dieses übergreifende Interesse verbindet einen Großteil der sonst höchst unterschiedlichen Forschungen Galtons, einschließlich seiner Arbeiten zur Klassifizierung von Fingerabdrücken, von denen in Kap. 6 die Rede sein wird. Zu Galtons Biografie vgl. Nicholas Wright Gillham, *A Life of Sir Francis Galton. From African Exploration to the Birth of Eugenics*, Oxford, New York 2001.

9 Vgl. Francis Galton, *Hereditary Genius. An Inquiry into its Laws and Consequences*, London 1869, 333.

10 Ders., *English Men of Science*, London 1874, 40. Vgl. dazu auch Schmidt, *Anamorphotische Körper*, 167f.

11 Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 301. Zum Zusammenhang von Fotografie, Galtons kolonialen Entdeckungsreisen und seinem eugenischen Projekt vgl. auch James R. R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, London 1997, 170–173.

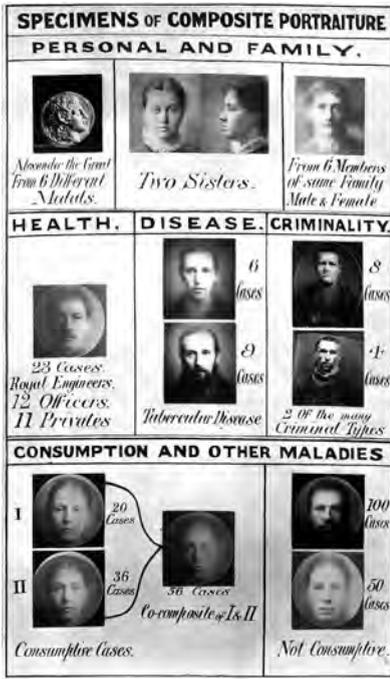


Abb. 4.1: Francis Galton, Übersicht über verschiedene Anwendungen der Kompositfotografie, Frontispiz zu *Inquiries into the Human Faculty and its Development*, 1883.

Den eigentlichen Anstoß für die Kompositfotografie bildet jedoch eine Anfrage von Edmund du Cane, dem Generalinspektor der britischen Gefängnisse, der Galton bittet zu prüfen, ob sich bei den Verbrechern typische physiognomische Merkmale finden ließen.¹² Seit der Gründung des *Habitual Criminals Office* 1871 wurden Fotografien von Strafgefangenen in Großbritannien umfassend gesammelt, und dieses Bildmaterial bildet die Grundlage für Galtons erste Experimente mit der Kompositfotografie.¹³ Zwar sind diese Bilder noch nicht standardisiert, doch findet Galton eine ausreichende Anzahl von Porträts, auf denen die Abgebildeten annähernd frontal in die Kamera blicken – eine Voraussetzung für die Kompositfotografie, die auf möglichst einheitliche Aufnahmebedingungen angewiesen ist. Bei späteren Versuchen, wo er nicht auf bestehende Bildersammlungen zurückgreifen kann, lässt Galton die Bilder nach seinen Anweisungen anfertigen. Vor allem zwischen 1877 und 1884 entstehen auf dieser Basis unter-

¹² Vgl. Francis Galton, *Memories of My Life*, London 1908, 259.

¹³ Vgl. Jens Jäger, »Photography: a Means of Surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900«, in: *Crime, History & Societies* 5.1 (2001), 27–51, hier: 30.

schiedlichste Kompositporträts: von Tuberkulosekranken und jüdischen Schuljungen ebenso wie von Rassepferden oder Münzporträts Alexanders des Großen. Eine erste Auswahl dieser Versuche zeigt das Frontispiz zu Galtons 1883 erschienenem Buch *Inquiries into the Human Faculty and its Development* (Abb. 4.1), demselben Buch, in dem er erstmals die Eugenik als Wissenschaft der »Kultivierung der Rasse« definiert.¹⁴

Ausführlich beschreibt Galton darin die technische Anfertigung der Kompositbilder – deutlich knapper fallen dagegen seine Deutungen aus.¹⁵ Er vermag wenig mehr, als bloß Charaktereigenschaften aufzuzählen, die man sich unschwer auch ohne fotografischen Beweis hätte ausmalen können, etwa die »Stärke« und »Intelligenz« im Blick des Kompositporträts britischer Offiziere und Soldaten, das als Verkörperung der »Gesundheit« und als Vorbild für die Weiterentwicklung der »englischen Rasse« präsentiert wird.¹⁶ Auch der Vergleich erweist sich als kaum durchführbar – die Kompositbilder »schwindsüchtiger« und »nicht-schwindsüchtiger« Gesichter, die er aus bis zu 200 Einzelporträts herstellt, sind schließlich kaum mehr unterscheidbar.¹⁷ Die Kompositporträts des kriminellen Typus (Abb. 4.2) schließlich erweisen sich als zu durchschnittlich, ja zu schön, um an ihnen die Verbrecherphysiognomie aufzeigen zu können: »Die einzelnen Gesichter sind durchaus böse, aber sie sind auf unterschiedliche Weise böse, und wenn sie kombiniert werden, verschwinden die individuellen Besonderheiten, und übrig bleibt bloß die gemeinsame Menschlichkeit eines niedrigen Typus.«¹⁸ Der Versuch, mit Hilfe der Kompositfotografie physiognomische Evidenzen zu produzieren, liefert nicht die erhofften Ergebnisse. Galtons treuer Schüler Pearson deutet später das Scheitern der Visualisierung eines kriminellen Typus als Beweis dafür, dass sich innerhalb einer »Rasse« keine nennenswerten Korrelationen zwischen mentalem und »äußerlichem physischem Charakter« finden ließen – insofern widerlegten die Kompositporträts ältere physiognomische, phrenologische und kranimetrische Vorstellungen.¹⁹ Die relative »Schönheit« aller

14 Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 24.

15 Vgl. Schmidt, *Anamorphotische Körper*, 178.

16 Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 14.

17 Zusammen mit dem Arzt Dr. Mahomed hatte Galton über vierhundert Kranke fotografieren lassen und Dutzende Kompositbilder produziert, nur um schließlich zu dem Schluss zu kommen, dass sich unter den Patientinnen und Patienten kein spezieller Gesichtstypus auffinden lässt. Vgl. Francis Galton, A. Mahomed, »An Inquiry into the Physiognomy of Phthisis by the Method of ›Composite Portraiture‹«, in: *Guy's Hospital Reports XXV* (1882), 475–493.

18 Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 15.

19 Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 231 f. Dagegen lobt

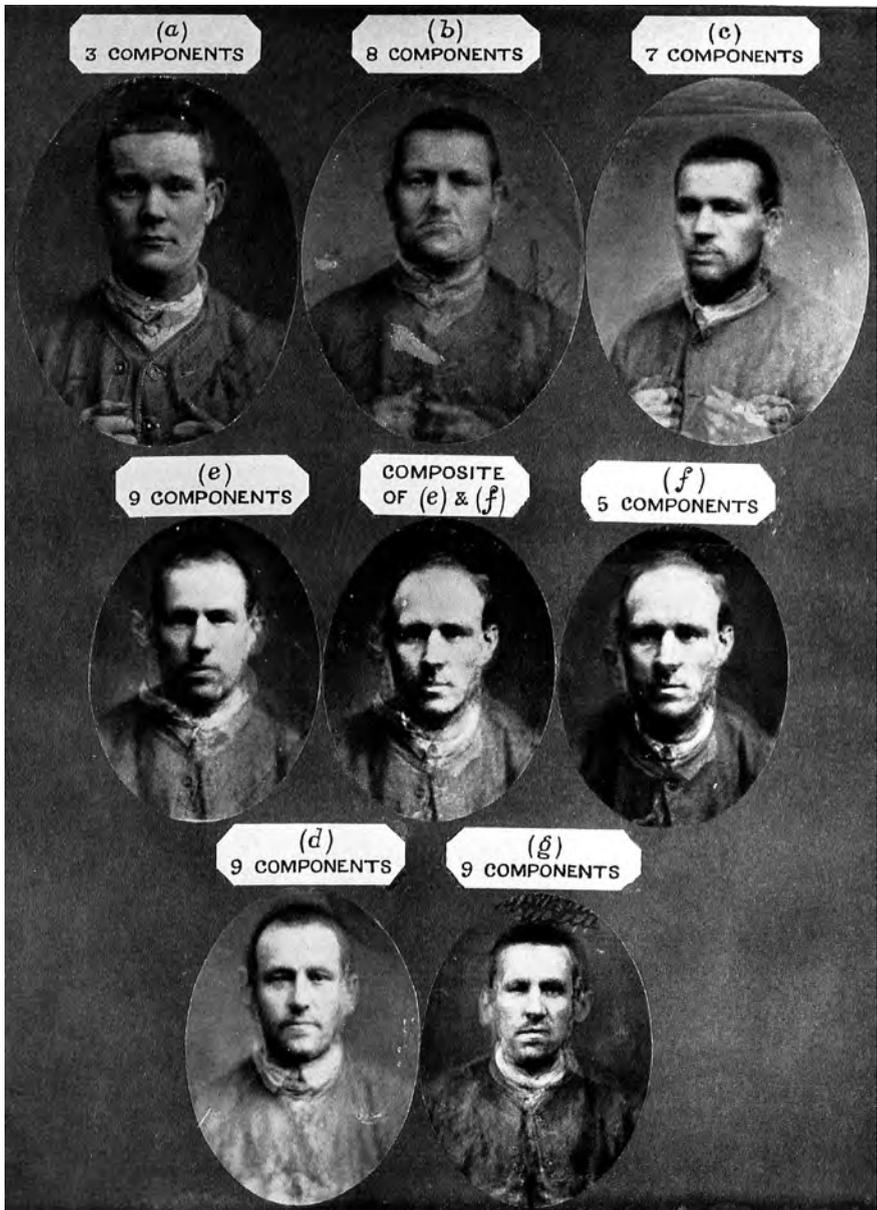


Abb. 4.2: Galton, Kompositporträts des »kriminellen Typus«, um 1880.

Kompositporträts, die Galton mehrfach betont, mag ein Grund dafür sein, dass Lombroso, der in den 1880er Jahren mit Galtons Verfahren experimentiert, in seinen Atlas nur Kompositbilder von Schädeln und keine von Gesichtern aufnimmt.²⁰ Für Galton ist gerade die Regelmäßigkeit eines Kompositporträts der Beweis, dass es einen Typus zeigt – »individuelle Eigenheiten« seien nämlich immer »Unregelmäßigkeiten«, das gelungene Komposit dagegen wahrhaft »ideal und künstlerisch«.²¹ Wo jedoch unterschiedliche Typen vermischt würden, falle das Ergebnis »monströs« aus.²² Galtons Idee des Typus ist dabei eine ganz andere als die Lombrosos – kein Krankheitstypus, durch eine Menge von Symptomen bestimmt, sondern ein statistischer Typus, ein idealer Mittelwert, von dem die Individuen in alle Richtungen abweichen, um den herum sie sich aber in der überwiegenden Mehrheit gruppieren.

Bildstatistik

Galtons Typusbegriff knüpft an das Konzept des »mittleren Menschen« (*homme moyen*) des belgischen Astronomen und Statistikers Adolphe Quetelet an, der in den 1840er Jahren erstmals die Normalverteilung von Eigenschaften wie Körpergröße, Brustumfang etc. innerhalb einer Bevölkerung behauptete. Die Gaußsche Normalverteilung, ihrer charakteristischen Form wegen auch Glockenkurve genannt, wurde zuvor vor allem verwendet, um Fehlerverteilungen bei astronomischen Messungen zu beschreiben. Quetelet nimmt also eine Theorie, die die zufälligen Abweichungen bei der Messung unbekannter physikalischer Größen beschreibt, und postuliert – durchaus unter Anpassung der Messergebnisse –, dass sich messbare körperliche Eigenschaften innerhalb einer ausreichend großen und homogenen Gruppe von Menschen nach dem gleichen Gesetz verteilen: stets gleichmäßig symmetrisch um ideale Mittelwerte. Für Quetelet und seine Nachfolger, darauf hat vor allem Ian Hacking hingewiesen, sind

Pearson, der seinem Lehrer in Hinblick auf rassistische und antisemitische Überzeugungen nicht nachsteht, die Kompositporträts jüdischer Schuljungen, denn hier zeige sich tatsächlich ein gemeinsamer Typus. Vgl. ebd., 293.

²⁰ Zu Lombrosos Versuchen mit der Kompositfotografie vgl. Andreas Broeckmann, *A Visual Economy of Individuals. The Use of Portrait Photography in the Nineteenth-Century Human Sciences*, Diss., University of East Anglia, Norwich 1996, Kap. 4.

²¹ Francis Galton, »Composite Portraiture«, in: *The Photographic Journal*, 24. 6. 1881, 140–146, hier: 144.

²² Ders., »Generic Images«, in: *The Nineteenth Century* 6 (1879), 157–169, hier: 169.

diese Mittelwerte nicht einfach mathematische Abstraktionen, sondern gewinnen den Status objektiver, konstanter Eigenschaften eines Kollektivs – in gewissem Sinne kommt ihnen sogar eine höhere Realität als den zugrundeliegenden Einzeldaten zu. Im *homme moyen*, definiert als Gesamtheit der Mittelwerte aller Eigenschaften der Bevölkerung eines Landes, soll sich verdichten, was eine Nation kennzeichnet; er ist der gemeinsame Bezugspunkt aller beliebigen Eigenschaften der Individuen, die sich als je spezifische, mehr oder weniger wahrscheinliche Abweichungen vom nationalen Mittel beschreiben lassen. Der *homme moyen* ist also keine universelle Größe, vielmehr der statistische Ausdruck eines nationalen Typus.²³ Es ist diese Idee des Typus, die Galtons Kompositverfahren zugrunde liegt, angewendet auf unterschiedlichste Gruppen, von Familien bis hin zu »Rassen«.²⁴

Wo Quetelets Statistik bloß einen »Umriss« des *homme moyen* habe liefern können, soll das Kompositverfahren, so Galton, ein vollständiges »Bild« zeigen.²⁵ Im Unterschied zu Quetelet interessiert sich Galton dabei mehr für die Abweichungen als für den Durchschnitt. Es sind vor allem die Differenzen zwischen den Individuen, die Variationen innerhalb einer Gruppe (und deren Vererbung), denen die Aufmerksamkeit des Eugenikers gilt.²⁶ Diese will er ebenso wie den Durchschnitt im Kompositporträt sichtbar gemacht haben: Da alle Ausgangsdaten vollständig in das Ergebnis einfließen, gleiche es jenen statistischen Tabellen, die die Grundlage für die Berechnung von Mittelwerten bildeten.²⁷ Anders als Quetelets *homme moyen* liegen Galtons Kompositfotografien zwar keine Messungen diskreter Größen zugrunde, für Galton jedoch sind die einzelnen Fotografien selbst Einschreibeflächen von Messdaten, die er auf anderem Wege nicht erfassen kann. Der Gesamteindruck eines Gesichts, so Galton, sei »die Summe einer Vielzahl kleiner Details, die in so rascher Folge wahrgenommen werden, dass wir sie auf einen Blick zu sehen scheinen.« Die meisten dieser Details seien zu winzig, um sie zu messen, und in ihrer Summe seien

23 Ian Hacking, *The Taming of Chance*, Cambridge u. a. 1990, 105–114. Zu Quetelet und zum »Quetelismus« vgl. u. a. Stephen M. Stigler, *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900*, Cambridge/Mass., London 1986, 169–174, 203–220; Theodore M. Porter, *The Rise of Statistical Thinking 1820–1900*, Princeton 1986, 40–70, 93–109; Daniela Döring, *Zeugende Zahlen. Mittelmaß und Durchschnittstypen in Proportion, Statistik und Konfektion*, Berlin 2011, 108–145.

24 Den Zusammenhang von Normalverteilung und Kompositfotografie hat Sekula in »Der Körper und das Archiv« am ausführlichsten beschrieben.

25 Galton, »Generic Images«, 162.

26 Vgl. Porter, *The Rise of Statistical Thinking 1820–1900*, 129.

27 Galton, »Generic Images«, 163.

sie viel zu zahlreich, um sie alle miteinander zu vergleichen – daher sei die Bestimmung eines typischen Gesichts durch »gewöhnliche statistische Methoden« unmöglich.²⁸

Die Fotografie aber misst, was sonst unmessbar erscheint, sie erfasst noch die unscheinbarsten Details in Form von Helligkeitswerten auf einer Skala von Schwarz bis Weiß. Und die Überlagerung generiert dann, so Galton, unabhängig von der Reihenfolge der Aufnahmen an jedem Punkt des Bildes simultan einen bildlichen Durchschnitt, der dem entsprechen würde, was ein numerischer Durchschnitt Punkt für Punkt errechnen hätte. Je größer dabei die Menge der Einzelbilder, desto konstanter und unabhängiger von seinen einzelnen Komponenten sei das Ergebnis.²⁹ Von der Analogie zwischen numerischer und bildlicher Durchschnittsbildung ist Galton so begeistert, dass er gar nicht auf die Idee zu kommen scheint, dass das Komposit zwar die mittlere Helligkeit an jedem beliebigen Bildpunkt zeigt, damit aber noch lange nicht durchschnittliche Proportionen, Formen oder Eigenschaften der fotografierten Gesichter. Ein anderes Problem beschäftigt ihn dagegen sehr: Anders als numerische Mittelwerte erlauben die Kompositporträts keine Aussagen darüber, in welchem Maß die Individuen vom Durchschnitt abweichen. Um solche Abweichungen tatsächlich quantitativ zu bestimmen, entwickelt Galton über die Jahre unterschiedliche Ansätze zur »Messung von Ähnlichkeit« – doch zu verwertbaren Ergebnissen führt keiner davon.³⁰

Fotografische Bildproduktion und statistische Auswertung von Messdaten erscheinen bei Galton als analoge Garanten der Objektivität – die Kompositporträts entstünden in einem Prozess, auf dessen Ergebnis der Bildproduzent, von möglichen Fehlern und Manipulationen abgesehen, keinerlei Einfluss habe.³¹ In diesem Sinne folgt Galton einem Ideal mechanischer oder nicht-intervenierender Objektivität, wie es Lorraine Daston und Peter Galison für die wissenschaftliche Bildproduktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben haben. Mechanische Objektivität strebt danach, durch technische Apparate zu von keinerlei Subjektivität

28 Ders., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 4 f.

29 Vgl. ders., »Composite Portraiture«, 144 f.

30 Vgl. ders., *Memories of My Life*, 250. So entwirft er unter anderem optische Versuchsanordnungen zum Vergleich zweier Bilder aus veränderbarer Entfernung. Der »index of mistakability«, so Galtons Idee, lasse sich dann an der Distanz messen, die nötig ist, um zwei Gesichter ununterscheidbar, also einander zum Verwechseln ähnlich zu machen. Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 329–333.

31 Vgl. bspw. Galton/Mahomed, »An Inquiry into the Physiognomy of Phthisis by the Method of ›Composite Portraiture««, 479.

getrübten Aufzeichnungen der Wirklichkeit zu gelangen. Während noch um 1800 die wissenschaftliche Abbildung nach einer »Naturwahrheit« strebte, die Produkt eines künstlerischen Syntheseprozesses war, der eine Vielfalt von Exemplaren zum charakteristischen Typus verdichtete, sollen nun fotografische Aufzeichnungsverfahren ebenso wie andere technische Registriermethoden messbare Sachverhalte festhalten, ohne sie zu interpretieren. Damit einher geht in der Regel die Abkehr von der Darstellung von Idealtypen, an ihre Stelle tritt die exakte Reproduktion von Einzelfällen. Während sich die Suche nach der »Naturwahrheit« hinter den Erscheinungen und die Verpflichtung auf »mechanische Objektivität« in der Regel ausschließen, bilden Galtons Kompositfotografien, so Daston und Galison, eine Art Hybrid: den Versuch, die Prozesse der »Abstraktion« und »Mustererkennung«, die nötig sind, um aus Einzelfällen einen Typus zu synthetisieren, einem technischen Automatismus zu unterwerfen.³²

Für die frühe Fototheorie stand fest, dass die Kamera zwar mechanisch präzise jedes Detail aufzeichnet, aber unfähig zur Synthese ist, die nur dem lebendigen Geist gelingt.³³ Galton dagegen will die Synthese an die Kamera delegieren, die ihm dabei zum Modell eines umso präziser arbeitenden Verstandes wird. Denn für ihn geschieht im Prozess der Kompositfotografie im Prinzip dasselbe, was auch im menschlichen Geist geschieht, wenn aus einer Reihe unterschiedlicher Einzeleindrücke allgemeine Vorstellungen erwachsen. Doch anders als die Kompositfotografie sei das Gehirn unfähig, die Eindrücke in der statistisch korrekten Proportion zu gewichten, weil es sich von Ausnahmen stärker beeindrucken lässt als vom Durchschnittlichen. Die Kompositfotografie schaffe daher Äquivalente innerer Bilder, wie sie nur ein »übermenschlich logischer und aktiver« Verstand hervorbringen könnte.³⁴ Galtons Wunsch, anstelle der fehlbaren menschlichen Wahrnehmung die »mechanische Präzision«³⁵ der Kamera zu setzen und diese zugleich mit der Würde statistischer Abstraktion auszustatten, beherrscht seine frühen Schriften zur Kompositfotografie. Doch die Ästhetik der Bilder, die Galton produziert, entspricht keineswegs dem Ideal mechanischer Objektivität – denn wo diese die unmittelbare Wiedererkennbarkeit der Gegenstände der Präzision der Aufzeichnung und der Exaktheit im Detail unterordnet, zielen Galtons Kompositbilder darauf, auf einen Blick als Gesamtbild erfasst zu werden. Statt objektive Messdaten zu sichern, set-

32 Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007, 177–180.

33 Siehe dazu Kap. 2.

34 Galton, »Composite Portraiture«, 168.

35 Ders., »Composite Portraits Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Figure«, in: *Nature* 18 (1878), 97–100, hier: 97.

zen sie auf subjektive Gestalteindrücke – und diese sind nicht zuletzt ein Effekt der Mehrdeutigkeiten und Unschärfen, die das Verfahren hervorbringt.

Unschärfe Konturen

Galtons Kompositverfahren soll fotografische Porträts von statistischen Abstraktionen produzieren – in diesem Sinne reiht es sich in ein umfassendes Projekt der Fotografie des Unsichtbaren ein, das seine Blütezeit im ausgehenden 19. Jahrhundert erlebt. Bewegungs-, Moment-, Röntgen- und auch die spiritistische Fotografie unternehmen, so Bernd Stiegler, »eine Entdeckungsreise in die terra incognita des für das Auge Unsichtbaren«. ³⁶ Die wohl berühmtesten Versuche der fotografischen Sichtbarmachung ansonsten unzugänglicher Phänomene sind Étienne-Jules Mareys Chronofotografien, die ab 1882, also zeitgleich mit Galtons Kompositbildern entstehen und wie diese die Technik der Mehrfachbelichtung einsetzen. Auch Marey geht es dabei um Verdichtung, nämlich die Bündelung aller Phasen einer Bewegung in einem Bild. Doch anders als Galton tut Marey alles, um möglichst keine Unschärfen zu erzeugen: Er zergliedert das Kontinuum der Bewegung, sodass die einzelnen Phasen nicht miteinander verschmelzen, sondern als distinkte Momentaufnahmen sichtbar bleiben. Und um nicht bloß anschaulich, sondern auch lesbar zu machen, was dem Auge verborgen bleibt, nämlich die mechanischen Gesetze der menschlichen Bewegung, reduziert er in seinen »geometrischen Chronofotografien« die Körperglieder zu weißen Linien vor schwarzem Grund. Der Rhythmus des Ganges wird so zum abstrakten Muster und nähert sich den grafischen Kurven an, mit denen Marey zuvor den Pulsschlag und andere physiologische Daten aufgezeichnet hatte. ³⁷

Galton dagegen zielt nicht auf Zergliederung und Reduktion; er will keine Kurven oder Diagramme, sondern Porträts, in denen sich das Gesicht des Typus so zeigt, als handelte es sich um eine wirkliche Person. ³⁸ Ihrem Anspruch nach sind Galtons Kompositfotografien Teil der wissenschaft-

³⁶ Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, 97.

³⁷ Zu Marey vgl. François Dagognet, *Etienne-Jules Marey. A Passion for the Trace*, New York 1992; Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 173–217.

³⁸ Dass die Kompositporträts auf den ersten Blick für Porträts von Individuen gehalten werden könnten, scheint für ihn deren besondere Qualität auszumachen. Vgl. Galton, »Composite Portraits Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Figure«, 93.

lichen Sichtbarmachung des Unsichtbaren – im Ergebnis nähern sie sich jedoch den ästhetischen Idealen der künstlerischen Fotografie. Schon die kommerzielle Atelierfotografie bildete das Gesicht selten ganz scharf ab, doch es ist vor allem die frühe Kunstfotografie, die ab den 1860er Jahren gezielt eingesetzte Unschärfe zum Stilmittel macht, am prominentesten vielleicht in den Porträts Julia Margaret Camerons.³⁹ Eine besonders wirkmächtige Theoretisierung erfährt dieses Ideal der *fuzziness* 1889 durch Peter Henry Emerson, der zum wichtigsten Stichwortgeber des Pictorialismus wird. Emerson will die künstlerische Fotografie dem natürlichen Sehen annähern: Wie das Auge immer nur einen Gegenstand zugleich fokussieren könne, so solle auch in der Fotografie nur das zentrale Motiv des Bildes scharf abgebildet werden. Gleichmäßige Schärfe aller Details, für die wissenschaftliche Fotografie unabdingbar, führe im künstlerischen Bild unweigerlich zur Verwirrung, die Augen irrten von einem Detail zum nächsten und fänden doch »keinen Anhaltspunkt«.⁴⁰ Die »Mimesis des Blicks«,⁴¹ an der sich die Fotografie des Pictorialismus versucht, dient der Lenkung der Aufmerksamkeit. Denselben Effekt scheinen sich auch die Kompositfotografien zunutze zu machen. Am deutlichsten, wenngleich ebenfalls nicht völlig scharf, zeigen sie die Elemente des Gesichts, die der Blick intuitiv fokussiert: Augen, Nase und Mund. Die Konturen des Gesichts präsentieren sich dagegen nur verschwommen, und die Ohren, die für die erkenntnisdienliche Lektüre des Gesichts bedeutsam werden und denen schon Lavater und Lombroso besondere Bedeutung zumäßen, versinken in Unterbelichtung und Unschärfe.⁴²

Dass sich in diesen Bildern überhaupt etwas zeigt und die vielfache Überlagerung mehr als bloßes Rauschen produziert, liegt an der Gleichförmigkeit der Ausgangsdaten. Galton setzt nicht bloß einen relativ einheitlichen Aufnahmestandard voraus, auch sortiert er die Bilder in »natürliche Gruppen« möglichst ähnlicher Gesichter – keinesfalls soll sich allzu Unterschiedliches vermischen. In der Regularität des entstehenden

39 Ellenbogen bespricht die Porträts Camerons ausführlich im Vergleich zu Galton. Die Diskussionen um den künstlerischen Charakter fotografischer Unschärfe waren Galton, so vermutet er, zumindest soweit vertraut, dass sich seine Assoziation von Idealität und Verschwommenheit auch aus dem ästhetischen Zeitgeist speist. Vgl. Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 133–154.

40 Peter Henry Emerson, »Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen« (1889 ff.), in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1979, 164–168, hier: 168.

41 Stiegler, *Philologie des Auges*, 90.

42 Vgl. Sekula, »Der Körper und das Archiv«, 315.

Kompositbildes sieht Galton dann die Bestätigung der korrekten Sortierung der Gesichter im Vorfeld.⁴³ Vor allem aber hängt die Qualität des Ergebnisses an der sorgfältigen Feinjustierung während der Überlagerung, wobei Galton darauf achtet, dass Augen und Mund sich auf allen Bildern möglichst überlagern. In seinen frühesten Versuchen richtet er die Bilder symmetrisch an einem Fadenkreuz auf der Höhe der Pupillen aus, später konstruiert er einen Apparat, der es erlaubt, die Ausgangsbilder so zu vergrößern und zu verkleinern, dass der Abstand zwischen Augen und Lippen auf allen Gesichtern gleich groß wird.⁴⁴ Diese vertikale Vereinheitlichung führt jedoch dazu, dass die Gesichter in ihrer Breite umso mehr voneinander abweichen, mithin zu noch unschärferen Rändern. Um die Gesichter in beiden Dimensionen anzugleichen, experimentiert Galton schließlich in den späten 1880er Jahren mit einem Verfahren der optischen Verzerrung, das die Bilder staucht und dehnt, um sowohl den Pupillenabstand wie jenen von Auge und Mund einem vorab bestimmten Durchschnitt anzupassen.⁴⁵

Das entstehende Komposit zeigt also vor allem jene Gleichförmigkeit einer standardisierten Fotografie, die die Voraussetzung des Verfahrens ist, und die Ähnlichkeit, die es selbst herstellt. Je nachdem, wie viele Bilder Galton überlagert, treten dabei unterschiedliche Effekte auf. Bei wenigen Ausgangsbildern bleiben einzelne Konturen und Züge schwach sichtbar – Galton spricht von »geisterhaften Spuren individueller Besonderheiten«, die, wie er wiederholt betont, jedoch nicht lebhaft genug seien, um die Aufmerksamkeit abzulenken.⁴⁶ Bei vielen Ausgangsbildern – Galton macht wie oben erwähnt Experimente mit bis zu 200 Bildern – verschwinden diese Einzelheiten, und die Konturen lösen sich in einem sanften Hell-Dunkel-Übergang auf: einem *blur*, den Galton als Indikator der Abweichung der Individuen vom Typus verstanden wissen will – je ähnlicher sich die Individuen seien, umso geringer sei auch das Maß der Unschärfe.⁴⁷ Allerdings scheinen ihn die Unschärfen dann doch zu stören. Deshalb denkt er daran, bei Kompositfotografien mit nur wenigen Ausgangsbildern die übrig gebliebenen individuellen Unregelmäßigkeiten durch Retusche zu glätten. Und bei Kompositporträts mit mehr als hundert überlagerten Bil-

43 Vgl. Galton/Mahomed, »An Inquiry into the Physiognomy of Phthisis by the Method of ›Composite Portraiture«, 482–484; ders., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 10.

44 Vgl. Galton, »Composite Portraiture«, 143.

45 Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 299. Pearson zumindest scheint Zweifel zu hegen, ob die Reduktion auf die gleiche Standardlänge zwischen Pupillen und Lippen die Aussagekraft der Bilder nicht schmälert. Vgl. ebd., 293.

46 Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 10.

47 Ders., »Generic Images«, 162.



Abb. 4.3: Anonym, Holzschnitt
nach einem Kompositporträt
Galtons, 1878.

dern denkt er an eine künstlerische Nachbearbeitung, die die »schwachen, aber wunderschön idealisierten Züge« soweit nachzeichnet, dass sie scharf konturiert hervortreten. Was im Sinne mechanischer Objektivität eine unzulässige Manipulation wäre, erscheint Galton als legitimes Mittel, um ein »Kunstwerk höchsten Ranges« zu schaffen.⁴⁸

Was jedoch passiert, wenn aus der fotografischen Unschärfe wieder eindeutige Konturen gewonnen werden müssen, zeigt ein Komposit, das für den Druck in *Nature* als Holzstich reproduziert wurde (Abb. 4.3). Für Galton ist das fotografische Komposit allen (in diesem Fall bloß drei) Ausgangsbildern gleich ähnlich bzw. unähnlich – der Illustrator jedoch, so muss Galton konstatieren, scheint das anders gesehen zu haben. Denn im Nachzeichnen der Linien und Schatten sei plötzlich das Gesicht eines der Männer wieder hervorgetreten, deren individuelle Züge doch ausgelöscht schienen. Galtons Komposit sind offenbar nur im Medium der Fotografie möglich – ihre Wirkung beruht auf ihren Unschärfen und Mehrdeutigkeiten. Sie zeigen nicht *ein Gesicht*, sondern eine Zone mit unbestimmten Grenzen, innerhalb derer mögliche Gesichter aufscheinen. Dabei bleiben zumindest bei Kompositporträts mit wenigen Ausgangsbildern die einzelnen Gesichter als mögliche Lesarten latent vorhanden. Der Illustrator war jedoch gezwungen, aus diesen visuellen Ambivalenzen klar definierte Linien wiederzugewinnen, womit er den Eindruck eines bildlichen Durchschnitts zer-

48 Ders., »Composite Portraiture«, 145; vgl. auch Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 129–154.

stört. Galton deutet diesen Vorgang dennoch als weiteren Beweis für die Gültigkeit seines Verfahrens, und zwar, indem er eine ebenso seltsame wie traurige Familiengeschichte erzählt: »Es ist, als hätte ein Künstler, der ein Kind zeichnet, ein Porträt geschaffen, das dessen kürzlich verstorbenem Vater ähnelt, und dabei die ebenso große Ähnlichkeit zur verstorbenen Mutter übersehen, die den Verwandten offensichtlich war. Dies ist für mich der überzeugendste Beweis dafür, dass das Komposit eine wahre Kombination ist.«⁴⁹ Die Wahrheit des Verfahrens, nur so kann man den Eugeniker Galton hier verstehen, liegt in seiner Analogie zur Vererbungslehre: Das Komposit ist ein echter Abkömmling seiner Komponenten, ein gleichsam natürliches Produkt der Übertragung und Vermischung von Ähnlichkeiten.

Eugenische Familienalben

Tatsächlich soll die Kompositfotografie in Galtons Vorstellung nicht nur »Typen« visualisieren, sondern ebenso Familienähnlichkeiten aufzeigen, ja sogar das Aussehen von Nachkommen vorhersagbar machen – dafür verteilt er die Belichtungszeiten nicht gleichmäßig auf die Porträts der Familienmitglieder, sondern gewichtet sie entsprechend der Position im Stammbaum (Abb. 4.4).⁵⁰ Um an das nötige Bildmaterial zu kommen, schreibt er 1882 einen Rundbrief an Berufsfotografen mit der Bitte, bei ihrer Kundschaft für die Kompositfotografie zu werben und ihm möglichst viele Familienporträts zuzusenden, die im Hinblick auf Maßstab, Aufnahmewinkel und Beleuchtung vereinheitlicht sind. Im Gegenzug soll die Familie einen Abzug des Kompositporträts erhalten, er selbst würde die Originale behalten, um sie für weitere Auswertungen zu verwenden.⁵¹ Zu einer bürgerlichen Mode, wie er sie sich erhofft, wird die Kompositfotografie dadurch jedoch nicht. Der Rücklauf bleibt hinter den Erwartungen zurück, und Galton muss feststellen, dass die wenigsten seiner Zeitgenossinnen und Zeitgenossen sich dafür begeistern können, ihre Porträts mit denen ihrer

49 Galton, »Composite Portraits Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Figure«, 98.

50 Dasselbe schwebt Galton auch für die Tierzucht vor, und so versucht er sich in der Kompositfotografie von Rassepferden. Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 288.

51 Vgl. Green, »Veins of Resemblance«, 12. Gewöhnliche Carte-de-Visite-Porträts, etwa käuflich erwerbbar Porträts bedeutender Persönlichkeiten, erweisen sich zu Galtons Bedauern wegen ihres Variantenreichtums als für die Kompositfotografie völlig ungeeignet. Vgl. Galton, »Composite Portraiture«, 144.



Abb. 4.4: Galton, Kompositporträts einer Familie, o. J.

Brüder und Schwestern vermischt zu sehen – zu sehr hingen sie an ihrer Vorstellung von Individualität.⁵² Aus Sicht des Eugenikers Galton ist dagegen das »Individuum« immer schon ein zusammengesetztes Wesen, ein »Mosaik« aus Familienähnlichkeiten, ja in gewisser Hinsicht selbst bereits ein Komposit: Keine seiner Eigenschaften kommt nur ihm allein zu, alle teilt es in unterschiedlichem Grad mit seinen Verwandten.⁵³

Für Galton sind die Einzelnen bloße Glieder einer Kette, deren wichtigste Verpflichtung es ist, das Erbe ihrer Vorfahren zukünftigen Generationen weiterzugeben. Je mehr sie daher über ihre Ahnen wüssten, umso besser seien sie für die Zukunft gerüstet. Um die nötigen Informationen der Nachwelt zu erhalten, will Galton das private Familienalbum zum erbologischen Register transformieren: Ein geordnetes Album anzulegen, sich und die Seinen von der Geburt bis ins hohe Alter regelmäßig und standardisiert vermessen und fotografieren zu lassen, sei geradezu eine Pflicht gegenüber den eigenen Nachkommen.⁵⁴ Eine Vorlage dafür publiziert Galton 1884 mit dem *Record of Family Faculties*, einer Sammlung von Tabel-

52 Ders., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 13. Als »curious and rather silly feeling« bezeichnet Galton noch in seinen Memoiren die verbreitete Ablehnung des Familienkomposits. Vgl. ders., *Memories of My Life*, 261.

53 Vgl. ders., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 43; ders., *Natural Inheritance*, London 1889, 8 f., 194 f.

54 Ders., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 43–45.

len und Formularen, die Verwandtschaftsverhältnisse und Lebensdaten, körperliche wie geistige Fähigkeiten sowie die Krankheitsgeschichten der Familienmitglieder über vier Generationen hinweg dokumentieren sollen.⁵⁵ Indem es Familiengeschichte als Vererbungsgeschichte präsentiert, dient dieses neuartige Familienalbum der Popularisierung eugenischen Denkens, vor allem aber dazu, Galtons statistische Forschung mit dringlich benötigten Daten zu versorgen. Parallel zur Veröffentlichung schreibt er daher ein Preisgeld von 500 Pfund für das am gründlichsten geführte Familienregister aus.⁵⁶ Was der *Record* für die Familie, soll das ebenfalls 1884 veröffentlichte *Life History Album* für die Einzelnen leisten. Von einem Komitee der British Medical Association unter Galtons Vorsitz entwickelt, richtet es sich zunächst an Eltern, die darin von der Geburt an die Entwicklung ihres Nachwuchses dokumentieren und so den Grundstein für eine lebenslange anthropometrische »Buchführung« legen sollen. Denn auch Erwachsene sollten das *Album* verwenden, um damit über ihre körperlichen Fähigkeiten stets genauso auf dem Laufenden zu sein wie über ihre finanziellen Belange – im Idealfall gebe ein solches Album dann einen geordneten Überblick über ein ganzes Leben.⁵⁷

»Wir müssen Daten für die Zukunft speichern« – darin, so Pearson noch 1924, liege der zeitlos gültige Zweck von Galtons Familienregistern.⁵⁸ Doch die Daten, die durch private Selbstquantifizierung erhoben werden, bleiben hinter dem Stand der Wissenschaft zurück. Die Bestimmung der Sehschärfe, des Hörvermögens und anderer Fähigkeiten, für deren Vererblichkeit sich Galton interessiert, kann letztlich nur unter professionellen Bedingungen erfolgen. Seit 1882 wirbt er daher für die Einrichtung »anthropometrischer Labore«, in denen »ein Mann sich und seine Kinder von Zeit zu Zeit wiegen, vermessen und korrekt fotografieren lassen kann und wo ihre körperlichen Fähigkeiten nach den besten Methoden der modernen Wissenschaft getestet werden«. ⁵⁹ Den Prototyp eines solchen

55 Ders., *Record of Family Faculties. Consisting of Tabular Forms and Directions for Entering Data, with an Explanatory Preface*, London 1884.

56 Galton erhält *Family Records* von rund 150 Familien; wegen der Schwierigkeiten, die besten zu bestimmen, wird der Preis unter 85 davon aufgeteilt. Vgl. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 370.

57 Francis Galton, *Life History Album. Tables and Charts for Recording the Development of Body and Mind from Childhood Upwards, with Introductory Remarks*, 2. Aufl., London 1902 [1884]. Zur Metapher der Buchführung vgl. das Zitat bei Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 381.

58 Vgl. ebd., 365.

59 Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 40 f. Vgl. dazu Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 358.



Abb. 4.5: Galtons anthropometrisches Labor auf der International Health Exhibition, South Kensington, 1884/85.

Labors eröffnet Galton 1884 auf der International Health Exhibition in London; über 9000 zahlende Besucherinnen und Besucher finden sich dort ein, um eine halbe Stunde lang umfassend vermessen und getestet zu werden (Abb. 4.5).⁶⁰ Auf Basis dieser Werte erhalten sie anschließend Auskunft über ihre relative Position innerhalb der statistisch erfassten Gesamtdistribution. Messen heißt vergleichen – und jede Messung bestimmt für Galton den »Rang« des Einzelnen innerhalb eines Feldes von Konkurrenten.⁶¹ Sein Ziel ist es, die unterschiedliche genetische Ausstattung jedem Individuum, seiner Familie und seinen Nachkommen ebenso transparent zu machen wie der Wissenschaft und letztlich der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit. Die Vermessung soll dabei der Selbsterkenntnis, vor allem aber der Prognose dienen – in Galtons Vorstellung gleicht sie einem Eignungstest, der

60 Zum anthropometrischen Labor vgl. ebd., 357–362, 370–386; Gillham, *A Life of Sir Francis Galton*, 210–214.

61 Vgl. Galton, *Natural Inheritance*, 36 f.

zukünftige Karrieremöglichkeiten offenbart und vor den Enttäuschungen falscher Lebensentscheidungen bewahren soll.⁶²

Wie die Gesellschaft aussieht, die er sich erträumt, hat Galton kurz vor seinem Tod 1911 in einem utopischen Roman mit dem Titel *The Eugenic College of Kantsaywhere* dargestellt. Sein Vorhaben, damit das eugenische Projekt einem breiten Publikum näherzubringen, scheitert jedoch. Der Verlag lehnt das Manuskript ab, und Galtons Nichte, der er es anvertraut hat, ist es so peinlich, dass sie Teile davon nach seinem Tod vernichtet – insbesondere die Liebesszenen.⁶³ Der Erzähler des Romans ist ein Professor für Bevölkerungsstatistik namens I. Donoghue, der in die eugenische Musterkolonie von Kantsaywhere reist, sich dort in eine junge Dame verliebt und nun darum bemüht ist, Aufnahme in die streng nach erbbiologischen Gesichtspunkten organisierte Gemeinschaft zu finden. Dafür unterzieht er sich, ebenso wie alle Einheimischen, einer Fülle von medizinischen Untersuchungen und anthropometrischen Tests, die die »genetische Qualität« der Individuen evaluieren und darüber entscheiden sollen, ob, mit wem und unter welchen Bedingungen sie sich vermehren dürfen. So ist in Kantsaywhere Galtons anthropometrisches Labor zum Schaltzentrum einer Gesellschaft geworden, die den Rang ihrer Mitglieder auf der Basis eines ausgeklügelten Punktesystems bestimmt.

Der Kompositfotografie hat Galton in seiner Utopie eine ideologische Schlüsselrolle zugeordnet: Sie wird zum Medium eines technisch objektivierten und eugenisch gedeuteten Ahnenkults. So hütet jede Familie die Kompositbilder ihrer Eltern- und Großelterngeneration als wertvollen Schatz, der sie daran erinnert, dass die versammelten Geister der vergangenen Generationen alle ihre Handlungen beobachten und danach bewerten, ob sie der Menschheit schaden oder nutzen – für Galtons Erzähler »eine Art grandiose Personifikation dessen, was wir Gewissen nennen«.⁶⁴ Galtons eugenisches Projekt, so sein Jünger Pearson, zielt auf die Stiftung einer säkularen Religion, die den Darwinismus auf eine »höhere, spirituelle Ebene« heben soll.⁶⁵ In diesem Sinne erlangen in Kantsaywhere die Kompositbilder den Status religiöser Kultbilder: Sie verkörpern das foto-

62 Vgl. ders., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 325; Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 358.

63 Vgl. Gillham, *A Life of Sir Francis Galton*, 342–344. Von dem Roman existiert bloß ein fragmentarisches Manuskript, nahezu vollständig zitiert in: Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. III: *Correlation, Personal Identification and Eugenics*, Cambridge 1930, 413–424.

64 Zit. nach: ebd., 423.

65 Ders., *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 261.

grafisch sichtbar gemachte genetische Erbe als moralische Verpflichtung zur Verbesserung der »Rasse«. ⁶⁶ In Galtons später Utopie sind die Aufgaben von Statistik und Kompositfotografie klar geteilt: Die Auswertung von Körperdaten macht die Individuen vergleichbar und bestimmt ihre relative Position – die Kompositbilder dagegen vergegenwärtigen die familiäre Vergangenheit und liefern Projektionen der Zukunft. Für das Ziel, Differenzen zwischen Individuen zu bestimmen, haben sie sich jedoch als nutzlos erwiesen.

Kompositfotografie als Metapher

Die Kompositfotografie wird in den 1880er und 90er Jahren, vereinzelt auch noch später, von einer Reihe von Fotografen und Anthropologen aufgegriffen. ⁶⁷ Doch ihre stärkste und langfristigste Wirkung entfaltet sie nicht als technisches Verfahren, sondern als Metapher – am prominentesten bei Sigmund Freud und Ludwig Wittgenstein, die beide zur Illustration ihrer Ideen auf Galtons Komposittechnik verweisen, in dem Verfahren aber etwas ganz Unterschiedliches entdecken. In der *Traumdeutung* von 1900 berichtet Freud von einem Traum, in dem ihm sein Freund R. erscheint und er sich denkt: »Freund R. ist mein Onkel.« Daraufhin verändert sich das Gesicht des Freundes, streckt sich in die Länge, wird schließlich umrahmt von einem leuchtend gelben Bart. Freuds Onkel Josef, so erinnert er sich, hatte tatsächlich ein solches, von einem hellen blonden Bart umrahmtes längliches Gesicht: »Das Gesicht, das ich im Traum sehe, ist gleichzeitig das meines Freundes R. und das meines Onkels. Es ist wie eine Mischphotographie von Galton, der, um Familienähnlichkeiten zu eruieren, mehrere Gesichter auf die nämliche Platte photographieren ließ.« ⁶⁸ Eine solche »Herstellung von Sammel- und Mischpersonen«, so Freud, »ist eines der Hauptarbeitsmittel der Traumverdichtung«. ⁶⁹ Verdichtung steht

66 Bereits 1883 leitet Galton aus der Evolutionstheorie eine neue »moralische Pflicht« des Menschen ab: nämlich die »Evolution, besonders die der menschlichen Rasse«, weiter voranzutreiben. Vgl. Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, 337.

67 Hinweise auf unterschiedliche Anwendungen finden sich in: Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II, 290.

68 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900), in: ders., *Gesammelte Werke* II/III, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1998, 144. Vgl. dazu auch Andreas Mayer, »Von Galtons Mischphotographien zu Freuds Traumfiguren«, in: Michael Hagner (Hg.), *Ecce Cortex, Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns*, Göttingen 1999, 110–143.

69 Freud, *Die Traumdeutung*, 299.

bei Freud für eine Ökonomie der Verknappung wie der Mehrdeutigkeit: In den manifesten Traumgehalten verbirgt sich ein ganzer Komplex latenter Bedeutungen. Die unbewusste Synthese der Traumarbeit verdichtet und verfremdet die Traumgedanken bis zur Unkenntlichkeit, damit sie die Zensur passieren können, und erst in der bewussten Analyse können sie rekonstruiert und gedeutet werden.

Wird die Kompositfotografie bei Freud zur Metapher für die Produktion von Ähnlichkeiten in der »Traumentstellung«, steht sie bei Ludwig Wittgenstein zunächst für die Entdeckung von Gemeinsamkeiten. Wittgenstein, der selbst in den 1920er Jahren mit der Kompositfotografie experimentiert,⁷⁰ beginnt 1929 seine »Lecture on Ethics« mit der Ankündigung, er wolle nun verschiedene, mehr oder weniger synonyme Definitionen dessen geben, womit sich die Ethik befasse, und so solle sich beim Zuhörer der gleiche Effekt wie bei der »Kollektivphotographie« Galtons einstellen: In der Überlagerung würden die »charakteristischen Merkmale« hervortreten, »die allen diesen Ausdrücken gemein« seien.⁷¹ Diese Stelle lässt sich zugleich als früher Hinweis auf das Konzept der »Familienähnlichkeit« lesen, das Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* am Beispiel des Begriffs »Spiel« erläutert. Es gebe unzählige Spiele, aber nicht ein durchgängiges Merkmal, das ihnen allen gemeinsam sei; vielmehr bildeten sie eine »Familie«, verbunden durch ein »kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen«.⁷² Wo Wittgenstein 1929 auf eine Art Kern zielt, der allen verwandten Begriffen gemeinsam ist, richtet er nun sein Augenmerk auf die unscharfen Ränder des Kompositbilds – dorthin, wo sich die einzelnen Züge überlagern, ohne ineinander aufzugehen. Von Galtons Technik inspiriert, gibt er gerade in Absetzung von dessen Typusidee die Vorstellung charakteristischer gemeinsamer

70 Das Ergebnis, das in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Fritz Nähr entstand, ist ein Kompositbild, in das zu gleichen Teilen Porträts seiner drei Schwestern und seiner selbst eingegangen sind. Vgl. dazu Michael Nedo, »Familienähnlichkeit, Philosophie und Praxis. Eine Collage«, in: Gunter Abel, Matthias Kroß, ders. (Hg.), *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler*, Berlin 2007, 163–178.

71 Ludwig Wittgenstein, »Vortrag über Ethik« (1929), in: ders., *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1989, 9–19, hier: 10.

72 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1952), in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 1, hg. von G. E. M. Anscombe und Rush Rhees, Frankfurt a. M. 1984, 225–580, hier: 287. Zum Zusammenhang von Kompositfotografie und Wittgensteins »Familienähnlichkeit« vgl. Carlo Ginzburg, »Familienähnlichkeiten und Stammbäume. Zwei kognitive Metaphern«, in: Sigrid Weigel u. a. (Hg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, 267–288; Ulrich Richtmeyer, »Zur Logik der Phantomgesichter«, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 01 (2011), 117–137.

Merkmale auf und versucht, das Allgemeine von den Einzelfällen und ihren vielfältigen Relationen her zu denken. Während bei Freud das verdichtete Traumbild erst verständlich wird, wenn man es sprachlich zergliedert, gerät bei Wittgenstein die Kompositfotografie zum Bild für die Unschärfen im alltäglichen Sprachgebrauch, der ganz selbstverständlich mit Verwandtschaften umgeht, die sich nicht vollständig analytisch auflösen lassen.

Verdichtete Alben

Als Metapher kann die Kompositfotografie also für völlig disparate Sachverhalte stehen – und sie tut dies schon bei Galton. Denn dass er an der Kompositfotografie festhält, obwohl sie nicht zu messbaren Daten führt und kaum wissenschaftliche Schlussfolgerungen erlaubt, lässt sich allein aus ihrem metaphorisch überdeterminierten Charakter erklären: Für Galton ist die Kompositfotografie zugleich ein statistisches Verfahren, ein Modell für die Funktionsweise des Geistes bei der Bildung allgemeiner Ideen und eine technische Simulation der Vererbung von Familienähnlichkeiten. Dass die Kompositfotografie nur metaphorisch für psychologische Vorgänge oder genetische Prozesse stehen kann, scheint auch Galton klar zu sein – anders verhält es sich mit der buchstäblichen Gleichsetzung von Kompositverfahren und Statistik. Doch auch hier geht es letztlich um eine Metapher, denn anders als statistischen Tabellen und Kurven liegen den Kompositporträts keine Messungen und Zählungen zugrunde. Für Galton entsteht dennoch in der fotografischen Aufzeichnung so etwas wie eine Tabelle diskreter Zahlenwerte, ausgedrückt in Helligkeitsverteilungen. Die Übersetzbarkeit von numerischen Größen in Bilder und umgekehrt bleibt aber eine Fiktion, erlaubt doch die Kompositfotografie keine quantitative Auswertung. Sie produziert Bilder, aber keine Zahlenwerte, mit denen sich rechnen ließe. Die Voraussetzung dafür wäre, wie im digitalen Bild, die Rasterung der Bildfläche und die diskrete Quantifizierung von Bildwerten – und tatsächlich scheint sich Galtons Wunsch, Grade von Ähnlichkeit zu quantifizieren, mit digitalen Gesichtserkennungsalgorithmen zu erfüllen. Wo diese jedoch darauf ausgelegt sind, Bilder beliebiger Gesichter miteinander zu vergleichen und Wahrscheinlichkeiten der Übereinstimmung zu ermitteln, ohne dazu auf die Vorstellung eines zugrundeliegenden Typus zu rekurren, bleibt eine solche operative Logik Galtons optischen Bildsynthesen fremd.⁷³

73 Siehe dazu Kap. 11.

Die Kompositfotografien schaffen keinen allgemeinen Raum des Vergleichs, sondern sollen Ähnlichkeiten innerhalb einer als homogen aufgefassten Gruppe visualisieren. So gleichen sie weniger einer »verdichtete[n] Form des Archivs«,⁷⁴ wie es Allan Sekula ausgedrückt hat, als vielmehr verdichteten *Alben*.⁷⁵ Die fotografischen Bildermengen, mit denen Galton operiert, sind überschaubare Sammlungen von nicht mehr als ein paar Hundert Bildern, die er nach ihrer Ähnlichkeit in Gruppen von selten mehr (und meistens viel weniger) als ein paar Dutzend sortiert. Die Kohärenz dieser intuitiv erfassten »natürlichen Ordnung« soll durch das technische Verfahren zugleich beglaubigt wie verstärkt werden. Dagegen folgt die Logik erkennungsdienstlicher Archive, wie sie im folgenden Kapitel beschrieben werden soll, vereinheitlichten Protokollen, die genau regeln, wie mit Bildern und Daten zu verfahren ist. Ihre Ordnung stellt sich nicht erst in der Durchsicht und nachträglichen Typisierung einer begrenzten Anzahl von Bildern her, sondern basiert auf einem vorab festgelegten Klassifizierungssystem, das jedem einzelnen Element so äußerlich ist wie die alphabetische Ordnung den Einträgen eines Lexikons.

Die Protokolle des Erkennungsdienstes, das wird das Thema des nächsten Kapitels sein, basieren auf einem Misstrauen gegenüber der fotografischen Repräsentation. Nur, wo sich im Bild stabile Merkmale isolieren und zu anderen Bildern und Daten in Beziehung setzen lassen, erscheint eine sichere Identifizierung möglich – für sich genommen gelten die Bilder als zweifelhaft und trügerisch. Galton dagegen will zwar das Einzelbild in der synthetischen Zusammenschau übersteigen, doch bleibt dessen Status als authentische Repräsentation des Individuums unangetastet. Er zweifelt nicht daran, dass die fotografischen Porträts, die er für sein Verfahren verwendet, die Abgebildeten unverstellt und unverzerrt so zeigen, wie sie tatsächlich sind. Gerade deshalb legt er sein Verfahren so an, dass alle Komponenten vollständig in das Komposit einfließen, ohne dass vorab relevante Merkmale bestimmt und unwesentliche Details herausgefiltert werden. Auch bedürfen weder Ausgangsbilder noch Komposit für ihn besonderer Techniken der Lektüre: Galton will nicht in den Bildern lesen, er will Bilder, die unmittelbar aus sich heraus verständlich sind. So dient auch die einheitliche Formatierung weniger der Lesbarkeit der Bilder als vielmehr dazu, die Komponenten einander soweit anzugleichen, dass ihre Überlagerung ästhetisch befriedigende Ergebnisse produziert. Wer sie betrachtet, soll nicht von verwirrenden Irregularitäten abgelenkt werden, sondern sich

74 Sekula, »Der Körper und das Archiv«, 322.

75 Siehe zu dieser Unterscheidung den Schluss von Kap. 2.

vom Anblick des synthetischen Gesichts affizieren lassen. Zwar versucht Galton, den Prozess der Bildgenerierung durch technische Protokolle zu formalisieren, doch nicht anders als Lombroso vertraut er bei deren Interpretation letztlich auf visuelle Evidenzen, die sich auf einen Blick erschließen.

II ARCHIVE UND DIFFERENZEN

5 Bertillons Standardisierungen: Archive auf statistischer Basis

Anonyme Massen

Ungeordnete Massen sind es, mit denen sich die Polizeibehörden der rasch wachsenden Großstädte Europas und Nordamerikas im 19. Jahrhundert konfrontiert sehen: mobil gewordene, anonyme Menschenmengen, von denen man fürchtet, dass in ihrer Mitte ein Heer von »Gewohnheitsverbrechern« Zuflucht findet. Durch personenbezogene Akten und fotografische Verbrecherakten versucht man, dieser Bedrohung Herr zu werden, doch dabei entstehen neue Ordnungsprobleme, denn die Masse von Bildern und Daten wird bald unübersichtlich. 75.000 Bilder von Verdächtigen, so beschwert sich der Budget-Berichtersteller der Pariser Polizeipräfektur 1883, habe der fotografische Dienst in den vergangenen Jahren angefertigt, ohne dass dies irgendeinen Nutzen gehabt hätte: Um den wahren Namen eines Verdächtigen herauszufinden, bräuchte man die Fotografie, um aber die Fotografie zu finden, bräuchte man zunächst den Namen.¹ Die Fotografien selbst liefern keinen Schlüssel, nach dem man sie sortieren kann – wie kann also festgestellt werden, ob die Fotografie eines Verhafteten bereits erfasst ist, wenn man nicht weiß, wo man suchen soll? Die erste überzeugende Antwort auf dieses Problem ist das von Alphonse Bertillon (1853–1914) entwickelte anthropometrische Signalement, das im selben Jahr in Paris erstmals erfolgreich zum Einsatz kommt und sich bis zur Jahrhundertwende sukzessive international verbreitet.² Im Zentrum von Bertillons System steht die Vermessung der Körper: Sie soll den Schlüssel zur Sortierung der Datenbestände liefern, sodass auch bei zweifelhaftem Namen die Karteikarte eines vorbestraften Verdächtigen unter Zehntausenden gefunden werden kann. Dem fotografischen Porträt kommt dabei nur eine untergeordnete Rolle zu. Bertillon

¹ Vgl. Christian Phéline, *L'image accusatrice*, Paris 1985, 34.

² Zu Bertillon liegt mittlerweile eine Reihe fotografie- und mediengeschichtlicher Studien vor. Unübertroffen bleibt: Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv« (1986), in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. II*, Frankfurt a. M. 2003, 269–333. Vgl. darüber hinaus vor allem: Phéline, *L'image accusatrice*; Andreas Broeckmann, *A Visual Economy of Individuals. The Use of Portrait Photography in the Nineteenth-Century Human Sciences*, Diss., University of East Anglia, Norwich 1996, Kap. 5; Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, 147–160; Josh Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images. The Photography of Bertillon, Galton and Marey*, University Park 2012.

misstraut den Bildern, doch gerade deshalb versucht er, ihre Herstellung wie Lektüre möglichst exakten Protokollen zu unterwerfen. Dabei etabliert er einen neuen, *operativen* Blick auf das fotografische Porträt: einen filternden und zergliedernden Blick, der nach vergleichbaren Merkmalen fahndet.

Die Bildermassen, die sich in der Pariser Polizeipräfektur aufhäufen, gehen auf einen ministeriellen Erlass aus dem Jahr 1872 zurück. Verließ die polizeiliche Nutzung der Fotografie zuvor eher lokal und unsystematisch, sollen fortan landesweit alle Gefangenen regulär fotografisch porträtiert werden.³ Ähnliche Maßnahmen waren zuvor bereits diskutiert worden, doch durchsetzbar scheinen sie erst nach der Niederschlagung der Pariser Kommune 1871, in deren Folge es zu einem der ersten umfangreichen Einsätze der Fotografie zu Fahndungszwecken kommt. Schon bald nach dem Ende der Kommune beginnt ein blühender Handel mit Bildern der Barrikaden und Porträts führender Kommunarden, die einzeln oder in Alben verkauft werden. Der Verkauf solcher Bilder, die geeignet scheinen, den brüchigen »öffentlichen Frieden« zu gefährden, wird bald untersagt und streng verfolgt, doch zugleich beginnt ihre polizeiliche Indienstnahme. Die zum Teil noch vor der Zeit der Kommune erstellten Atelierfotografien prominenter Kommunarden werden zu Fahndungszwecken an Grenzposten versandt, und auf Bildern der Barrikaden versucht man, wenngleich mit mäßigem Erfolg, einzelne Aufständische zu identifizieren.⁴ Auch in den folgenden Jahren sind es zunächst kommerzielle Porträtfotografen, die im Auftrag der Kriminalpolizei Verhaftete ablichten; erst 1879 wird an der Préfecture de Police ein eigenes Fotoatelier eingerichtet. Zwar ist man inzwischen davon abgekommen, alle Verhafteten fotografieren zu wollen, und beschränkt sich auf schwerere Straftaten, trotzdem werden in Paris allein im Jahr 1880 über 9.000 Personen polizeilich fotografiert.⁵

Die technische Aufrüstung der Polizeibehörden wird durch die Angst vor politischen Unruhen befördert, vor allem aber antwortet sie auf ein Problem, das Kriminalpolizei und bürgerliche Öffentlichkeit in ganz Europa zunehmend beschäftigt: Die größte Gefahr für Sicherheit und Ordnung sieht man in einem wachsenden Heer von »Gewohnheitsverbrechern«, das

3 Vgl. Donald E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871–1914*, Ann Arbor 1984, 74 f.

4 Vgl. ebd., 54–70; Phéline, *L'image accusatrice*, 28–35.

5 Ähnlich verläuft die Entwicklung in England, wo ab 1870 mit dem Aufbau des Habitual Criminals Register begonnen wird, das bereits nach gut zwei Jahren 43.000 Fotografien umfasst. Vgl. Jens Jäger, »Photography: a means of surveillance? Judicial photography, 1850 to 1900«, in: *Crime, History & Societies* 5.1 (2001), 27–51, hier: 38–41.

man für den Großteil der Verbrechen verantwortlich macht.⁶ Auch wenn Lombrosos Thesen zum »geborenen Verbrecher« vor allem bei Juristen auf Ablehnung stoßen – nicht zuletzt, weil sie die individuelle Willensfreiheit und damit Schuldfähigkeit infrage stellen –, existiert doch ein breiter Konsens, dass der Kampf gegen »unverbesserliche« Delinquenten neue strafrechtliche Maßnahmen erfordert. Als einziges »operationalisierbare[s] Kriterium«⁷ der Gefährlichkeit erscheint der Rückfall – und dieser soll nun besonders scharf geahndet werden.⁸ Während man in England bereits 1869 mit dem *Habitual Criminal Act* härtere Strafen für Wiederholungstäter einführt, erreicht in Frankreich die Diskussion in den 1880er Jahren ihren Höhepunkt und mündet 1885 im *Loi de rélegation*: Bei wiederholtem Rückfall droht nun die Verbannung in die Kolonien.

Es reiche jedoch nicht, ein Gesetz gegen den Rückfall zu erlassen, man müsse es auch durchsetzen, so heißt es gleich zu Beginn eines Aufsatzes, mit dem sich Bertillon 1883 in die Debatte einschaltet.⁹ Allzu häufig würden sich rückfällige Straftäter unter falschem Namen der gerechten Bestrafung entziehen; nicht zuletzt, so Bertillon, weil in den Tagen der Kommune die älteren Zivilstandsregister verbrannt wurden, sei es ihnen ein Leichtes, eine neue Identität anzunehmen. Bisher habe man weitestgehend auf die Gedächtnisleistung und die fragwürdigen Verhörtricks einzelner Beamten vertrauen müssen, denen für jede erfolgreiche Identifizierung eine Prämie in Aussicht gestellt wurde.¹⁰ Dieser altmodischen, ineffizienten und korruptionsanfälligen Praxis stellt Bertillon die wissenschaftliche Methodik seines erst seit wenigen Monaten erprobten Systems gegenüber. Im Dezember 1882 war ihm eine dreimonatige Testphase gewährt worden, um

6 Michel Foucault hat beschrieben, wie das Gefängnisssystem, die Intensivierung der polizeilichen Kontrolle entlassener Strafgefangener sowie die zunehmende Ahndung auch kleinerer Delikte gegen das Privateigentum im 19. Jahrhundert ein abgesondertes Milieu der Delinquenz produzieren. Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977 [1975], 330–378. Zum kriminologischen Diskurs über den Wiederholungstäter vgl. auch Robert A. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton 1984; Peter Becker, *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Göttingen 2002.

7 Ebd., 278.

8 Die Angst vor dem Rückfall ist dabei vor allem ein Effekt der Kriminalstatistik: Steigende Rückfallquoten signalisieren Handlungsbedarf, auch wenn sie vielleicht gerade Ergebnis der Intensivierung polizeilicher Erfassung und Kontrolle sind. Vgl. Jens Jäger, *Verfolgung durch Verwaltung. Internationales Verbrechen und internationale Polizeikooperation 1880–1933*, Konstanz 2006, 131–137.

9 Alphonse Bertillon, *L'identité des récidivistes et la loi de relégation*, Paris 1883, 1.

10 Ebd., 4f.

dessen Effektivität unter Beweis zu stellen, nachdem er über Jahre vergeblich bei seinen Vorgesetzten für seine Ideen geworben hatte.¹¹

Seine Karriere beginnt Bertillon 1879 ganz unten in der Hierarchie der Pariser Polizeipräfektur, wo er als einfacher Hilfsschreiber mit dem Kopieren von Personenbeschreibungen beschäftigt ist. Deren monotone Gleichförmigkeit ist es, die schon bald seinen Reformeifer weckt: Immer wieder muss er nichtssagende Adjektive wie »ordinaire« und »moyen« abschreiben, auch die Namen wiederholen sich: »Durand, Dupont, Dumond, Duval und Martin« – die Karteikarten, dazu gedacht, Delinquenten identifizierbar zu machen, scheinen geradezu austauschbar zu sein.¹² Bertillon will dagegen eine Karteikarte entwickeln, deren Eintragungen unverwechselbar sind, und dafür greift er auf das medizinische, anthropologische und statistische Wissen zurück, mit dem er in seiner Jugend Bekanntschaft gemacht hat. Denn Bertillon stammt aus einer Gelehrtenfamilie, sein Großvater Achille Guillard prägt den Begriff der »Demographie«, der Vater Louis-Adolphe Bertillon korrespondiert mit Adolphe Quetelet, gründet zusammen mit Paul Broca die Société d'Anthropologie de Paris und wird später Leiter des statistischen Büros von Paris, ein Posten, auf dem ihm sein ältester Sohn Jacques nachfolgt. Alphonse Bertillons Karriere verläuft dagegen zunächst wenig vielversprechend; dass er, 26jährig und ohne abgeschlossene Ausbildung, überhaupt einen Posten als Schreiber erhält, ist allein der Fürsprache seines Vaters zu verdanken. Und so wundert es wenig, dass die wiederholten Eingaben Bertillons bei seinen Vorgesetzten zunächst auf Ablehnung stoßen. Doch in den 1880er Jahren wächst die öffentliche Kritik an der Pariser Kriminalpolizei: Sie erscheint ineffektiv, korrupt und überteuert, man beklagt ihre Willkür und Brutalität.¹³ In diesem Klima institutioneller Verunsicherung – und erneut mit Unterstützung seines Vaters – findet Bertillon schließlich Gehör. Die von ihm immer wieder betonte Wissenschaftlichkeit seines Systems, die zuvor Unverständnis auslöste, erscheint dem neu berufenen Polizeipräsidenten nun als Versprechen auf Modernität und Fortschritt.¹⁴ Und tatsächlich kann er bald erste Erfolge aufweisen:

11 Zur Biografie Bertillons vgl. Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon. Inventeur de l'anthropométrie*, Paris 1941, sowie Henry Rhodes, *Alphonse Bertillon. Father of Scientific Detection*, London 1956.

12 Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon*, 85, 110.

13 Vgl. Phéline, *L'image accusatrice*, 34–37.

14 Im Versprechen der »Technisierung und Verwissenschaftlichung« der Polizeiarbeit sieht Jäger (*Verfolgung durch Verwaltung*, 196–199) auch den Hauptgrund für den internationalen Erfolg von Bertillons System. Tatsächlich seien dessen praktische Erfolge zweifelhaft: Noch nach seiner Einführung beruhten ein Großteil der Identifizierungen auf dem Gedächtnis der

Knapp innerhalb der dreimonatigen Probephase des Systems gelingt ihm die erste Identifizierung, im folgenden Jahr sind es beinahe dreihundert.¹⁵ 1888 ist die Anthropometrie bereits in allen französischen Gefängnissen eingeführt, und Bertillon wird zum Leiter des neu geschaffenen Pariser Service d'identification ernannt, der zugleich als anthropometrisches Zentralregister für ganz Frankreich fungiert.¹⁶ In den folgenden Jahren wird der Pariser Erkennungsdienst zum »Mekka«¹⁷ für Kriminalisten aus der ganzen Welt, und bis 1900 setzt sich die »Bertillonage«, wie das Verfahren bald genannt wird, als internationaler Standard durch.¹⁸

Das Räderwerk der Registratur

Das erklärte Ziel Bertillons ist die wissenschaftliche Grundlegung der Polizeiarbeit, genauer: »die Uebertragung des Verfahrens der anthropologischen Anatomie auf das Gebiet der amtlichen Erforschung einer Persönlichkeit«.¹⁹ Das anthropometrische Signalement ist zunächst das Ergebnis eines Wissenstransfers – die Vermessung des Körpers, mit der Anthropologen die physischen Unterschiede verschiedener »Rassen« bestimmen wollen und die Lombroso dazu dient, den »geborenen Kriminellen« zum wissenschaftlichen Gegenstand zu machen, will Bertillon für die polizeiliche Identifizierung von Wiederholungstätern einsetzen. Auch wenn die Methoden und Instrumente beinahe dieselben sind, folgt Bertillons Vermessung doch anderen Prinzipien. Erstens, weil der Aspekt der Wiederholung hinzukommt – jede Vermessung eines Verdächtigen ist immer schon darauf angelegt, mit späteren oder früheren Messungen verglichen zu wer-

Beamten, Zufallsfunden sowie Indizienbeweisen, auch sei die Verschleierung der Personalien eher die Ausnahme als die Regel gewesen. Vgl. auch ders., »Photography: a means of surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900«, in: *Crime, History & Societies* 5.1 (2001), 27–51.

15 Vgl. A. Daae, »Identificirung von Verbrechern«, in: *Blätter für Gefängniskunde* 1/2 (1895), 1–46, hier: 24 f.

16 Zur Durchsetzung des Verfahrens in Frankreich vgl. Martine Kaluszynski, »Republican Identity: Bertillonage as Government Technique«, in: Jane Caplan, John Torpey (Hg.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*, Princeton 2001, 124–138; Ilse About, »Les fondations d'un système national d'identification policière en France (1893–1914)«, in: *Genèses* 1 (2004), 28–52.

17 Als »Mekkafahrt« beschreibt seinen Besuch bei Bertillon z. B. Robert Heindl, *Kriminaltechnik. Ein Blick in die Werkstatt der Kriminal-Polizei*, Berlin 1924, 5.

18 Vgl. Jäger, *Verfolgung durch Verwaltung*, 207–227.

19 Alphonse Bertillon, *Das anthropometrische Signalement. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album*, Basel/Bern/Leipzig 1895 [1885], IX.



Abb. 5.1: Demonstration von Alphonse Bertillons Anthropometrie, um 1900.

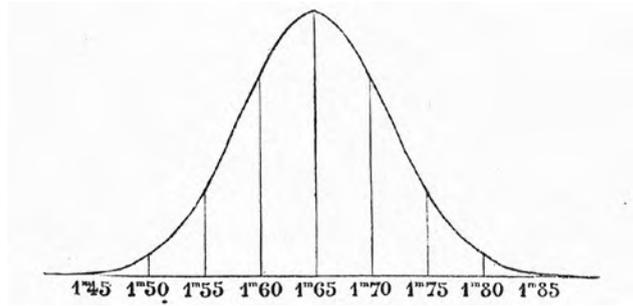
den, denn identifiziert kann nur werden, wessen Daten bereits gespeichert sind. Und zweitens erfüllen die Messdaten nun weniger eine epistemische als eine operative Funktion. Die elf Messgrößen, die Bertillon für sein Identifizierungssystem auswählt, haben für ihn außerhalb dieses Systems keine Bedeutung.²⁰ Während die physische Anthropologie Schädelmaße als Indizes der Über- oder Unterlegenheit ethnisch oder geschlechtlich definierter Gruppen interpretiert, misst Bertillon die Kopflänge und -breite nicht, um daraus Rückschlüsse auf geistige Fähigkeiten zu ziehen, sondern weil er sie für besonders stabil und wenig manipulationsanfällig hält. Unveränderlichkeit ist eines der drei Kriterien, die Bertillons Auswahl von Messgrößen bestimmt, das zweite ist Variation: die erfassten Daten sollen bei verschiedenen Menschen möglichst unterschiedlich, eine Übereinstimmung möglichst unwahrscheinlich sein. Und drittens sollen die Messungen möglichst einfach, rasch und präzise vorgenommen werden können.²¹

Der Wunsch nach Präzision und Effizienz beherrscht auch die detaillierten Protokolle, nach denen Bertillons Beamte bei der Vermessung

20 Vgl. auch Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 16, 27.

21 Vgl. Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, XXII.

Abb. 5.2: Bertillon,
 »Wahrscheinlichkeits-
 curve der männlichen
 Grösse in Frankreich«,
 1895.



vorgehen müssen – je genauer die Messung, umso höher die Effizienz des Verfahrens. Der Ablauf der Messungen gleicht dabei einem genau choreographierten Ritual, mit festgelegten Körperhaltungen, normierten Apparaten und bis ins Kleinste vorgeschriebenen Handgriffen.²² Nacheinander werden Körpergröße und Armspannweite, Sitzhöhe, Länge und Breite des Kopfes sowie des rechten Ohres, Länge des linken Fußes, des Mittelfingers und des kleinen Fingers der linken Hand sowie des linken Vorderarmes erfasst – dafür müssen sich die Verhafteten abwechselnd an die Wand stellen, hinsetzen, auf einen Schemel steigen und ihren Arm auf einem Tischgestell ablegen; den Beamten ist genau vorgeschrieben, wann und wie sie die Kopfsirkel, Messschienen und Ohrmesser in die Hand nehmen und ablegen sollen (Abb. 5.1).²³

Der Hauptzweck der Körpervermessung liegt in Bertillons System nicht in der Beschreibung des Einzelnen, sondern in der Gliederung von Mengen. Die anthropometrischen Daten bilden die Grundlage eines Klassifizierungssystems, das das Wiederauffinden der Karteikarten ermöglichen soll. Wie Galton beruft sich auch Bertillon auf das Queteletsche Gesetz der statistischen Normalverteilung körperlicher Merkmale. Da er also davon ausgeht, dass sich alle Messungen in Form einer Binomialkurve gleichmäßig um einen Mittelwert streuen,²⁴ genügen ihm zwei Schnitte durch diese Kurve, um drei gleich große Teilmengen zu bilden: mittel, über- und unterdurchschnittlich (Abb. 5.2). Eine Unterteilung von 90.000 Karten anhand der

²² Vgl. ebd., XXIII.

²³ Ziel ist dabei zwar die Wiederholbarkeit der Abläufe, eine exakte »Übereinstimmung der Ziffern« erscheint Bertillon jedoch unwahrscheinlich, ja verdächtig. Sie lasse vermuten, dass die Daten nicht durch wiederholte Messung erhoben wurden, sondern »blosse Abschriften von einem und demselben Original darstellen.« Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, XXX.

²⁴ Die Normalverteilung ist ein Sonderfall der Binomialkurve, Bertillon spricht in der Regel von der Binomialkurve.

Kopflänge erzeugt drei Teilmengen von etwa 30.000 Karten, anschließend werden diese mittels der Kopfbreite in Teilgruppen von etwa 10.000 Karten untergliedert, usw. usf., bis man schließlich zu überschaubaren Paketen von kaum mehr als einem Dutzend Signalement-Karten gelangt. Die statistische Klassifizierung der Körpermaße soll so jede Karteikarte in der Registratur adressierbar machen – Bertillon, so formuliert es Allan Sekula, hat damit »die Binomialkurve als Büroeinrichtung realisiert.«²⁵ (Abb. 5.3)

Um jedoch von der statistischen Verteilung von Körperdaten zur räumlichen Anordnung von Schränken, Schubladen und Schachteln zu kommen, muss Bertillon im Kontinuum der Messwerte Grenzen ziehen. Diese Grenzziehungen sind mehr oder weniger willkürlich, und sie erweisen sich mit der Zeit als praktisches Problem. Denn wo immer ein oder gar mehrere Maße an der Grenze einer Kategorie angesiedelt sind, ist man gezwungen, an verschiedenen Stellen nach derselben Karte zu suchen.²⁶ Und da die Maße miteinander korrelieren, verteilen sich die Karteikarten in unterschiedlicher Anzahl auf die einzelnen Unterkategorien: In manchen Schubladen häufen sich die Karten, während andere fast leer bleiben.²⁷ Diese Schwierigkeiten werden jedoch zunächst weitestgehend ignoriert. Erst als um 1900 mit der Klassifizierung der Fingerabdrücke ein alternatives System bereitsteht, befördern sie die rasche Ablösung der Bertillonage.²⁸

Die Vermessung dient dazu, aus einem Feld in Frage kommender Datensätze per Ausschlussverfahren wenige mögliche Treffer zu isolieren – einen positiven Identitätsbeweis liefert sie nicht. Dieser ist aus Bertillons Sicht nur durch einen Vergleich der »besonderen Kennzeichen« möglich. Sie sind für ihn das sicherste, der Fotografie ebenso wie der Körpermessung überlegene Identifizierungsmittel; ihr einziger Nachteil ist, dass sie keine praktikable Klassifizierung erlauben. »Jeder Mensch«, so Bertillon, »hat besondere Kennzeichen, und oft, ohne dass er es selbst weiss.«²⁹ Die Beschreibung solcher Merkmale ist alles anderes als neu, sie gehört vielmehr zu den ältesten Hilfsmitteln der Identifizierung.³⁰ Bertillon allerdings will seine Beamten bei ihrer Erfassung zu maximaler Exaktheit erziehen: Ort, Form

25 Sekula, »Der Körper und das Archiv«, 300.

26 Vgl. Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, XXVIII f.

27 Vgl. Robert Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei*, Berlin, Leipzig 1922, 470 f.

28 Siehe Kap. 5.

29 Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, LVII.

30 Vgl. Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge/Mass. 2001, 26 f.; Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004, 80–84.



Abb. 5.3: Registraturschrank für anthropometrische Karteikarten, um 1900.

und Lage von Narben, Warzen, Muttermalen, Leberflecken und Tätowierungen sollen so genau verzeichnet werden, dass bereits »[d]rei oder vier dieser Merkmale genügen, um Jemanden unter hundert Millionen herauszufinden«. ³¹ Eine bloße »Narbe auf der Brust« besagt dabei noch wenig, ein »Leberfleck auf dem Rücken, 18 cm unter dem 7. Halswirbel und 10 cm rechts der Wirbelsäule« dagegen erscheint von hohem »kennzeichnendem Wert«. ³² Um Angaben wie diese auf der Rückseite der Karteikarten zu notieren, bedienen sich Bertillons Beamte einer eigens entwickelten Kurzschrift, die jedes Merkmal in eine Folge von Buchstaben und Zahlen übersetzt. ³³

Mit Bertillon entkoppelt sich Identifizierung radikal von der Alltagswahrnehmung und vom bloßen Wiedererkennen. Sie soll nicht mehr auf subjektiven Wahrnehmungen beruhen, sondern erlernbare Zeichenpraxis werden. Statt sich auf die individuelle Erinnerung zu verlassen, wird mit isolierba-

31 Alphonse Bertillon, *Das anthropometrische Signalement. Neue Methode zu Identitäts-Feststellungen*, Vortrag am internationalen Congress für Straf- und Gefängniswesen zu Rom, Berlin 1890, 20.

32 Ders., *Das anthropometrische Signalement*, LVIII f.

33 Daae, »Identificirung von Verbrechern«, 22, gibt Beispiele für diese Kurzschrift: »p. nv. cb. d. a.« etwa steht für »ein kleines Muttermal an der Ellenbogenbiegung des rechten Arms auf der Vorderseite«.

ren und aufschreibbaren Merkmalen operiert.³⁴ In diesem Sinne formuliert der Grazer Kriminalist Hans Gross im Anschluss an Bertillon: »Wir verstehen unter Identifikation (im technischen Sinne) die Vergleichung zweier oder mehrerer Signalements zum Zwecke der Feststellung, ob die betreffenden Personen dieselben sind.«³⁵ Die alten Verbrecheralben dienten den geübten Beamten als Gedächtnisstütze, sie ergänzten die Gefängnisparaden, in denen diese sich mit den Gesichtern Vorbestrafter vertraut machen sollten.³⁶ Bertillon dagegen entwirft seine Registratur als externalisiertes »Gedächtnis des Staates«,³⁷ dessen Abläufe weitgehend standardisiert sind: Ein »Räderwerk«, wie er schreibt, das umso störungsfreier arbeiten kann, je strenger die ausführenden Beamten sich den Vorgaben des erkennungsdienstlichen Protokolls unterwerfen. Denn Fehler bei der Identifizierung, davon ist Bertillon überzeugt, sind eigentlich nie solche der Methode, sondern stets »menschliche[r] Unzuverlässigkeit« zuzuschreiben.³⁸

Die Verwissenschaftlichung des Porträts

Allan Sekula hat Bertillons Anthropometrie als das »erste strenge System zur archivalischen Katalogisierung und Auffindung von Fotografien« beschrieben.³⁹ Genauer gesagt, ist es ein System zur Sortierung und Speicherung von personenbezogenen Daten – die Fotografie ergänzt diese Daten bloß, ebenso wie dies ab den 1890er Jahren der Fingerabdruck tun wird. Das System selbst ist jedoch auf sie nicht angewiesen; es ist, mehr noch, darauf angelegt, sie weitestgehend durch standardisierte Merkmalsnotationen zu ersetzen. Denn die Fotografie, so Bertillon, sei nicht nur »kostspielig«, sondern auch »trägerisch« – man solle sich daher zunächst auf die »Ziffern« konzentrieren, um nicht von einer »scheinbaren Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit irre geleitet zu werden.«⁴⁰ So kommt dem fotografischen Porträt in Bertillons System bloß noch die Rolle eines Supplements zu.⁴¹ Doch nicht zuletzt für Fahndungszwecke, bei der Wiedererkennung

34 Vgl. Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 15f., 27.

35 Hans Gross, »Anthropometrie nach Bertillon« (1894), in: ders., *Gesammelte Kriminalistische Aufsätze*, Bd. 1, Leipzig 1902, 124–132, hier: 125.

36 Siehe Kap. 3.

37 Matt K. Matsuda, *The Memory of the Modern*, New York, Oxford 1996, 121.

38 Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, X, LXXI.

39 Sekula, »Der Körper und das Archiv«, 324.

40 Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, Vortrag, 17.

41 Vgl. Phéline, *L'image accusatrice*, 84.



Abb. 5.4: Aufnahmen des fotografischen Dienstes der Pariser Polizeipräfektur vor Bertillons Standardisierungen, 1879.

durch Zeuginnen und Zeugen oder vor Gericht bleibt sie unverzichtbar, ebenso bei jugendlichen Straftätern, deren Körpermaße großen Veränderungen unterworfen sind.⁴²

1888 wird das fotografische Atelier der Polizeipräfektur Bertillons anthropometrischem Dienst eingegliedert, und in der Folge setzt er dort jene Aufnahmestandards durch, die er dann 1890 auch in *La Photographie judiciaire* publiziert. Den Willen zur Vereinheitlichung der polizeilichen Fotografie, vor allem den Wunsch, diese von der bürgerlichen Porträtfotografie unterscheidbar zu machen, gibt es schon vor Bertillon: Hintergründe und Posen verschwinden, die Aufnahme konzentriert sich auf Oberkörper und Gesicht (Abb. 5.4). Was Bertillons Aufnahmestandards jedoch auszeichnet, ist ihr unbedingter Wille zur Wissenschaftlichkeit. Um »ein wirkliches anthropometrisches Document« zu erhalten, so Bertillon, müssten alle »ästhetischen Rücksichten« beiseitegelassen werden. Was zählt, sei allein der »wissenschaftlich[e] und hauptsächlich polizeilich[e] Standpunkt«.⁴³

⁴² Vgl. Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, LVI.

⁴³ Ders., *Die Gerichtliche Photographie. Mit einem Anhang über die anthropometrische Classification und Identifizierung*, Halle a. S. 1895 [1890], 26 f., 5.



Abb. 5.5: »Selbstporträt« Bertillons auf einer anthropometrischen Karteikarte, 1891.

Tatsächlich strebt Bertillon danach, die fotografische Aufnahme einer Experimentalsituation anzunähern: Die möglichst vollständige Kontrolle aller Rahmenbedingungen soll garantieren, dass unabhängig von Ort und Zeit der Aufnahme stets vergleichbare Ergebnisse erzielt werden.

Es geht um die Stabilisierung von Wiederholungen durch die Vereinheitlichung von Formaten. Aus »Gewohnheit«,⁴⁴ so Bertillon, übernimmt er für die gerichtliche Fotografie das kommerzielle Carte-de-Visite-Format – allerdings nicht für das Einzelbild, sondern für die gesamte Platte, auf der von jedem Verdächtigen zwei Aufnahmen festgehalten werden: im Profil von rechts und *en face*, einheitlich beleuchtet, vor neutralem Hintergrund und in einem fixen Größenverhältnis von 1:7 (Abb. 5.5). Gleichmäßige Schärfe sowie der Verzicht auf Retusche sollen dafür sorgen, dass ausnahmslos alle Details der Physiognomie erfasst werden.⁴⁵ Um bei bis zu vierzig Aufnahmen pro Stunde die effiziente Wiederholbarkeit der technischen Abläufe zu

44 Ebd., 20.

45 Ebd., 14–27.

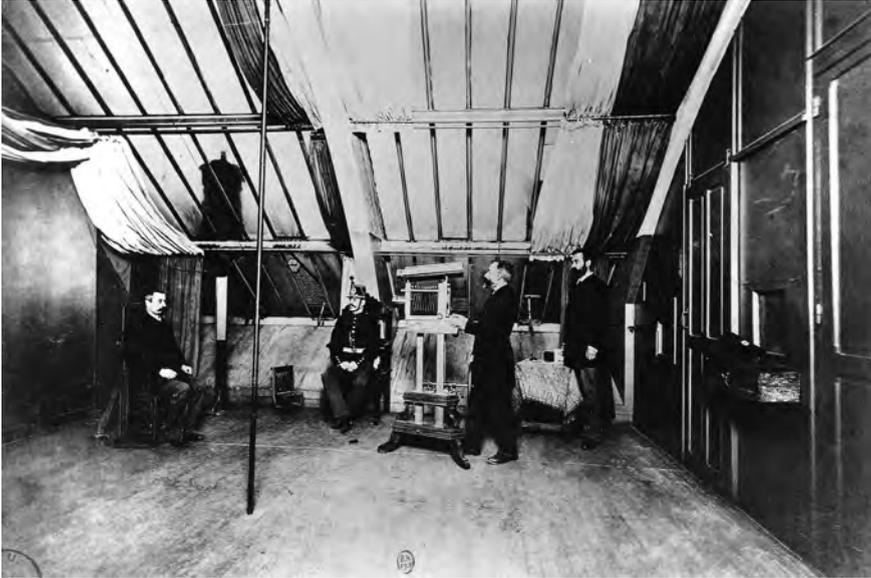


Abb. 5.6: Fotografisches Atelier des Pariser Erkennungsdienstes, um 1900.

sichern,⁴⁶ entwirft Bertillon ein komplexes räumlich-apparatives Gefüge: ein »Dispositiv«, das den »Operateur« zu »Einheitlichkeit« und »Präzision« zwingen soll, und zwar durch die »materielle Unmöglichkeit«, vom verbindlichen Bildformat abzuweichen.⁴⁷ Die Kamera wird am Boden festgeschraubt, und die Verdächtigen werden auf einem eigens dafür konstruierten Stuhl fixiert, der sie zu einer aufrechten Haltung nötigt. Um in beiden Aufnahmen denselben Verkleinerungsmaßstab zu erreichen, besitzt dieser Stuhl einen Drehmechanismus mit exzentrischer Schraube: Zwischen beiden Aufnahmen kann er um 90 Grad geschwenkt werden, und zwar so, dass dabei der Abstand zwischen dem äußeren Winkel des rechten Auges und dem Objektiv unverändert bleibt (Abb. 5.6). Auch der Blick der Delinquenten wird einheitlich ausgerichtet. Bei der Aufnahme *en face* dient das Kameraobjektiv als Fixpunkt, bei der Profilaufnahme geht Bertillon davon aus, dass das »Modell« seinen Blick »instinktiv« auf das eigene Bild in einem seitlich angebrachten Spiegel heften wird.⁴⁸

46 Vgl. ebd., 78.

47 Ders., A. Chervin, *Anthropométrie métrique*, Paris 1909, 67, zit. nach: Phéline, *L'image accusatrice*, 13.

48 Vgl. Bertillon, *Die Gerichtliche Photographie*, 79, 26.

Fixierung der Körper und Posen, Normierung der Abstände und Verhältnisse, Minimierung der Unschärfen und optischen Verzerrungen – der unbedingte Wille, alle im Bild sichtbaren Größen möglichst exakt vermessen zu können, beherrscht Bertillons Vorgaben. Die metrische Normierung setzt Fotografien und schriftlich erfasste Daten in einen einheitlichen Bezugsrahmen: Jede Messung am Bild, mit sieben multipliziert, soll die tatsächlichen Maße des Abgebildeten ergeben. Zusätzlich dient eine Reihe von Maßnahmen dazu, die Zuordnung von Bildern und Daten abzusichern. Jeder Aufnahme wird eine laufende Nummer gegeben, die auf der Sessellehne montiert und mit dem Tagesprotokoll abgeglichen wird. Auf dem Negativ werden dann Name, Datum sowie die endgültige Ordnungsnummer eingetragen. Um eventuelle Vertauschungen zu vermeiden, dient die Stuhllehne auch als Messskala der Schulterhöhe – eine Art Prüzfiffer, die mit den anthropometrischen Daten verglichen werden kann.⁴⁹ Dem Ideal der Messbarkeit folgt auch die Doppelung der Aufnahme in Profil und *en face*. Sie soll eine Annäherung an die »doppelte Projection« erlauben, wie sie bei technischen Zeichnungen üblich ist.⁵⁰

Wiederholung und Selbstähnlichkeit

Der Einsatz der Fotografie zur metrisch genauen Erfassung des Körpers war in der ethnografischen Fotografie bereits seit den späten 1860er Jahren diskutiert worden, und die Maßnahmen, die man favorisierte, entsprachen bereits weitgehend dem, was Bertillon als Standard einführt: Vorder- und Seitenansicht, fixe Abstände zur Kamera, gerade Projektionen, Verwendung eines neutralen Hintergrundes und Sichtbarmachung des Maßstabes im Bild.⁵¹ Bertillon jedoch, als Mitglied der Anthropologischen Gesellschaft von Paris mit der ethnografischen Fotografie sicherlich vertraut, erwähnt diese mit keinem Wort.⁵² Umso ausführlicher dagegen legt er dar, warum die kommerzielle Atelierfotografie für polizeiliche Identifizierungszwe-

49 Ebd., 74, 81.

50 Ebd., 14.

51 Vgl. Thomas Theye: »Ueberall liefert sie die vorher so schmerzlich vermißten Dokumente ...« – Fotografie als wissenschaftliches Dokument im 19. Jahrhundert? *Physische Anthropologie und Ethnologie im Überblick*, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015, 51–84.

52 Dies ist umso erstaunlicher, als Bertillons erste Publikation, das populärwissenschaftliche Buch *Les races sauvages*, Paris 1882, unterschiedliche Abbildungen nach fotografischen Vorlagen enthält, darunter auch »Typen-Porträts« in Profil und *en face*.

cke ungeeignet ist. Jeder, der schon einmal ein Fotoalbum in einem Salon durchgeblättert und dabei die Gastgeberin nicht wiedererkannt habe, könne bestätigen, wie schwer es sei, jemanden auf einer Fotografie zu identifizieren.⁵³ Der ästhetische Anspruch der Berufsfotografen erschwere dieses Unterfangen zusätzlich. Nicht nur machten die üblichen Unschärfen und Retuschen wichtige Merkmale wie Narben und Pigmentflecke unkenntlich, vor allem sei das kommerzielle Porträt ein Produkt des wechselnden »Geschmack[s]« und der flüchtigen »Mode«. Seine Hintergründe, Tönungen und Arten der Beleuchtung änderten sich mit jedem Jahr, sodass die Bilder weniger als Dokument der Person denn als Ausdruck des ästhetischen Zeitgeistes erschienen.⁵⁴ Bertillon dagegen will die Zeit aus den Bildern verbannen – sie sollen der »gegenwärtigen« ebenso wie der »vergangenen oder zukünftigen Individualität des Angeklagten« entsprechen.⁵⁵

Anders als der ethnografischen Fotografie geht es Bertillon nicht nur um Messbarkeit und Vergleichbarkeit, sondern auch um Stabilität in der Zeit. So soll die wiederholte Aufnahme derselben Person möglichst übereinstimmende Ergebnisse liefern. Nicht zufällig kommt Bertillon auf den ersten Seiten seines Buches über *Die gerichtliche Photographie* auf ein Projekt zu sprechen, das genau das gegenteilige Ziel verfolgt. Es handelt sich um eine Serie von Momentaufnahmen, aufgenommen während eines Gesprächs, das der berühmte Félix Tournachon, genannt Nadar, aus Anlass des einhundertsten Geburtstags des Chemikers Michel-Eugène Chevreul mit diesem geführt hat. Eine Auswahl der nahezu einhundert Aufnahmen, als Autotypen reproduziert, erscheint 1886 im *Journal illustré*: das erste Foto-Interview überhaupt (Abb. 5.7).⁵⁶ Mit dem technisch aufwendigen Experiment will Nadar für die Darstellung der Mimik erreichen, was Mareys Chronofotografien etwa für den Vogelflug geleistet haben: die exakte Sichtbarmachung noch der kleinsten Phasen der Bewegung, die dem bloßen Auge entgehen.⁵⁷ So fächert sich in der Serie der Momentaufnahmen das Gesicht des Chemikers in eine Vielzahl unterschiedlicher Ansichten und Ausdrücke auf.

53 Bertillon, *L'identité des récidivistes et la loi de relégation*, 17.

54 Ders., *Die Gerichtliche Photographie*, 2, 8 f., 17.

55 Ebd., 12.

56 Vgl. Michèle Auer, *Le premier interview photographique. Chevreul – Félix Nadar – Paul Nadar*, Neuchâtel 1999.

57 Nebenbei dient das Foto-Interview auch der Werbung für den neu entwickelten Eastman-Rollfilm, dessen französischen Vertrieb Nadars Sohn und Geschäftspartner Paul Nadar übernommen hat. Vgl. Charlotte Bigg, »Der Wissenschaftler als öffentliche Persönlichkeit. Die Wissenschaft der Intimität im Nadar-Chevreul-Interview (1886)«, in: Bernd Hüppauf, Peter Weingart (Hg.), *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009, 205–231, hier: 216, 221.

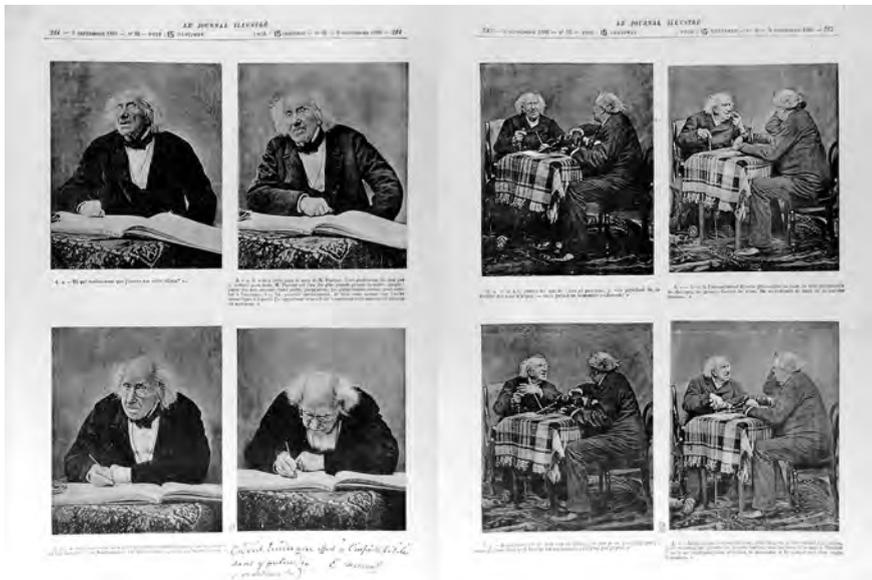


Abb. 5.7: Félix und Paul Nadar, *L'art de vivre cent ans*, Foto-Interview mit Michel-Eugène Chevreul, 1886.

Statt diese jedoch in einem Bild zu bündeln, wie es Disdéri als Aufgabe des Porträtfotografen formuliert hat, werden sie in ihrer Abfolge mechanisch protokolliert. Das Ergebnis dieses Experiments nennt Bertillon »eine der interessantesten Sammlungen von menschlichen Bildern« – doch welches davon, so fragt er, könne tatsächlich als das »typischste« gelten? Sicherlich nicht solche Aufnahmen, welche Chevreul in »exzentrischen, ungewöhnlichen Stellungen« zeigen, sondern eine, die ihn in relativer Ruhe porträtiert, wie es auch auf der überwiegenden Zahl der Bilder der Fall sei.⁵⁸ Es geht also darum, aus der Vielzahl möglicher Bilder dasjenige zu isolieren, welches sich am häufigsten annähernd wiederholt: das *wahrscheinlichste* Bild, eines, das die mechanische Objektivität der Momentfotografie besitzt, aber einen Moment zeigt, der sich möglichst exakt reproduzieren lässt. Bertillon will kein synthetisches Bild einer Person schaffen, er will die Variationen innerhalb von Bilderserien minimieren – nicht zuletzt dadurch, dass die Dargestellten physisch gezwungen werden, ihrem einmal erfassten Bild möglichst zu entsprechen.⁵⁹

58 Bertillon, *Die Gerichtliche Photographie*, 6.

59 Vgl. auch Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 40.



Abb. 5.8: Erkennungsdienstliche Aufnahmen von Raoul bzw. Girard bei seiner ersten und zweiten Verhaftung, aus Bertillons *Die gerichtliche Photographie*, 1895.

Doch auch die Standardisierung der Bilder kann dies nicht garantieren: »Die Verschiedenheit von zwei Photographien, welche von derselben Person in einem Zwischenraume von nur einigen Monaten gemacht wurden, ist oft so gross, dass man aufgrund derselben die Identität nicht erkennen kann.« Nicht unbedingt muss dabei absichtsvolle Täuschung am Werk sein, vielmehr wird im Blick Bertillons Unähnlichkeit mit dem eigenen Bild geradezu zum Kennzeichen des »Gewohnheitsverbrechers«. Denn dessen »unsteter« und »ausschweifender« Lebenswandel führe dazu, dass seine Physiognomie besonders raschen und starken Veränderungen unterworfen sei.⁶⁰ Als Beispiel dienen Bertillon zwei Aufnahmen des jungen Raoul, entstanden im Abstand von einem halben Jahr (Abb. 5.8).⁶¹ Bei seiner zweiten Verhaftung,

60 Bertillon, *Die Gerichtliche Photographie*, 12 f. Dies wird in den folgenden Jahrzehnten geradezu zum Topos der kriminalistischen Lehrbücher. Vgl. bspw. Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 450.

61 Vgl. dazu auch Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon*, 124.



Abb. 5.9: Tafel »Identität der Person trotz der bedeutenden Unähnlichkeit der Bilder«, aus Bertillons *Das anthropometrische Signalement*, 1895.

so Bertillon, sei der Junge »so verkommen und verstockt geworden, dass er es als vortheilhaft betrachtete, sich unter dem falschen Namen Gillard zu verbergen«. Davon überzeugt, dass die wiederholte Fotografie nur beweise, dass er nicht erkannt worden sei, schaue der Junge, »statt den Blick auf das Objectiv zu richten, [...] den Photographen hohnlächelnd an.«⁶² Bertillon imaginiert hier einen Widerstand gegen die erkennungsdienstliche Erfassung, nur um ihn im selben Moment triumphierend brechen zu können. Denn wo sich die innere Veränderung im mimischen Ausdruck niederschläge, täusche sie doch nur über eine zugleich äußerlichere und weniger augenfällige Kontinuität hinweg: »die Gleichheit der Linien.«⁶³

Statt sich also durch Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten (Abb. 5.9) täuschen zu lassen, soll der professionelle Blick die Krümmung der Nase, den Winkel der Stirn und die Form des Ohres vergleichen – Merkmale, die sich ausschließlich in der Profilaufnahme zeigen, die zudem weniger anfällig für

62 Bertillon, *Die Gerichtliche Photographie*, 13.

63 Ebd. Eine Gleichheit, die, das verschweigt Bertillon, sich vor allem dann zeigen lässt, wenn die Identität dem Vergleich der Bilder vorausgesetzt wird – umso mehr, als in der ersten Aufnahme das Ohr, für Bertillon eines der herausgehobenen Erkennungszeichen, von den Haaren verdeckt ist.

perspektivische Verkürzungen und Verzerrungen ist. Die Aufnahme *en face* dagegen, die der Alltagswahrnehmung eher entspricht, werde zwar vom »Publikum« wie vom betroffenen Individuum selbst viel leichter erkannt, doch biete sie eher ein »psychologische[s] Drama« als Anhaltspunkte für eine sichere Identifizierung.⁶⁴ Neben den charakteristischen Linien sind es vor allem besondere Merkmale, Warzen, Narben oder Pigmentflecke im Gesicht, die eine Identifizierung erlauben – doch was in der Fotografie als Merkmal erscheint, kann ebenso gut ein Fleck auf dem Negativ oder eine Verunreinigung der Gelatineschicht sein. Die Doppelung der Aufnahme *en profil* und *en face* dient daher auch der wechselseitigen Korrektur der Bilder. Merkmale, die nur auf einem einzelnen Bild zu sehen sind und in der Beschreibung fehlen, sind stets fragwürdig, denn erst die Wiederholung macht das Detail zum Merkmal.⁶⁵

Eine Schule des effizienten Sehens

Identifizierung heißt, den Augenschein auszublenden, um isolierte Merkmale vergleichen zu können. Sie erfordert daher eine spezifische Form der Aufmerksamkeit, die aus einer Vielfalt von Sinneseindrücken wenige auswählt und die anderen ausblendet.⁶⁶ Man müsse, so Bertillon, »um das richtig anzuschauen, was man erblickt, schon im voraus wissen, welche Punkte man ansehen soll.«⁶⁷ Zentrales Schulungsmittel zur Ausbildung dieses Blicks ist für Bertillon das *portrait parlé*, oder, wie es in der deutschen Fassung heißt: das »Gedächtnisbild«.⁶⁸ Damit ist zunächst eben gerade kein Bild gemeint, sondern ein Protokoll zur Übersetzung von Bildern in standardisierte Beschreibungen. Das Ziel ist es, »ein Bild zu zerlegen, zu beschreiben, förmlich auswendig zu lernen«, um es sich für den Fahndungseinsatz einzuprägen.⁶⁹ Bertillon kehrt so die Logik klassischer Mnemotechniken um: Beruhten diese darauf, dass zu jedem Begriff

64 Ebd., 15.

65 Vgl. ebd., 29.

66 Überhaupt entsteht eine solch isolierende und fokussierende Aufmerksamkeit, so die These von Jonathan Crary, in den 1880er Jahren als neuartige Anforderung an die Wahrnehmungsleistung moderner Subjekte. Vgl. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass., London 1999.

67 Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, XII.

68 Zum *portrait parlé* vgl. Phéline, *L'image accusatrice*, 117–123; Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 69–73.

69 Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, XII.



Abb. 5.10: Klassifizierung der Form der Ohrleisten, aus Bertillons *Das anthropometrische Signalement*, 1895.

ein Bild im Gedächtnis erzeugt wurde, will Bertillon seine Beamten dazu anleiten, Bilder in eine sprachliche Folge aufzulösen.⁷⁰ Doch die natürliche Sprache, davon ist Bertillon überzeugt, kennt zwar genügend Adjektive für das Besondere, aber es mangelt ihr an Abstufungen, um das Gewöhnliche genau zu beschreiben. Die üblichen Angaben, so Bertillons Kritik, lieferten überhaupt keine Beschreibungen, sondern bloße Schilderungen von Auffälligkeiten.⁷¹ Damit die Personenbeschreibung einen ähnlichen Differenzierungsgrad wie die Körpervermessung erlange, müssten sich die Bezeichnungen an der statistischen Verteilung von Variationen orientieren. So soll etwa die Beschreibung der Nasenlängen und Stirnbreiten deren messbare Ausdehnung auf Basis von Normalverteilungen klassifizieren – eine mittlere Stirnbreite wäre dann nicht mehr die Regel, sondern fände sich nur bei annähernd einem Drittel aller Verdächtigen.⁷²

Wo sich Angaben zur Größe noch auf einer eindimensionalen Skala verorten lassen, ist es vor allem die detaillierte anatomische Beschreibung der Formen, die Bertillons System über alle Maße kompliziert macht. Bertillon, so seine Nichte Suzanne, suchte »im offensichtlichen Chaos der Natur das Gesetz der Reihung«. ⁷³ Über 50 Paragraphen seiner Anweisungen zur

⁷⁰ Vgl. Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images*, 70.

⁷¹ Vgl. Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon*, 149.

⁷² Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, 148.

⁷³ Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon*, 149.

Personenbeschreibung (von insgesamt 345) widmet er allein der Morphologie des Ohres. Diese komplizierte Taxonomie des *portrait parlé* sollen Bertillons Polizeischüler an Serien standardisierter Fotografien lernen, die die Wände seines Klassenzimmers zieren und die Seiten des in Ergänzung zum *Anthropometrischen Signalement* veröffentlichten *Albums* füllen. Dutzende von fotografischen »Musterköpfen« und Detailaufnahmen demonstrieren die Varianten von Nasenprofilen, Ohrläppchen oder Augenlidern (Abb. 5.10). Der Zergliederung des Gesichts durch den geschulten Blick gehen Schnitte durch das fotografische Material voraus. Das *portrait parlé* ist ein Produkt des Fotoarchivs, es ist der Versuch, in der bereits gesammelten Menge von Bildern wiederkehrende Elemente zu isolieren, um mit ihnen auch alle künftig erfassten Gesichter hinreichend beschreiben zu können. Jedes einzelne Gesicht erscheint so als eine Aktualisierung bereits latent vorhandener Möglichkeiten.⁷⁴

Mit dem *portrait parlé* habe Bertillon, so schwärmt der Kriminalist Alfredo Niceforo 1908, »ein besonderes Wörterbuch« geschaffen, das es erlaube, »ein Gesicht in allen seinen Details [zu] lesen, jede Linie in ihm genau [zu] klassifizieren, und dieses Gesicht Zug um Zug niederschreiben [zu] können, ohne auf die Photographie angewiesen zu sein.«⁷⁵ Das *portrait parlé* steht für eine Technik der Wahrnehmung, die die Fotografie an Objektivität noch übertreffen soll. Sie soll die Beamten befähigen, genauso gleichgültig und objektiv wie die Kamera jedes Detail des Gesichtes zu registrieren, aber eben nicht nur das: Im selben Schritt sollen die Sinneseindrücke gefiltert und in wiederkehrende Elemente zergliedert werden. Das Bild, das sich dann im Gedächtnis aus diesen Elementen additiv zusammensetzt, wäre dem fotografischen Bild nicht zuletzt deswegen überlegen, weil es Leerstellen besitzt. Es ist keine synthetische Einheit, vielmehr eine Art Raster, das sich über die Wahrnehmung legen soll: ein Katalog von Merkmalen, der kleinste gemeinsame Nenner mehrerer möglicher Bilder einer Person.

Bertillon macht die Unterweisung im *portrait parlé* zum Pflichtprogramm für alle angehenden Kriminalbeamten in Paris (Abb. 5.11) – und mit

74 In diesem Sinne hat Tom Gunning das *portrait parlé* strukturalistisch als einen Fundus paradigmatischer Möglichkeiten beschrieben, die sich, vom einzelnen Körper losgelöst und frei kombinierbar, im Syntagma des einzelnen Körpers aktualisieren. Vgl. Tom Gunning, »Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema«, in: Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles, London 1995, 15–45, hier: 32.

75 Alfredo Niceforo, *Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, eingeleitet und erweitert von Dr. H. Lindenau*, Groß-Lichterfelde-Ost 1908, 318.



Abb. 5.11: Unterricht im *portrait parlé*, Polizeipräfektur Paris, um 1900.

der internationalen Verbreitung seines Systems werden um 1900 ähnliche Kurse auch in anderen europäischen Großstädten eingeführt.⁷⁶ Einmal in Bertillons Methode geschult, so berichtet Hans Gross aus Wien, erklärten die Polizeibeamten, »das menschliche Gesicht erscheine ihnen jetzt ›ganz anders als früher«.⁷⁷ Ungeachtet des anfänglichen Enthusiasmus erweist sich das komplizierte System jedoch als kaum geeignet für die polizeiliche Praxis – die Vervielfachung der »Unterscheidungen und Unterabteilungen«, so der Kriminalist Robert Heindl rückblickend in den 1920er Jahren, habe das Signalement bloß »verworrener« gemacht.⁷⁸ Bertillons Leistung, so

⁷⁶ Unter anderem in Wien, Berlin, Bukarest und mehreren Schweizer Kantonen. Vgl. Rudolph-Archibald Reiss, *Manuel du Portrait parlé (Méthode Alphonse Bertillon) a l'Usage de la Police*, Lausanne, Paris 1905; Hans Schneickert, »Das ›Portrait parlé‹. Neue Signalementlehre nach Bertillon«, in: *Archiv für Strafrecht und Strafprozess* 55 (1908), 155–160.

⁷⁷ Hans Gross, »Der Erkennungsdienst der Wiener Polizei«, in: ders., *Gesammelte Kriminalistische Aufsätze*, Bd. 1, Leipzig 1902, 132–138, hier: 134.

⁷⁸ Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 21.

Heindl weiter, bestehe weniger im praktischen Nutzen seiner inzwischen überholten Verfahren, als vielmehr in der Begründung eines spezifisch polizeilichen Blicks: »Er hat die Kriminalbeamten sehen gelehrt.«⁷⁹ Seine Sehschule steht dabei in einem Spannungsverhältnis zur fotografischen Technik. Einerseits verwirklichen sich im identifizierenden Blick viele Momente, die schon früh als charakteristisch für die Fotografie beschrieben wurden: die Aufsplitterung der Welt in scheinbar zusammenhanglose Elemente, das ebenso exakte wie gleichgültige Registrieren oberflächlicher Details, die Stillstellung, ja symbolische Mortifizierung der Körper. Andererseits geht es diesem Blick aber immer wieder darum, sich von der Fotografie nicht täuschen zu lassen, sondern diese in ihrer mechanischen Abstraktionsleistung noch zu übertreffen: die Elemente noch stärker zu isolieren, zweidimensionale Linienverläufe statt lebendiger Körper wahrzunehmen, stabile Zeichenkonfigurationen zu fixieren und Ausdrucksqualitäten von Gesichtern auszublenden.

Die statistische Entzauberung der Person

In Bertillons anthropometrischem Signalement wird der vermessbare Körper zum alleinigen Ort der wahren Identität einer Person – soziale Zeichen wie Kleidung und Habitus, die in älteren polizeilichen Personenbeschreibungen eine wesentliche Rolle spielen, werden weitestgehend ausgeblendet.⁸⁰ Giorgio Agamben hat daher von einer »unpersönlichen Identität« gesprochen, die mit den erkennungsdienstlichen Verfahren des späten 19. Jahrhunderts entstehe. Wo, so Agamben, der Begriff der »Person« noch eine soziale Maske meinte, die es erlaubte, sich mit ihr zu identifizieren oder sich von ihr zu distanzieren, wiesen die erkennungsdienstlichen (und später: »biometrischen« Merkmale) keinerlei Beziehung mehr zum Selbstbild des Subjekts auf.⁸¹

Was bei Agamben »unpersönliche Identität« heißt, hat bereits Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* seinen Protagonisten Ulrich als »statische Entzauberung seiner Person« erfahren lassen. Im 40. Kapitel wird Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, verhaftet. Der Anlass ist beinahe ebenso nichtig wie zufällig, doch bevor Ulrich in der Lage ist, die Sache auf-

79 Ebd., 20.

80 Vgl. Peter Becker, »The Standardized Gaze: The Standardization of the Search Warrant in Nineteenth-Century Germany«, in: Caplan/Torpey, *Documenting Individual Identity*, 139–163.

81 Giorgio Agamben, »Unpersönliche Identität«, in: ders., *Nacktheiten*, Frankfurt a. M. 2009, 81–94.

zuklären, findet er sich schon auf der Polizeiwache wieder. Die Verhaftung gleicht der Begegnung mit einem Doppelgänger, denn das erkenntnisdienstliche Signalement, mit dem Ulrich auf der Wache konfrontiert wird, meint unzweifelhaft ihn – und ist doch, wenngleich Beweis seiner Identität, keinesfalls mit ihm identisch: »Er glaubte, in eine Maschine geraten zu sein, die ihn in unpersönliche, allgemeine Bestandteile zergliederte [...]. Sein Gesicht galt nur als Signalement; er hatte den Eindruck, nie früher bedacht zu haben, daß seine Augen graue Augen waren, eines von den vorhandenen vier, amtlich zugelassen Augenpaaren, das es in Millionen Stücken gab; seine Haare waren blond, seine Gestalt groß, sein Gesicht oval, und besondere Kennzeichen hatte er keine, obgleich er selbst eine andere Meinung davon besaß.«⁸²

Auf der Polizeiwache erfolgt, was man als Transformation von Eigenschaften in Merkmale fassen könnte: Eigenschaften verlieren ihre Eigentlichkeit und werden potenziell austauschbar. Ein Vorgang, dem Ulrich durchaus eine gewisse Faszination abzugewinnen vermag: »Das Wunderbarste daran war, daß die Polizei einen Menschen nicht nur so zergliedern kann, daß von ihm nichts übrigbleibt, sondern daß sie ihn aus diesen nichtigen Bestandteilen auch wieder unverwechselbar zusammensetzt und an ihnen erkennt.«⁸³ Das »Unpersönliche« der Identität, um die es hier geht, ist nicht der auf seine nackte biologische Faktizität reduzierte Körper, von der Agamben spricht, es ist vielmehr das massenhafte Vorhandensein jedes seiner zur Identifizierung herangezogenen Merkmale. Diese existieren immer schon außerhalb der je einzelnen Person, die sie kenntlich machen, als mögliche, mehr oder minder wahrscheinliche Differenz, als Wiederholung und Abweichung innerhalb bereits erfasster, statistisch normalisierter Mengen. Insofern reduziert das erkenntnisdienstliche Signalement die Person nicht bloß auf ihren biologischen Körper, es produziert vielmehr dessen mediales Double: einen Datenkörper, der keine geschlossene autonome Ganzheit mehr bildet, sondern seine Identität erst in Relation zu anonymen Massen anderer Körper gewinnt.

Da die statistischen Verteilungen, die Bertillons Anthropometrie zugrunde liegen, immer schon auf die Gesamtbevölkerung bezogen sind, ist das System nicht auf die Erfassung devianter Subjekte beschränkt. Schon die Zeitgenossen sehen daher in ihm eine Methode der Verdattung

82 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1: *Erstes und zweites Buch*, Reinbek 1978, 159. Das Signalement, das Musil nur sehr allgemein beschreibt, gleicht einer stark vereinfachten Version der Bertillonage, Ulrich erfasst aber deren wesentliche Züge: ihre statistische Basis und die Logik der Zergliederung in für sich bedeutungslose, rekombinierbare Elemente.

83 Ebd., 160.

körperlicher Merkmale, deren Nutzen über die Identifizierung von Wiederholungstätern hinausgeht. 1896 nimmt Bertillon, ebenso wie Galton, an einer Untersuchung unter der Leitung des Psychiaters Édouard Toulouse teil, deren Ziel es ist, ein umfassendes medizinisch-psychologisches Dossier Émile Zolas anzufertigen.⁸⁴ Um den Zusammenhang von »übertragender Intelligenz« und »Neuropathie« wissenschaftlich zu erforschen, unterwirft ein gutes Dutzend Experten den Schriftsteller einer Reihe psychometrischer Tests, fertigt graphologische und erbbiologische Gutachten an, untersucht seine Fingerabdrücke und seinen Urin. Zola selbst sieht in dem Ergebnis ein Dokument seiner »physischen und moralischen Individualität«, das sein Hirn »wie in einem gläsernen Schädel« der Öffentlichkeit präsentiert.⁸⁵ Bertillon fällt es zu, die Anatomie und Physiognomie Zolas anthropometrisch zu erfassen und mögliche Abweichungen von statistischen Normalwerten zu bestimmen. Dazu fertigt er einen kompletten Signalementbogen inklusive *portrait parlé* und erkennungsdienstlicher Fotografie an und kommt zu dem Schluss, dass die anatomischen Besonderheiten »nicht die Grenzen der normalen Variation überschreiten«.⁸⁶ Auch ansonsten erweist sich das literarische Genie in vielerlei Hinsicht als nicht besonders außergewöhnlich.⁸⁷ Bertillons Beteiligung an diesem Unternehmen zeigt nicht nur die wissenschaftliche Reputation an, die er sich zu diesem Zeitpunkt erworben hat – sie macht auch deutlich, worin das Spezifische seines anthropometrischen Signalements liegt: Es macht individuelle Differenzen nahezu beliebiger Körper miteinander vergleichbar, nicht zuletzt in Hinblick auf ihre Gewöhnlichkeit und Durchschnittlichkeit.

84 [Édouard] Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle: Émile Zola*, Paris 1896. Vgl. dazu Michael Hagner, *Geniale Gehirne. Zur Geschichte der Elitegehirnforschung*, Göttingen 2004, 192 f.; Marie Guthmüller, *Der Kampf um den Autor. Abgrenzungen und Interaktionen zwischen französischer Literaturkritik und Psychophysiologie*, Tübingen 2007, 160–173.

85 Zit. nach: Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle*, V, VI.

86 Ebd., 142.

87 Lombroso allerdings, dessen Thesen über den Zusammenhang von *Genie und Irrsinn* den Hintergrund der Untersuchung bilden, versucht in einer Rezension der Studie nachzuweisen, dass Toulouse diverse Anzeichen der Abnormalität Zolas übersehen habe. Vgl. Guthmüller, *Der Kampf um den Autor*, 185–188.

Serielle Operationen

Die Aufgabe der Bertillonschen Methode sei es, so der Generaldirektor des französischen Straf- und Gefängniswesens Louis Herbette 1885, »die Persönlichkeit eines jeden fest zu bestimmen, jedem Einzelnen eine zuverlässige, dauerhafte, unveränderliche Individualität zu sichern, welche man immer wiederfinden und anschaulich darthun kann.«⁸⁸ Die feste Bestimmung der Individualität erfolgt dabei sowohl in einer synchronen wie in einer diachronen Dimension: Das erkennungsdienstliche Archiv, wie es Bertillon entwirft, verwaltet Differenzen und produziert Kontinuitäten. Zum einen werden den einzelnen Subjekten aufgrund messbarer Variationen distinkte Positionen in einem riesigen Feld vergleichbarer Körper zugewiesen, zum anderen operiert das Archiv als »komplexe biographische Maschine«,⁸⁹ wie es Allan Sekula genannt hat, die nicht nur Vorstrafen und frühere Verhaftungen, sondern ebenso die Veränderungen der Körper und Gesichter im Laufe eines Lebens aufzeichnet. Losgelöst von ihrer erkennungsdienstlichen Verwendung können daher die anthropometrischen Karteikarten ganz ähnliche Zwecke erfüllen wie Galtons *Life History Album* – und so fertigt Bertillon über Jahre hinweg immer wieder Aufnahmen seines Neffen François an, die dessen Entwicklung vom Kleinkind bis zum Jugendlichen dokumentieren (Abb. 5.12).⁹⁰

Da die Veränderlichkeit des Aussehens kaum je so zum Problem wird wie im Rahmen polizeilicher Identifizierung, lässt sich diese auch als eine Art Feldversuch in der Produktion wie der Überwindung fotografischer Selbstunähnlichkeit begreifen.⁹¹ Ab den 1890er Jahren kommt kaum ein Artikel oder Handbuch zur Polizeifotografie mehr ohne Beispiele dafür aus, welche enormen Variationen sich zwischen verschiedenen Aufnahmen ein und derselben Person zeigen. Im Londoner Kriminalmuseum sollen sich gar, wie berichtet wird, sechzig verschiedene Fotografien eines deutschen Mädchens befinden, die so unterschiedlich seien, dass man kaum glauben könne, »daß ein und dasselbe Individuum im stande sei, solche Gestalten anzunehmen.«⁹² Die erkennungsdienstliche Fotografie, wie sie Bertillon standardi-

88 Zit. nach: Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, Vortrag, 30 f.

89 Sekula, »Der Körper und das Archiv«, 298.

90 Ebenso fertigt Bertillon Selbstporträts im anthropometrischen Format an, auch Besucher wie Francis Galton werden entsprechend porträtiert. Vgl. Phéline, *L'image accusatrice*, 114.

91 Vgl. auch Miloš Vec, »Defraudistisches Fieber. Identität und Abbild der Person in der Kriminalistik«, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006, 180–215, insbes. 198–204.

92 Ludwig Gruber, »Die anthropometrischen Messungen. Ein Mittel zur Wiedererkennung



Abb. 5.12: Serie von Aufnahmen François Bertillons auf anthropometrischen Karteikarten, 1893–1909.

siert, folgt einer seriellen Logik; sie liefert kein synthetisches Bild des Individuums mehr, sondern vervielfacht dessen Bilder und Daten. Die Protokolle der Identifizierung dienen dazu, diese Vervielfachung einzudämmen: Der fotografischen Auffächerung des Individuums in der Zeit setzt Bertillon die Zergliederung der Körper und Bilder im Raum entgegen. Das fotografische Bild wird dazu in dreifacher Hinsicht einer Logik der Schriftlichkeit unterworfen: *Erstens*, indem es auf komplex kodierte Datenblättern einer Fülle von Metadaten logisch wie praktisch nachgeordnet wird. *Zweitens*, indem seine Produktion von genau definierten Protokollen geregelt wird. Durch einheitliche Formate soll die Menge möglicher Bilder reduziert werden, und aus der unendlichen Fülle von Aspekten sollen diejenigen klar hervortreten, die sich stabil vergleichen lassen. Dieser Vergleich wird *drittens* als eine Form der Lektüre modelliert, die aus Gesichtern und Fotografien Elemente isoliert, die sich durch diskrete Zeichen anschreiben lassen. Die Fotografie soll weder als ähnliches Bild einer Person oder gar als Spur eines vergangenen Geschehens dienen, sondern als Medium zur Aufzeichnung von Merkmalen.

rückfälliger Verbrecher», in: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 18 (1898), 372–383, hier: 375.

Als *operative Porträts* wenden sich die Bilder des Erkennungsdienstes nicht an ein individuelles Betrachtersubjekt, das sie als Repräsentation eines lebendigen Gegenübers wahrnimmt. Ihr Adressat ist vielmehr ein zergliedernder und vergleichender Blick, der das Bild nicht als abgeschlossene Einheit, sondern als Operationsfläche begreift, auf der stabile Merkmalskonfigurationen von wechselnden Begleitumständen geschieden werden können. Bertillons Programm zielt darauf, fotografische Bilder zu standardisierten Elementen in reibungslos funktionierenden Operationsketten zu machen. Ihr einheitliches Format sowie die Protokolle ihrer Herstellung und Lektüre sollen die Anschlussfähigkeit von Operationen und die Absicherung von Auswertungsergebnissen in arbeitsteilig organisierten Abläufen sicherstellen. Die dabei angestrebte bruchlose Übersetzung von Bildern in Messdaten und Zeichenketten wird jedoch höchstens ansatzweise verwirklicht – gerade Bertillons ambitionierter Versuch der sequenziellen Verdattung der Physiognomie, das *portrait parlé*, erweist sich als der am wenigsten praktikable Teil seines Systems.

Bertillon, so hat es Allan Sekula beschrieben, integriert die Fotografie in ein komplexes bürokratisches Gefüge, in dessen Zentrum nicht die Kamera, sondern der Aktenschrank steht.⁹³ Doch bleiben dabei fotografische Bildproduktion und archivische Ordnung letztlich inkompatibel: Die Kamera produziert keine klassifizierbaren Daten, die eine eindeutige Adressierung der Bestände erlauben. Den Schlüssel zur Auffindung der Karteikarten liefern vielmehr Messungen, die unabhängig von der fotografischen Aufnahme direkt am Körper stattfinden. Erkennungsdienstliche Archive, die den Zugriff auf in Bildern gespeicherte Informationen anhand von Merkmalen erlauben, die sich an diesen Bildern selbst ablesen lassen, entstehen erst mit der Daktyloskopie – von der das folgende Kapitel handeln soll.

93 Sekula, »Der Körper und das Archiv«, 286.

6 Daktyloskopische Mustererkennung

Der Fall Tichborne

Bis heute werden regelmäßig zwei Formen der Bedrohung aufgerufen, um den Einsatz neuer Identifizierungsverfahren zu rechtfertigen: einerseits anonyme Massen, in denen sich die Individuen dem staatlichen Zugriff zu entziehen drohen, andererseits die Figur des Betrügers, der die Identität eines oder einer anderen annimmt, um sich unberechtigt Zugang zu Privilegien, Ressourcen oder Räumen zu verschaffen. Die Furcht vor dem Identitätsbetrug ist so alt wie der Versuch, durch Pässe und Ausweise, Siegel und Signaturen administrative Ordnung zu schaffen – seit dem Spätmittelalter nährt sich aus der Kluft zwischen Erscheinung und Beschreibung, Person und Papieren, wie Valentin Groebner gezeigt hat, eine kollektive Imagination, die mit Geschichten von Doppelgängern, Hochstaplerinnen, Fälschern und Spioninnen angefüllt ist.¹ Den administrativen Wunsch nach Identifizierbarkeit gibt es daher schon vor Beginn der Moderne, doch verstärkt er sich mit dem Ausbau moderner Staatlichkeit, der Verrechtlichung sozialer Beziehungen und der Vervielfachung der Kontakte von Individuen mit immer größeren und anonymen Behörden und Instanzen.² Spezifisch modern jedoch ist, das hat Simon A. Cole herausgestellt, die Kopplung personaler Identität an die Einzigartigkeit eines Körpers, der vermessbare und vergleichbare anatomische Merkmale besitzt, die von der Geburt bis zum Tod unveränderlich und unverwechselbar bleiben.³

Die Frage, was einen Körper einzigartig macht, beschäftigt nicht allein die polizeilichen Erkennungsdienste, sondern immer wieder auch die Öffentlichkeit. Ein besonders spektakuläres Beispiel sind die Gerichtsprozesse um den vermeintlichen Roger Tichborne, die um 1870 über Jahre in der britischen Presse diskutiert werden. Tichborne, erstgeborener Sohn eines alten englischen Adelsgeschlechts, war 1853 nach Südamerika aufgebrochen, wo er nach einer zehnmönatigen Rundreise nach Rio de Janeiro gelangt, um sich von dort nach Jamaica einzuschiffen. Dort jedoch kommt er nie an, das Schiff kentert noch vor der brasilianischen Küste. Man fin-

1 Vgl. Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004.

2 Vgl. Edward Higgs, *Identifying the English. A History of Personal Identification 1500 to the Present*, London, New York 2011, 121.

3 Vgl. Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge/Mass. 2001, 311.

det keine Überlebenden, nur ein leeres Rettungsboot – doch Lady Tichborne, die Mutter des Verschwundenen, gibt auch in den folgenden Jahren die Hoffnung nicht auf. Es kursieren Gerüchte, ein anderes Schiff hätte die Schiffbrüchigen aufgenommen und nach Australien gebracht, und so beginnt sie mehr als zehn Jahre nach Rogers Verschwinden, Anzeigen in australischen Zeitungen zu schalten, die Belohnungen für Informationen über das Schicksal von Schiff und Besatzung versprechen. Wenig später findet sich in Australien tatsächlich ein Mann, der behauptet, Roger Tichborne zu sein. 1866 kommt es in Paris zu einem Treffen zwischen Mutter und vermeintlichem Sohn – und Lady Tichborne ist sofort von der Identität des Mannes überzeugt. Der *Claimant*, der »Anwärter«, wie er fortan in der Presse heißt, erhält von ihr eine jährliche Rente von 1000 Pfund zugesprochen. Doch der Rest der Familie bezweifelt die Identität des angeblichen Erben, und schon bald taucht ein neuer Name auf: der *Claimant* sei in Wahrheit Arthur Orton, der Sohn eines Londoner Schlachters. Nach dem Tod Lady Tichbornes strengt ihr vermeintlicher Sohn einen Prozess gegen die Familie an, um als rechtmäßiger Erbe anerkannt zu werden. Der Prozess dauert beinahe ein Jahr und teilt die viktorianische Öffentlichkeit in begeisterte Anhänger wie Gegner des *Claimant*.⁴

Zu den faszinierendsten Aspekten des Falls gehört die offensichtliche Unähnlichkeit zwischen dem *Claimant* und dem Verschwundenen. Der junge Sir Roger war von schlanker Statur, der *Claimant* dagegen ist ein Mann mit einer enormen Körperfülle, die sich im Laufe der Prozesse noch steigert und zu einem beliebten Ziel des Spotts wird. Auch seine wenig verfeinerten Umgangsformen und seine mangelhafte Bildung nähren die Zweifel. Dennoch finden sich insgesamt 85 Zeuginnen und Zeugen, die zu seinen Gunsten aussagen. Die späte Wende im Prozess bringt dann die Aussage eines früheren Freundes, der erklärt, Sir Roger sei tätowiert gewesen – am Körper des *Claimant* fehlt diese Tätowierung hingegen, was schließlich dazu führt, dass dieser seine Klage aufgibt. In einem anschließenden Strafprozess, der erneut fast ein Jahr dauert, wird er zu 14 Jahren Haft wegen vielfachen Meineides verurteilt. Ein Grund für die enorme Dauer der Prozesse ist die Fülle an Beweismitteln sowie Zeuginnen und Zeugen, die zum Teil in Südamerika und Australien aufgespürt werden müssen. Zudem bleibt kein vermeintlicher Beweis unwidersprochen. Das gilt auch für die

4 Zum Fall Tichborne vgl. umfassend Rohan McWilliam, *The Tichborne Claimant. A Victorian Sensation*, London, New York 2007; die öffentliche Berichterstattung und ihre kulturelle und soziale Bedeutung diskutieren: David Wayne Thomas, *Cultivating Victorians. Liberal Culture and the Aesthetic*, Philadelphia 2004, 82–117; Rebecca Stern, *Home Economics. Domestic Fraud in Victorian England*, Columbus 2008, 19–49.

Abb. 6.1: William S. Mathews' Versuch der »geometrischen« Identifikation des Tichborne-Claimant durch fotografische Überblendung zweier Porträts, um 1880.



Daguerrotypen Roger Tichbornes, die dieser in Chile hat anfertigen lassen. Tichborne sei auf diesen Aufnahmen nicht gut getroffen, so eine Zeugin, während wieder andere die Ähnlichkeit bezeugen. Auch herrscht Uneinigkeit, ob zwischen diesen Fotografien und jenen des *Claimant* eine Übereinstimmung feststellbar ist, immerhin liegen gut zwanzig Jahre zwischen den Aufnahmen. Kriterien für ein Urteil fehlen ebenso wie Vertrauen in die Fotografie als Beweismittel.

Doch gibt es Versuche, mithilfe der so unähnlich scheinenden Fotografien die Identität zu beweisen. Noch lange nachdem das Gericht sein Urteil gesprochen hat, versucht William S. Mathews durch Vermessung der Augenabstände und Überblendung der beiden Porträts die Übereinstimmung »geometrisch« nachzuweisen (Abb. 6.1).⁵ Mathews Experimente gehen jenen Galtons voraus, doch während für Galton klar ist, dass die Kompositfotografie zwar Ähnlichkeiten hervorheben, aber keine Identität beweisen kann, wirbt Mathews noch in den 1880er Jahren – weitgehend erfolglos – für ein von ihm »Identiscope« genanntes Verfahren der fotografischen Überlagerung.⁶ Im Tichborne-Prozess selbst dagegen wird ein

5 Vgl. McWilliam, *The Tichborne Claimant*, 45, 196–198; Jennifer Tucker, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore 2005, 65–67.

6 Vgl. William S. Mathews, »Photography and Medical Jurisprudence. The Birth of Photographic Composites. A Review of Events«, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XXXII (Oct. 16, 1885), 666. Mathews' Verfahren der »geometrischen Identifikation« scheint kaum praktische Anwendung gefunden zu haben. Für »wichtige Fälle« empfiehlt es Hans Gross, *Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen u. s. w.*, 2. vermehrte Aufl., Graz 1894, 228 f. Als umständlich, unabgesichert und praktisch wertlos verwirft es dagegen Robert Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei*, Berlin, Leipzig 1922, 478 f.

Detail an den fotografischen Porträts hervorgehoben, das gegen die Identitätsbehauptung spricht. Denn beim genauen Studium der Bilder zeigt sich: Tichborne hatte, anders als der *Claimant*, keine Ohrläppchen – neben den Tätowierungen das vielleicht wichtigste Körperdetail, das vor Gericht eine Rolle spielt. Der Fall offenbart eine fundamentale Unsicherheit über die Stabilität des individuellen Körpers, seine Veränderlichkeit oder Unveränderlichkeit. Kann es sein, dass jahrelange Irrfahrten um die Welt, das tropische Klima und die fremdartige Diät in den südlichen Außenposten des Empire einen Mann so fundamental entstellen können? Der Augenschein ist offensichtlich nicht verlässlich, die Erinnerung der Zeugen nicht belastbar – und so rückt mit der Tätowierung ein künstliches Zeichen am Körper Roger Tichbornes in den Mittelpunkt, das dessen eigener Familie zuvor unbekannt war.

Abgesehen von »tiefen Narben und Tätowierungen«, so heißt es zwei Jahrzehnte später in Francis Galtons *Finger Prints* (1892), scheine es fast keine Dauerhaftigkeit in den sichtbaren Teilen des menschlichen Körpers zu geben – nicht nur das Gesicht, auch Knochenbau, Haare, Zähne, selbst die Augenfarbe seien im Laufe eines Lebens Veränderungen unterworfen.⁷ Nichts bleibe stabil, mit nur einer Ausnahme, und von dieser Ausnahme handelt Galtons Abhandlung: den winzigen und bislang weitestgehend übersehenen Papillarleisten, die Handflächen und Fußsohlen bedecken und vor allem an den Fingerspitzen charakteristische Muster bilden. Diese Muster seien nicht nur »kleine Welten für sich« und von bemerkenswertem Variantenreichtum, sie ließen sich auch auf einfachste Weise reproduzieren; nur Druckerschwärze und Papier ist nötig, damit aus einem körperlichen Merkmal, so Galtons Ausdruck, eine »Selbst-Signatur« wird.⁸ Der Fingerabdruck knüpft, wie schon Galtons Vergleiche klar machen, in seiner impliziten Logik an zwei der ältesten Identifizierungstechniken an: Zum einen erscheint er als eine Art besonderes Kennzeichen, ja als Stigma, den Brandmarken vergleichbar, mit denen die Körper von Sträflingen bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein gekennzeichnet wurden – nur dass es in diesem Fall die Natur selbst ist, die jeden und jede Einzelne unverwechselbar markiert. Zum anderen ist der Abdruck, als Repräsentation dieser Körperzeichen, eine Art Siegel oder Signatur, das Produkt einer eigenhändigen, authentifizierenden Geste. Im Fingerabdruckverfahren überlagern sich also zwei Logiken, die des markierten Körpers und des Körpers, der selbst Markierungen hinterlässt. Das eigentlich Neuartige, und zunächst

⁷ Francis Galton, *Finger Prints*, London 1892, 97 f.

⁸ Ebd., 2, 168.

sehr Befremdliche, ist die visuelle Form dieser Markierungen: Linienmuster, von denen man nicht weiß, wie man sie beschreiben und vergleichen soll, und von denen zunächst auch nicht klar ist, was und wie viel sich aus ihnen ablesen lässt.⁹ In der Überwindung dieser anfänglichen Fremdheit, so die These dieses Kapitels, entsteht ein neuer Blick auf den menschlichen Körper: Er wird zum Medium diskreter Informationen, die sich aus den Spuren, die er hinterlässt, durch Verfahren der Mustererkennung extrahieren lassen.

Reisewege im Empire

1880 erscheinen in der Zeitschrift *Nature* im Abstand von einem Monat zwei kurze Artikel, oder eher Leserbriefe, die, auch wenn sie zunächst kaum ein Echo finden, für die weitere Geschichte des Fingerabdruckverfahrens bedeutsam werden sollen.¹⁰ Der erste *Letter* stammt von dem schottischen Mediziner Henry Faulds, der 1873 nach Tokio aufgebrochen war, um dort als Missionsarzt ein Krankenhaus aufzubauen. Sein letzter Eindruck von England, so erinnert er sich später, seien die Menschenmengen gewesen, die das Ergebnis im Tichborne-Prozess erwarten.¹¹ In Japan fallen ihm dann, wie er schreibt, Fingerabdruckspuren auf prähistorischen Tonscherben auf, die die Töpfer im noch feuchten Ton hinterlassen haben. Er beginnt, Fingerabdrücke von Engländern und Japanern ebenso wie von verschiedenen Affenarten zu sammeln, in der Hoffnung, über den Vergleich der Muster zu anthropologischen Erkenntnissen zu gelangen. Knapp kommt er in seinem Artikel auch auf jenes Anwendungsfeld zu sprechen,

9 Ausführlich und grundlegend zur Geschichte der Daktyloskopie: Cole, *Suspect Identities*, zur Frühzeit auch: Chandak Sengoopta, *Imprint of the Raj. How Fingerprinting was Born in Colonial India*, London 2004. Zum Fingerabdruck aus bild- und medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. Birgit Schneider, »Raster, Druck und Kolonialismus. Rasterungen im 19. Jahrhundert«, in: Tanja Nusser, Elisabeth Strowick (Hg.), *Rasterfahndungen. Darstellungstechniken – Normierungsverfahren – Wahrnehmungskonstitution*, Bielefeld 2003, 15–33; Franziska Brons, »Im Labyrinth der Linien. Zur Geschichte des Fingerabdrucks in der Kriminologie«, in: *Gegenworte. Hefte für den Disput über Wissen* 20 (2008), 40–43; Jonathan Finn, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis, London 2009, 31–56.

10 Henry Faulds, »On the Skin-Furrows of the Hand«, in: *Nature* 22 (1880), 605; William J. Herschel, »Skin-Furrows of the Hand«, in: *Nature* 23 (1880), 76.

11 Vgl. Henry Faulds, *Guide to Finger-Print Identification*, Hanley 1905, 39. Noch 1911 beginnt Faulds einen Artikel mit einem Verweis auf den Tichborne-Fall. Vgl. ders., »Finger Prints. A Chapter in the History of Their Use for Personal Identification«, in: *Scientific American Supplement* 1872 (1911), 326–327.

in dem sich der Fingerabdruck schließlich durchsetzen wird: »die wissenschaftliche Identifizierung von Verbrechern«. ¹² Als Beispiel dient Faulds ein Fall in seinem Hospital, bei dem er anhand fettiger Fingerabdrücke auf einer Glasflasche den unerlaubten Zugriff auf medizinischen Alkohol aufklären konnte. Nach seiner Rückkehr aus Japan 1886 wird Faulds vergeblich versuchen, Scotland Yard vom kriminalistischen Wert des Abdrucks zu überzeugen. ¹³

Der zweite Text, eine direkte Antwort auf Faulds *Letter*, stammt von William James Herschel, der zwei Jahre zuvor aus Indien zurückgekehrt war und von seinen dortigen Erfahrungen berichtet. Als Beamter der Kolonialverwaltung hatte er bereits 1858 begonnen, auf Verträgen mit Einheimischen zusätzlich zur Unterschrift einen Handabdruck zu verlangen. ¹⁴ Mittels Finger- oder Handabdruck zu unterzeichnen war in Bengalen – zumindest für die analphabetische Bevölkerung – nicht unüblich. Doch Herschel macht daraus ein bürokratisches Ritual, dazu bestimmt, dem Gegenüber solche Angst einzujagen, dass dieses die Vertragsunterzeichnung später nicht abstreiten wird. 1877, inzwischen oberster Beamter des Hooghly-Distrikts bei Kalkutta, führt Herschel den Fingerabdruck als Signatur bei Pensionszahlungen ein – um zu verhindern, dass die Verwandten Verstorbener sich für diese ausgeben. Und auch im Gefängniswesen und bei Grundbucheintragungen soll nun der Abdruck als Signatur Verwendung finden, um die »hässliche Wolke des Verdachts« zu vertreiben, die ansonsten in Indien über solchen Angelegenheiten schwebt. ¹⁵ Herschels Vorschläge, ein solches Verfahren in ganz Britisch-Indien einzuführen, finden jedoch keine Beachtung, und nachdem er 1878 Indien verlässt, werden die Fingerabdrucksammlungen nicht weiter fortgesetzt. ¹⁶

Am Anfang der Daktyloskopie, wie die Fingerabdruckkunde später heißen wird, stehen also zwei Szenen der Begegnung mit dem Fremden, die schließlich zu einer Neudefinition dessen führen, woran die Identität auch des eigenen Körpers ablesbar wird. Inspiriert von lokalen Bräuchen, beginnen beide, Faulds wie Herschel, nicht nur fremde Abdrücke zu sammeln, sondern auch einen neuen Blick auf die eigenen Fingerspitzen zu werfen. Dabei suchen sie, so scheint es, vor allem nach Stabilität und Unveränderlichkeit. So nimmt Herschel über Jahrzehnte hinweg immer wieder neue

¹² Ders., »On the Skin-Furrows of the Hand«.

¹³ Vgl. ders., *Manual of Practical Dactylography*, London 1923, 63; Sengoopta, *Imprint of the Raj*, 84f.

¹⁴ Vgl. William J. Herschel, *The Origin of Finger-Printing*, London 1916, 8.

¹⁵ Ders., »Skin-Furrows of the Hand«, 1880.

¹⁶ Vgl. Sengoopta, *Imprint of the Raj*, 78f.

Abdrücke seines Zeige- und Mittelfingers; und Faulds beginnt, die obersten Hautschichten seiner Finger abzuschleifen und wegzuschneiden, bis kein Muster mehr zu erkennen ist, um anschließend befriedigt festzustellen, dass es unverändert wieder nachwächst.¹⁷

Herschel und Faulds ziehen unterschiedliche Konsequenzen aus ihrer jeweiligen Entdeckung, und dies zeigt sich auch in ihren knappen Bemerkungen zum Tichborne-Fall. Hätte man, so Herschel, schon vor Jahrzehnten damit begonnen, bei der Armee Fingerabdrücke zu nehmen, um Fahnenflucht zu verhindern – eine Maßnahme, die er nachdrücklich empfiehlt –, hätte auch Roger Tichborne einen Abdruck hinterlassen, und Arthur Orton wäre rasch als Hochstapler enttarnt worden.¹⁸ Für Faulds dagegen geht es um ungeklärte Verwandtschaftsverhältnisse, die ein Vergleich der Muster der Tichborne- und Orton-Familie hätte erhellen können. Denn die Muster der Eltern, so Faulds, würden sich bei ihren Kindern häufig wiederholen.¹⁹ Beide wollen die Verunsicherung, die der Tichborne-Fall ausgelöst hat, nachträglich kurieren: Herschel durch einen bürokratischen Apparat, der die Identitäten schon im Vorhinein für die Zukunft stabilisiert, Faulds durch erbbiologische Begutachtung, die nachträglich Licht ins Dunkel ungeklärter Identitäten bringen soll. In dieser unterschiedlichen Sichtweise spiegeln sich auch die jeweiligen Ursprungsszenen. Bei Herschel handelt es sich um eine bürokratische Schreibszenen, um den Versuch, koloniale Subjekte, denen man misstraut, deren Gesichtszüge unvertraut sind und deren Schrift fremdartig wirkt, auf Vertragstreue und verlässliche Identitäten zu verpflichten. Faulds' Ursprungsszene dagegen – der Fund anonymen, aber individuell markierter Tonscherben – ist eine forensische Szene der Spurensicherung: der Versuch, mit Abwesenden und Toten Kontakt aufzunehmen.

Nachdem sich dann in den 1890er Jahren der Fingerabdruck als polizeiliches Identifizierungsmittel durchzusetzen beginnt, wird Faulds vergeblich darum kämpfen, dass seine Vorreiterrolle anerkannt wird. Ein jahrzehntelanger Streit entsteht, nicht zuletzt dadurch angestachelt, dass Galton in seinem Grundlagenwerk *Finger Prints* (1892) Faulds kaum erwähnt und Herschel ausgiebig preist, obwohl ihm sein Vetter Charles Darwin bereits zwölf Jahre zuvor einen Brief von Faulds weitergeleitet hatte.²⁰ Doch

¹⁷ Vgl. ebd., 88.

¹⁸ Herschel, »Skin-Furrows of the Hand«.

¹⁹ Faulds, »On the Skin-Furrows of the Hand«.

²⁰ In den Jahrzehnten nach der Veröffentlichung von Galtons *Finger Prints* (1892) publiziert Faulds eine ganze Reihe von Schriften, die Herschel und Galton mit zunehmender Schärfe attackieren; schließlich findet er in George Wilton Wilton einen engagierten Fürsprecher, der

damals interessierte sich Galton nicht für das Thema, was sich erst acht Jahre später ändert, nachdem er Bertillon in Paris besucht hat, um sich dessen anthropometrisches Signalement vorführen zu lassen. Zunächst ist er beeindruckt und empfiehlt Entsprechendes (in Anspielung an den Fall Tichborne) auch für »ehrliche Bürger«: Wer auch immer für längere Zeit verreisen wolle, sollte Vorsichtsmaßnahmen treffen und seine Körpermaße in einem anthropometrischen Labor sicher aufbewahren lassen.²¹ Doch bald nach seiner Rückkehr kommen ihm Zweifel an der statistischen Basis von Bertillons Verfahren.²² Und als er gebeten wird, an der Royal Institution einen Abendvortrag über die Bertillonage zu halten, beschließt Galton, sich auch mit alternativen Möglichkeiten der Identifizierung zu befassen. Vermittelt über die Redaktion von *Nature* nimmt er Kontakt zu Herschel auf, der ihm seine Sammlung von Abdrücken überlässt.²³

Die Darstellung und Kritik der Bertillonage nimmt schließlich nur einen kleinen Teil des Vortrags ein; vielmehr nutzt Galton die Gelegenheit, um allgemein darüber zu sprechen, wie sich individuelle Merkmale beschreiben und klassifizieren lassen. Erst am Schluss seiner Ausführungen, nachdem er auf Fragen der Quantifizierung der Ähnlichkeit und der Vermessung von Gesichtsprofilen eingegangen ist und auch mögliche Identitätsmerkmale wie Iris- und Venenmuster erwähnt hat, kommt er auf die Papillarlinien zu sprechen. Diese »vielleicht schönsten und charakteristischsten« aller Merkmale interessieren ihn allerdings zunächst vor allem als sichtbare Zeichen genetischer Verwandtschaft; darin ist er Faults, den er nur beiläufig nennt, näher als Herschel, dem er sein Untersuchungsmaterial verdankt.²⁴ Doch Galtons anfängliche Hoffnung wird enttäuscht: Es gelingt ihm nicht, typische »Rassenmerkmale« im Fingerabdruck aufzuspüren, und auch wenn sich bestimmte Muster innerhalb von Familien, vor allem bei Zwillin-

noch in den 1930er Jahren über mehrere hundert Seiten nachzuweisen versucht, wie durch Galtons Einfluss Faults sein verdienter Ruhm vorenthalten wurde. Vgl. George Wilton Wilton, *Fingerprints. History, Law and Romance*, London u. a. 1938.

21 Vgl. Sengoopta, *Imprint of the Raj*, 95–97.

22 Bertillons Verfahren behandelt nämlich die einzelnen Körpermaße so, als wären sie unabhängig voneinander – tatsächlich aber, so Galton, seien sie dies nicht, denn eine überdurchschnittliche Körpergröße ginge mit hoher Wahrscheinlichkeit mit einer ebensolchen Arm- und Fußlänge einher. Ausgehend von seiner Kritik des Bertillonschen Verfahrens entwickelt Galton später das Konzept der Korrelation, das zu seinem vielleicht bedeutendsten Beitrag zur mathematischen Statistik werden soll. Vgl. dazu Theodore M. Porter, *The Rise of Statistical Thinking 1820–1900*, Princeton 1986, 291 f.

23 Vgl. Francis Galton, *Memories of My Life*, London 1908, 252.

24 Ders., »Personal Identification and Description«, in: *Nature* 38 (1888), 173–177, 201–202, hier: 201.

gen, signifikant häufen, lassen sich aus den Abdrücken in der Regel keine Schlussfolgerungen auf Verwandtschaftsbeziehungen ziehen.²⁵

Jedoch legen Galtons Forschungen den Grundstein für die Daktyloskopie als Verfahren der erkenntnisdienlichen Identifizierung. Um die Persistenz der Abdruckmuster nachzuweisen, besuchen ehemalige Kollegen Herschels Galtons anthropometrisches Labor, wo sie erneut, wie schon Jahrzehnte zuvor in Indien, ihre Abdrücke nehmen lassen.²⁶ Herschels Nachfolger in Bengalen gelingt es sogar, acht Personen aufzuspüren, die damals per Fingerabdruck unterzeichnet haben. Erst in dieser Mobilisierung von Inskriptionen und Körpern über Kontinente und Jahrzehnte hinweg wird Herschels administrative Praxis nachträglich zu einem daktyloskopischen Langzeitversuch. Was in Indien Teil eines bürokratischen Rituals war, wird nun zum epistemischen Objekt in einer Experimentalsituation, deren Ziel die Herstellung von Wiederholbarkeit unter Laborbedingungen ist. Galton ist rasch davon überzeugt, dass die Muster der Abdrücke nicht nur dauerhaft und unveränderlich, sondern auch variantenreicher als Bertillons Messdaten sind. Doch ihre Klassifizierung bereitet ihm Probleme: Denn anders als die Bertillonage hat es die Daktyloskopie nicht mit quantitativen Werten zu tun, die sich nach ihrer Abweichung vom Durchschnitt sortieren lassen, sondern mit qualitativ unterschiedlichen visuellen Gebilden.²⁷

Fremde Landschaften

Schon vor Galton hatte Henry Faulds sich um ein System zur Klassifikation von Fingerabdrücken bemüht. Inspiriert von den Übertragungen chinesischer Zeichen in lateinische Schrift, betreibt er die Lesbarmachung des Abdrucks buchstäblich: Er abstrahiert einzelne Elemente des Musters zu Formen, die jeweils für einen Konsonanten oder Vokal stehen, und setzt diese wiederum zu Silben zusammen. So schlägt er einen Weg der Übersetzung vom Sichtbaren zum Sagbaren vor, der auf visuellen Analogien von Linienmustern und Buchstaben basiert und es erlauben soll, die Abdrücke wie im Adressbuch alphabetisch zu sortieren (Abb. 6.2).²⁸ Galton dagegen

25 Vgl. Galton, *Finger Prints*, 170–197. Fingerabdrücke werden allerdings bis weit ins 20. Jahrhundert zum Gegenstand erbbiologischer Forschung. Vgl. Cole, *Suspect Identities*, 110–118.

26 Vgl. Herschel, *The Origin of Finger Printing*, 10; Galton, *Finger Prints*, 93.

27 Vgl. Cole, *Suspect Identities*, 77.

28 Vgl. Faulds, »Finger-Prints«, 326; ders., *Dactylography or the Study of Finger-Prints*, Halifax 1912, 88, 94–100; Cole, *Suspect Identities*, 73f. Faulds' System setzt allerdings nicht ausschließlich auf visuelle Entsprechungen: Das *w* etwa steht bei ihm für einen Wirbel (*whorl*) im Uhrzei-

100 DACTYLOGRAPHY

a		n	
b		e	
ck		f	
d		g	
e		r	
f		j	
g		t	
h		u	
i		v	
j		w	
k		x	(undetermined)
l		y	
m		z	

VOWELS AND CONSONANTS IN SYLLABIC CLASSIFICATION with typical specimens of figure elements.

Abb. 6.2: Henry Faulds' »Silbenalphabet« zur Klassifizierung von Fingerabdruckmustern, 1912.

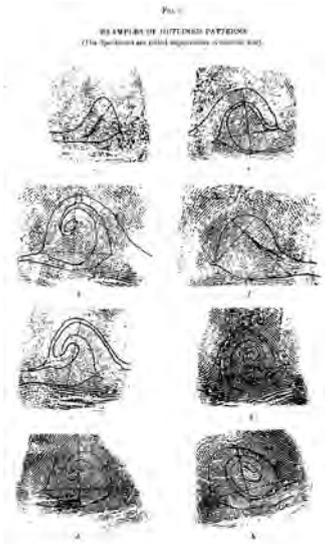


Abb. 6.3: Beispiele für Fingerabdrücke mit nachgezeichneten Konturen aus Francis Galtons *Finger Prints*, 1892.

nähert sich dem Abdruck nicht als Übersetzer, der fremde Zeichen transkribiert, sondern als Kartograph, der ein unerforschtes Territorium vermisst.²⁹

Die Hautoberfläche der Fingerspitzen, so Galton in seiner Anweisung zur Anfertigung gut lesbarer Abdrücke, gleiche einer Berglandschaft, auf deren Gipfel sich die Druckerschwärze wie der erste Schnee des Herbsts senken solle, ohne die Täler zu erreichen.³⁰ So eingefärbt werde dann die Unterseite der Fingerkuppen nicht einfach auf das Papier gepresst, sondern abgerollt – das Resultat entspräche dem, was »in der Sprache der Kartographen eine zylindrische Projektion« genannt werde.³¹ Diese zweidimensionale Karte der Fingerkuppen im Maßstab 1:1 verweigert sich jedoch zunächst der Orientierung. Sie gleiche einem Tapetenmuster, so Galton,

gersinn, nimmt also den Anfangsbuchstaben der Bezeichnung auf, die Form des Buchstabens entspricht aber nicht dem Liniennmuster.

²⁹ Zur kartographischen Metaphorik bei Galton vgl. auch Ronald R. Thomas, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, Cambridge 1999, 213–217.

³⁰ Vgl. Galton, *Finger Prints*, 32 f. Diese landschaftliche Metaphorik hält sich noch Jahrzehnte. Vgl. bspw. Hans Schneickert, *Der Beweis durch Fingerabdrücke. Leitfaden der gerichtlichen Daktyloskopie*, Jena 1943 [1923], 20.

³¹ Galton, *Finger Prints*, 68.

in dem man mit etwas Fantasie alle möglichen Formen entdecken könnte.³² Wie also soll man die Variationen klassifizieren? Bei dem Breslauer Physiologen Johann Evangelista Purkinje, dessen weitgehend vergessene Dissertation aus dem Jahr 1823 eine der frühesten Beschreibungen der Papillarlinienmuster enthält, findet Galton eine Unterscheidung von neun Grundformen. Purkinjes Ziel jedoch war die anatomische Beschreibung von Variationen, nicht die eindeutige Zuordnung jedes beliebigen Musters zu einem Typus; für die archivische Registrierung eignen sich Purkinjes Klassen nicht, wie Galton rasch feststellen muss.³³ Doch auch seine eigenen Klassifikationsbemühungen scheitern zunächst an der Mehrdeutigkeit der Muster. Immer wieder sortiert er seine Abdrucksammlung neu, zeitweise versucht er, 60 Grundmuster zu unterscheiden, nur um frustriert festzustellen, dass er Abdrücke ein- und desselben Fingers in unterschiedliche Klassen sortiert hat.³⁴ Um sich bei der Bestimmung nicht von irrelevanten Differenzen ablenken zu lassen, beginnt er, die wichtigsten Linien nachzuzeichnen, um Grenzen in das bisher Ungeschiedene einzuziehen: »Was zuvor wie ein undefinierbares und verwirrendes Labyrinth von Linien erschien, über das der Blick, vergeblich auf der Suche nach einem Orientierungspunkt, zerstreut umherwanderte, nimmt nun plötzlich eine scharf umrissene Gestalt an.«³⁵ (Abb. 6.3)

Der wichtigste Orientierungspunkt im Liniengewirr, den Galton bestimmt, ist das sogenannte *Delta*: ein dreieckiges Gebilde, an dem sich die Linien teilen, die den Bereich des eigentlichen Musters umschließen, das, wie es in einem späteren daktyloskopischen Handbuch heißt, »wie eine Insel oder Halbinsel zwischen den Armen des Deltas liegt.«³⁶ Die Identifizierung des Deltas erlaubt Galton eine einfache und robuste Klassifizierung von vier Grundformen: *arches*, *whorls* sowie *inner* und *outer loops* – Bogen, Wirbel sowie Schleifen unterschiedlicher Richtung. Anders als Purkinjes Klassen unterscheiden sie sich nicht nur in ihrer augenfälligen Gesamtgestalt, sondern auch in Anzahl und Lage der Deltas: Während Schleifen nur ein Delta aufweisen, entweder auf der rechten oder linken Seite, und Bögen gar keines, nehmen Wirbel ihren Ausgangspunkt an zwei Deltas

32 Ebd., 66.

33 Vgl. Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 198 f.

34 Galton, *Finger Prints*, 64 f.

35 Ebd., 69.

36 Hakon Jörgensen, *Lehrbuch des Fernidentifizierungsverfahrens. Ein neuer Weg der polizeilichen Personenfeststellung. Mit einem Vorwort von Hans Schneickert*, Berlin, Potsdam 1922, 11. Galton selbst verwendet den Begriff »Delta« ab 1895. Vgl. Francis Galton, *Fingerprint Directories*, London 1895, 61.



Die vier Typen der Fingerhaut-Linienmuster.

Beim Vergleich von Fingerabdrücken ist zunächst zu untersuchen, welcher der vier Hauptklassen sie angehören, vgl. Buchtext Seite 80. Sodann ist nachzuprüfen, ob die „Minutien“, d. h. die feinen Einzelheiten der Zeichnung (Gabelungen, Linienendungen usw.) bei den zu vergleichenden Abdrücken übereinstimmen.

Abb. 6.4: »Die vier Typen der Fingerhaut-Linienmuster«, aus Robert Heindls *Polizei und Verbrechen*, 1926. Die Pfeile deuten auf das jeweilige Delta, das die Unterscheidung von Schleifen, Wirbeln und Bögen erlaubt.

(Abb. 6.4).³⁷ Doch Galtons Klassifizierung hat einen Nachteil: Die Muster treten nicht alle gleich häufig auf und verteilen sich auch nicht gleichmäßig über alle Finger. So gelingt es ihm zunächst nicht, eine Methode zur Registrierung der Fingerabdrücke zu entwickeln, die sich für die Sortierung großer Mengen von Karteikarten und damit für den praktischen Polizeialltag eignet. Eine vom britischen Home Department eingesetzte Kommission, die unter Beteiligung Galtons 1894 über das beste System polizeilicher Identifizierung befinden soll, entscheidet sich daher für eine Variante der Bertillonage – unter Einschluss des Fingerabdrucks, aber ohne diesen zur Grundlage der Registrierung zu machen.³⁸

Effiziente Systeme

Acht Jahre später wird die Bertillonage in Großbritannien jedoch wieder abgeschafft und durch daktyloskopische Registraturen ersetzt. Die Grundlagen dafür werden wiederum in Indien gelegt. Dort führt Edward Henry, ab 1891 Generalinspektor der bengalischen Polizei, zunächst eine abgewandelte Form von Bertillons Anthropometrie ein, doch das System erweist

³⁷ Nur in seltenen Fällen weist ein Papillarlinienbild mehr als zwei Deltas auf. Vgl. Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 192–194; Cole, *Suspect Identities*, 77–80.

³⁸ Vgl. Galton, *Fingerprint Directories*, 7–47; Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. III: *Correlation, Personal Identification and Eugenics*, Cambridge 1930, 148–151; Cole, *Suspect Identities*, 80 f.; Sengoopta, *Imprint of the Raj*, 34–36.

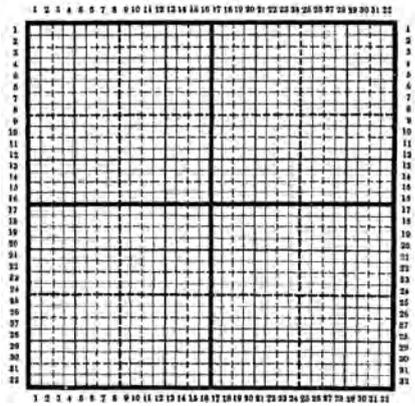


Abb. 6.5: Schema einer daktyloskopischen Registratur nach dem Galton-Henry-System, 1900.

sich als ungeeignet: Der Aufwand bei der Ausbildung und Überwachung des Personals ist hoch, die Messungen dauern bis zu einer Stunde pro Person und die Suche nach den Karteikarten manchmal noch länger.³⁹ Ausgehend von den Arbeiten Galtons, den er auch in seinem Labor besucht, entwickelt Henry eine daktyloskopische Registrierungsmethode, die 1897 in ganz Indien eingeführt wird und nach der Rückkehr Henrys nach London und seiner Ernennung zum Leiter von Scotland Yard als Galton-Henry-Methode rasch internationale Verbreitung findet.⁴⁰

Das System, an dessen Ausarbeitung Henrys indische Assistenten einen wesentlichen Anteil haben, folgt einer binären Logik. In einem ersten Klassifizierungsschritt wird bei jedem einzelnen der zehn Fingerabdrücke nur zwischen zwei Formen unterschieden: Wirbel und Schleifen (einschließlich Bogen). So ergeben sich zwei hoch zehn, also 1024 verschiedene Kombinationen, die mit zumindest einigermaßen gleicher Häufigkeit vorkommen. 1024 ist das Quadrat von 32 – und so kann die beidhändige Musterverteilung als Zahlenpaar angeschrieben werden, wobei für beide Zahlen Werte von 1 bis 32 infrage kommen: 1/1 bedeutet keine Wirbel, 32/32 steht für Wirbel auf allen zehn Fingern. Dieses Zahlenpaar fungiert als Adresse in einem zweidimensionalen Koordinatensystem, einer quadratischen Registratur von 32 mal 32 Fächern (Abb. 6.5). Weitere Subklassifikationen werden zum einen dadurch gebildet, dass verschiedene Formen von Bogen und Schleifen differenziert werden, zum anderen, wie Galton zuerst 1895 vorgeschlagen hat, durch das Nachfahren und Abzählen einzelner Papil-

³⁹ Vgl. ebd., 121–128.

⁴⁰ Vgl. ebd., 140; Cole, *Suspect Identities*, 87–94.

larlinien.⁴¹ Am binären Raster der Henry'schen Registratur wird deutlich, worin sich die Daktyloskopie von der Bertillonage abhebt: Sie operiert nicht mit kontinuierlichen, »analogen« Messwerten, sondern mit diskreten, buchstäblich an zehn Fingern abzählbaren, mithin im ursprünglichen Wortsinne »digitalen« Daten.⁴²

Parallel zu Henry – und ebenfalls von Galton angeregt – entwickelt Juan Vucetich am anderen Ende der Welt, in Argentinien, ein alternatives System der Klassifizierung, das sich in Folge in ganz Südamerika verbreitet. Ab 1900 entstehen auf der Basis dieser Systeme überall auf der Welt Fingerabdruckkarteien, die jeweils auf Adaptionen der beiden Verfahren beruhen.⁴³ So unterschiedlich sie im Detail ausfallen, ihre Grundprinzipien sind weitestgehend dieselben: Die Muster aller zehn Finger werden klassifiziert, das Abzählen und Nachfahren einzelner Linien erlaubt eine weitere Differenzierung, am Ende steht ein Code aus Zahlen und/oder Buchstaben, der das Wiederauffinden des Abdruckbogens in der Registratur erlaubt. So beginnt nach 1900 eine Phase der internationalen »Koexistenz und Konkurrenz« von Anthropometrie und Daktyloskopie, die erst 1914 endet.⁴⁴ Schon früh werden die anthropometrischen Datenblätter um Fingerabdrücke ergänzt, doch eine komplette Umstellung der Registratur erscheint zunächst vielerorts als zu riskant, hat man doch gerade erst mit erheblichem Aufwand die Anthropometrie eingeführt.⁴⁵ Die Fürsprecher der Daktyloskopie verweisen dagegen auf die Effizienz des Verfahrens: Die Körpervermessung sei langwierig und verlange teure Instrumente und ausgebildetes Personal, Fingerabdrücke ließen sich dagegen schnell, preiswert und von ungelerten Kräften abnehmen.⁴⁶ Wo die Bertillonage eine Verwissenschaftlichung der Polizeiarbeit versprach, so Simon A. Cole, erscheint das Fingerabdruckverfahren als Motor einer gleichsam industriellen Rationalisierung. Sie geht einher mit der Entkopplung von Erfassung und Auswertung: Ausführ-

41 Vgl. Galton, *Fingerprint Directories*, 78–107; E.[dward] R.[ichard] Henry, *Classification and Uses of Fingerprints*, London 1900, 45–48.

42 Um 1900 werden Fingerabdrücke daher auch gelegentlich als »digital photographs« oder »digital signatures« bezeichnet. Vgl. Cole, *Suspect Identities*, 250.

43 Ebd., 224. Alle diese Systeme basieren auf Abdrücken aller zehn Finger – nach einzelnen Tatortfingerabdrücken lässt sich nur mit großem Aufwand suchen. »Monodaktyloskopische« Systeme, bei denen jeder Fingerabdruck einzeln registriert wird, entstehen in den 1910er und 20er Jahren, erweisen sich aber als zunächst wenig effizient. Vgl. ebd., 228–231.

44 Vgl. Miloš Vec, *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1870–1933)*, Baden-Baden 2002, 54–59. Siehe dazu auch Kapitel 7.

45 In Berlin wird die Daktyloskopie bereits 1903 eingeführt, die Körpervermessung aber bis 1914 beibehalten. Vgl. Schneickert, *Der Beweis durch Fingerabdrücke*, 11.

46 Vgl. Henry, *Classification and Uses of Fingerprints*, 64–66.

rende Organe in den Sicherheitsbehörden vor Ort nehmen die Abdrücke auf, geschulte Kräfte in den erkennungsdienstlichen Zentralstellen klassifizieren und vergleichen sie.⁴⁷

Die Daktyloskopie wird zunächst als Ergänzung, später dann als Ersatz der Bertillonage gesehen. Doch schon früh ist klar, dass sie nicht nur die Registrierung und Identifizierung von Wiederholungstätern, sondern auch die Auswertung von Tatortspuren erlaubt.⁴⁸ Unabhängig von Herschel und Faulds schlägt der Berliner Tierarzt Wilhelm Eber 1888 in einer Eingabe an die preußische Regierung vor, die kriminalistische Verwertbarkeit von »unbewusst« hinterlassenen »Handbildern« zu prüfen. Bei seiner Arbeit auf einem Schlachthof ist ihm aufgefallen, dass die blutigen Fingerspuren, die die Schlachter auf den Handtüchern hinterlassen, höchst unterschiedliche Muster aufweisen, und nach einiger Zeit ist er in der Lage, sie ihren jeweiligen Urhebern zuzuordnen. Doch Eber findet kein Gehör. Im entsprechenden Bericht des Polizeipräsidenten heißt es dazu: Bislang seien, soweit man sich erinnern könne, »an Türklinken, Gläsern und anderen [...] Gegenständen auch bei der sorgfältigsten Besichtigung des Tatortes solche Spuren [...] nicht wahrgenommen worden.«⁴⁹ Nur wenige Jahre später rückt die Suche nach Fingerspuren aber ins Zentrum der kriminalistischen Tatortarbeit – beinahe jeder Gegenstand, den der Täter berührt haben könnte, wird nun ein potenzieller Spurenträger.⁵⁰ Zunächst konzentriert man sich auf auffällige Abdrücke, wie sie von blutigen und schmutzigen Fingern hinterlassen werden;⁵¹ Pulver, Dämpfe, chemische Lösungen oder auch spezielle fotografische Verfahren erlauben es jedoch schon um 1900, auch »latente« Abdrücke zu »entwickeln«, die Fett und Schweiß der Haut – für das bloße Auge kaum erkennbar – auf glatten Oberflächen hinterlassen.⁵²

47 Cole, *Suspect Identities*, 93.

48 Cole unterscheidet in Bezug auf diese Einsatzfelder zwischen »archivischer« und »forensischer« Identifizierung. Vgl. ebd., 305.

49 Bericht des Polizeipräsidenten an das Ministerium des Inneren vom 8. 6. 1888, zit. nach: Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 62. Vgl. dazu auch Gerhard Steiner, *Tierarzt Wilhelm Eber – Entdecker der Daktyloskopie in Deutschland*, Diss., Tierärztliche Hochschule Hannover 1977.

50 Vgl. etwa die umfassenden Aufzählungen bei: Kamillo Windt, Siegmund Kodicek, *Daktyloskopie. Verwertung von Fingerabdrücken zu Identifizierungszwecken. Lehrbuch zum Selbstunterricht für Richter, Polizeiorgane, Strafanstaltsbeamte, Gendarmen etc.*, Wien, Leipzig 1904, 92 f.; Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 285–288.

51 So behandelt Gross, *Handbuch für Untersuchungsrichter*, 549–559, die »Abdrücke von Papillarlinien« als – allerdings besonders wichtigen und relativ häufigen – Spezialfall von Blutspuren.

52 Zum Sichtbarmachen latenter Spuren vgl. u. a. Windt/Kodicek, *Daktyloskopie*, 97–111; Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 295–339.

Neben der mechanischen Effizienz und der Bedeutung als Tatortspur spricht schließlich auch die universelle Anwendbarkeit für den Fingerabdruck. Denn auch wenn die Bertillonage dem Anspruch nach der Identifizierung beliebiger Körper dient, ist sie doch wesentlich auf erwachsene Männer beschränkt: Bei Heranwachsenden bleiben die Körpermaße nicht stabil, und bei Frauen, so heißt es, sei eine Vermessung des Körpers und Beschreibung der besonderen Kennzeichen unschicklich, nicht zuletzt, weil für letztere der Körper teilweise entblößt werden muss; zudem verhindere die Haartracht eine genaue Vermessung des Kopfes. Der Fingerabdruck dagegen, so der Kriminalist Robert Heindl, sei »ein Kampfmittel gegen das gesamte Verbrechen: auch Frauen, Kinder, Halbwüchsige können daktyloskopiert werden.«⁵³

Abdruck und Kopie

Bertillons *anthropometrisches Signalement* ist, wie der Name schon sagt, eine Form der Personenbeschreibung, also der Verschriftlichung körperlicher Merkmale: Der Körper wird einer minutiösen Vermessung und Kartierung unterworfen, und die Normierung der Apparate, die Standardisierung der Abläufe und Formulare soll diese Datenerfassung möglichst unabhängig vom subjektiven Blick der Beamten machen. Doch die Daten, die Bertillons Messkarten versammeln, sind Produkt einer komplizierten und fehleranfälligen Kette von Vermittlungen. Bereits die Messung produziert nie exakt gleiche Ergebnisse, Daten können falsch abgelesen oder übertragen werden, und die Beschreibung der Merkmale und der Physiognomie bleibt, trotz aller Bemühungen um Standardisierung, an die Wahrnehmungsfähigkeit der einzelnen Beamten gebunden. Der Fingerabdruck erscheint den Kriminalisten um 1900 dagegen als unvermittelte und daher umso objektivere Form der Selbstaufzeichnung des Körpers.⁵⁴ Frei von Messfehlern und den Unwägbarkeiten einer Übersetzung von Merkmalen in Zeichenketten, sei er, so heißt es, »eine vollkommene direkte Kopie vom Körper selbst«.⁵⁵ Wie die Fotografie, aber ohne deren Mängel – ihre

53 Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 466.

54 Vgl. Cole, *Suspect Identities*, 167; Finn, *Capturing the Criminal Image*, 39 f.

55 A. Daae, »Identifizierung von Verbrechern«, in: *Blätter für Gefängniskunde* 1/2 (1895), 1–46, hier: 36. Der norwegische Strafanstaltsdirektor Daae ist trotzdem skeptisch gegenüber dem Fingerabdruck, das Argument findet sich aber ganz ähnlich bei Fürsprechern der Daktyloskopie. Vgl. bspw. Henry, *Classification and Uses of Fingerprints*, 65; Windt/Kodicek, *Daktyloskopie*, 125.

Kontingenz und Fülle, ihre verwirrenden Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten – erlaubt es der Fingerabdruck, Merkmale zu erfassen, ohne sie zuvor symbolisch zu codieren. So ist der Körper in der Daktyloskopie nicht mehr nur Gegenstand der Beschreibung, sondern er wird selbst zum Schreibinstrument, das die Merkmale, an denen man ihn identifizieren kann, mechanisch reproduziert.⁵⁶ »Die eigene Hand des Verbrechers ist sein ärgster Feind«, so Robert Heindl: »Die erhabenen Linien, die die Natur auf seine Fingerspitzen gezeichnet hat, bilden einen höchst persönlichen, nicht zu verwechselnden Stempel.«⁵⁷

Mit »einem Gummistempel oder Druckklischee« oder den »Typen einer Schreibmaschine«⁵⁸ vergleichen auch andere Kriminalisten die Fingerkuppen – doch täuschen solche Analogien darüber hinweg, dass Fingerabdrücke keinesfalls perfekte Kopien sind. Zwei Abdrücke desselben Fingers, so heißt es schon zu Beginn von Galtons *Finger Prints*, stimmen nie so vollständig überein wie zwei Abzüge derselben Druckplatte.⁵⁹ Einen Abdruck machen heißt, »eine Markierung erzeugen durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche«, so Georges Didi-Huberman.⁶⁰ Die »operative« Dimension des Abdrucks als Technik der Reproduktion lässt sich dabei für ihn nicht trennen vom Moment der »Unbestimmtheit« und »Unreinheit«.⁶¹ Dies gilt auch für den Fingerabdruck: Als mechanisches Resultat einer körperlichen Geste, einer Berührung, die sich auf einem materiellen Substrat niederschlägt, ist er, wie bereits Galton bemerkt, nie frei von Verzerrungen. Die Fingeroberfläche ist elastisch, sie gibt unter Druck nach, und selbst wenn Fingerabdrücke mit großer Sorgfalt aufgenommen werden, können immer noch einzelne Partien der feinen Linien verschmiert sein. Auch die Menge und Art der verwendeten Druckerschwärze beeinflusst das Ergebnis.⁶² So sieht sich die Daktyloskopie von Beginn an mit jener Dialektik von Singularität und Wiederholung konfrontiert, die für Didi-Huberman kennzeichnend für den Abdruck überhaupt ist: Jeder Abdruck ist zugleich authentischer Index des einmaligen Akts seiner Herstellung wie Teil einer (zumindest virtuellen) Kette gleichförmiger Abdrücke.⁶³ Da der Fingerab-

56 Vgl. Thomas, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, 194, 203.

57 Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 272.

58 Schneickert, *Der Beweis durch Fingerabdrücke*, 31.

59 Galton, *Finger Prints*, 8f.

60 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999 [1997], 14.

61 Ebd., 18.

62 Galton, *Finger Prints*, 83.

63 Vgl. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung*, 6.

druck, so der Leiter des Berliner Erkennungsdienstes Hans Schneickert, eine »durch die Aufnahmeumstände mehr oder weniger beeinflussbare Abbildung mit wechselnden Veränderungen von Millimeterbruchteilchen« sei, könne im Zweifelsfall »nur das geübte Auge des daktyloskopischen Sachverständigen« beurteilen, ob diese Differenzen »identitätswidrig« sind oder nicht.⁶⁴ Die Identität zweier Abdrücke festzustellen heißt daher, zufällige Abweichungen im Linienbild auszublenden und signifikante Übereinstimmungen zu isolieren – den Abdruck also von seiner Unbestimmtheit zu reinigen.⁶⁵

Minutiöse Mustererkennung

Die Identität zweier Fingerabdrücke ist keine Frage der »Ähnlichkeit«, die sich auf den ersten Blick erkennen ließe – eine solche ist nur ein erster Hinweis auf eine mögliche Übereinstimmung.⁶⁶ Die Einzigartigkeit jedes Fingerabdrucks macht sich an winzigen Details fest, die seit Galtons *Finger Prints* »minutiae« (Minutien) heißen. Sie aufzuspüren heißt, den Verlauf der einzelnen Linien nachzuverfolgen. Denn die wenigsten Linien laufen gleichmäßig und kontinuierlich, vielmehr ähnelten sie, so Galton, »Pfadern durch ein unebenes Gelände«,⁶⁷ die sich verzweigen und vereinen, manchmal in so kurzem Abstand, dass sie kleine »Einschließungen« bilden. Andere Linien brechen mitten im Gelände ab, wieder andere sind so kurz, dass sie »Inseln« gleichen (Abb. 6.6).⁶⁸ Diese spezifischen Abweichungen vom Gesamtbild sind es, die im Vergleich zweier Abdrücke bis heute als Identitätsbeweis dienen.⁶⁹ Dabei kommt es nicht auf die exakte Form der Minutien an, denn ob zum Beispiel eine Linie aus einer anderen abzweigt oder unabhängig von dieser beginnt, das kann sich, durch unvermeidliche »Aufnahmefehler« bedingt, in zwei verschiedenen Abdrücken unter-

64 Schneickert, *Der Beweis durch Fingerabdrücke*, 34, 37.

65 Vgl. auch Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung*, 194–196.

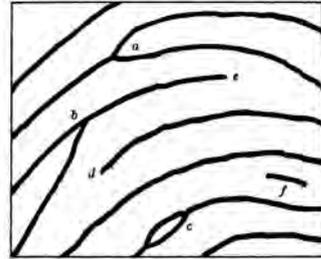
66 Vgl. Windt/Kodicek, *Daktyloskopie*, 122 f.

67 Galton, *Finger Prints*, 9, 107.

68 Ebd., 54.

69 Umstritten ist jedoch, wie viele Übereinstimmungen von Minutien dafür nötig sind – eine Frage, die sich vor allem bei fragmentarischen Tatortfingerspuren stellt. Mit den ersten Strafprozessen, in denen daktyloskopische Beweismittel eine Rolle spielen, etablieren sich bestimmte Standards und Konventionen, bspw. eine Mindestanzahl von 12 Übereinstimmungen. Eine wissenschaftliche Absicherung dieser Konventionen fehlt aber bis heute. Vgl. Cole, *Suspect Identities*, 171–177, 201.

FIG. 5.

Characteristic peculiarities in Ridges
(about 8 times the natural size).Abb. 6.6: Schematische
Darstellung von Minutien aus
Galtons *Finger Prints*, 1892.

schiedlich darstellen.⁷⁰ Entscheidend sind daher allein die relativen Positionen sowie die Ausrichtungen der Minutien, nicht jedoch deren messbare Abstände voneinander. Denn während sich die absoluten Dimensionen und Proportionen des Abdruckmusters durch Wachstum, Alter, Abnutzung und Gewichtsschwankungen verändern, bleibt die Zahl und Konstellation der Einzelmerkmale stabil – ähnlich, so Galton, wie bei einem Stück Spitze, bei dem das Fadenmuster identisch bleibt, auch wenn der Stoff sich dehnt oder zusammenschrumpft.⁷¹

Das Studium der Minutien erlaubt Galton einen ersten statistischen Nachweis der Einmaligkeit jedes einzelnen Fingerabdrucks.⁷² Das Gesamtmuster teilt er dafür in ein Raster von Quadraten auf. Dann deckt er einzelne Quadrate ab und versucht zu erraten, wie die Linien in dem nun verborgenen Teil des Abdrucks weiterlaufen. Die Größe des Rasters wählt er so, dass die Interpolation ihm in ungefähr der Hälfte der Fälle gelingt – in der anderen Hälfte treten spezifische »lokale Ereignisse« oder eben Minutien auf, die den Verlauf einzelner Linien unvorhersehbar machen.⁷³ Von dieser fünfzigprozentigen Wahrscheinlichkeit, einen begrenzten Ausschnitt des Linienverlaufs korrekt vorherzusagen, rechnet Galton nun hoch: Wie groß wäre die Wahrscheinlichkeit, dass ein Muster, das von der »Vorstellungskraft streng nach natürlichen Regeln konstruiert« wurde, mit einem gegebenen Muster in all seinen Minutien übereinstimmt? Nach Galtons Berechnungen stehen die Chancen dafür ungefähr bei 1 zu 64 Milliarden. Da er davon ausgeht, dass alle kombinatorisch denkbaren Varianten von

⁷⁰ Galton, *Finger Prints*, 91. Von »Aufnahmefehlern« spricht: Schneickert, *Der Beweis durch Fingerabdrücke*, 33.

⁷¹ Galton, *Finger Prints*, 98f.

⁷² Vgl. ebd., 100–113.

⁷³ Ebd., 107.

Mustern auch tatsächlich in der Natur vorkommen können, will Galton mit diesem statistischen Gedankenexperiment zugleich errechnet haben, wie unwahrscheinlich es ist, dass die Fingerspitzen zweier unterschiedlicher Menschen exakt dasselbe Muster aufweisen.⁷⁴

Wo Bertillons Anthropometrie den Körper vom Kopf bis zu den Füßen in den Blick nimmt und in isolierte Elemente aufspaltet, reichen der Daktyloskopie wenige Quadratzentimeter der Hautoberfläche zur Identifizierung. So lässt sie sich als eine metonymische Technik begreifen, die vom Detail auf das Ganze schließt. In diesem Sinne hat Carlo Ginzburg in seinem Essay »Spurensicherung« (1979) das Fingerabdruckverfahren mit jenem »Indizienparadigma« in Zusammenhang gebracht, das sich in seiner Sicht um 1880 in den Humanwissenschaften durchzusetzen beginnt.⁷⁵ Ginzburgs Beispiele für dieses Paradigma sind höchst unterschiedlich: Sigmund Freuds Psychoanalyse, die in scheinbar beiläufigen Äußerungen neurotische Symptome entdeckt, die Zuschreibungsmethode des Kunstkenners Giovanni Morelli, der untrügliche Hinweise auf die Autorschaft eines Gemäldes in nebensächlichen Details aufzuspüren versucht (etwa der für das Werk eines bestimmten Meisters typischen Form der Ohren und Hände), und Sherlock Holmes' detektivische Spurensicherung, die den Hergang einer Tat aus kleinsten materiellen Indizien rekonstruiert. »In allen drei Fällen«, so Ginzburg, »erlauben es unendlich feine Spuren, eine tiefere, sonst nicht zu erreichende Realität einzufangen.«⁷⁶ Während allerdings Freud wie Holmes versuchen, die Zeichen, die sie lesen, zu deuten, sie also in Einklang mit Hypothesen über ein Geschehen zu bringen, das sich der direkten Beobachtung entzieht, erlauben die Details, die Morelli identifiziert, zwar Zuordnungen, aber keine Deutungen.⁷⁷ Und doch fungieren auch sie als Indizes und sind motivierte Zeichen, die wie Holmes' Spuren und Freuds Symptome auf ihre Ursache oder ihren Verursacher verweisen.

Die Minutien dagegen, die Galtons statistische Zergliederung des Fingerabdrucks erlauben, verweisen auf nichts. Es handelt sich um kontingente Variationen, die nicht nur unscheinbar und bedeutungslos, sondern

74 Ebd., 110. Galton bleibt nicht der Einzige, der sich an einem statistischen Nachweis der Einmaligkeit versucht. Zu späteren Versuchen vgl. Cole, *Suspect Identities*, 176 f.

75 Carlo Ginzburg, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst« (1979), in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2002, 7–57.

76 Ebd., 17.

77 Vgl. Sigrid Weigel, »Nichts weiter als ...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin«, in: dies., Wolfgang Schäffner, Thomas Macho (Hg.), »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, 91–111, hier: 96.

allein aufgrund ihrer zufälligen Anordnung unverwechselbar sind. Der Vergleich von Fingerabdrücken ist daher nicht allein Sache von Erfahrungswissen oder Kennerschaft, sondern vor allem ein Produkt des Archivs, das einen regelgeleiteten Abgleich von Merkmalskombinationen mit gespeicherten Datenbeständen ermöglicht.⁷⁸ Galton betreibt also keine Indizienwissenschaft, die von qualitativ unvergleichbaren Einzelfällen ausgeht, vielmehr geht es ihm um die Sortierung von Datenmengen und die Quantifizierung von Wiederholungswahrscheinlichkeiten. Nicht in der metonymischen Aufwertung des Details liegt daher die radikal neuartige Perspektive der Daktyloskopie, sondern in einer Logik der Mustererkennung. Schon Lavaters Physiognomik nimmt unscheinbare Körperdetails in den Blick, doch sieht sie in der Form der Stirn oder der Nase den Ausdruck eines unteilbaren Totalcharakters. Auch Lombrosos Kriminalanthropologie verzeichnet kleinste körperliche Anomalien, doch stets als Symptom einer zugrundeliegenden Andersartigkeit. Anders als in diesen »Indizienwissenschaften« bringt die detailliert aufgeschlüsselte Morphologie der Ohrmuschel in Bertillons *portrait parlé* nichts mehr zum Ausdruck, doch bleibt ihre Beschreibung an taxonomisch klassifizierbare Formen gebunden. In der Daktyloskopie dagegen dient die Taxonomie allein der Klassifizierung der Grundmuster, der Unterscheidung von Wirbeln, Schleifen und Bögen. Deren Bestimmung folgt einer Logik der Gestalterkennung: Es sind geschlossene Ganzheiten, deren typische Form unabhängig von ihren einzelnen Elementen erkannt werden kann. Der Vergleich der Minutien entspricht dagegen dem, was heute als *pattern recognition* automatisiert vonstattengeht: Verglichen werden die relativen Positionen zufällig gestreuter Elemente, die eine Konstellation, aber kein gestalthaftes Ganzes mehr bilden.⁷⁹

Diese Differenz von taxonomischer Gestalt- und identifizierender Mustererkennung lässt sich auch an der Didaktik der daktyloskopischen Handbücher ablesen. Die Herleitung der Benennung der Grundmuster ist durchsetzt mit bildhaft-metaphorischen Beschreibungen, vom Wirbelmuster heißt es etwa in einem einschlägigen Lehrbuch von 1904: »Es zeigt uns das Bild einer Schnecke oder das Bild, welches wir auf dem Wasserspie-

⁷⁸ Vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1995 [1985], 298 f.

⁷⁹ Gestalterkennung fällt menschlichen Betrachterinnen und Betrachtern verhältnismäßig leicht, während der Abgleich isolierter Elemente mühsam erlernt werden muss. Für Computer dagegen verhält es sich genau andersherum, weswegen automatisierte Verfahren der Fingerabdruckanalyse, wie das seit den 1970er Jahren entwickelte AFIS, auf die Klassifizierung von Grundmustern verzichten. Auch die Suche nach Fingerabdrücken in der Datenbank erfolgt hier auf Basis der Verteilung und Ausrichtung der Minutien. Vgl. Cole, *Suspect Identities*, 250–266.



Abb. 6.7: Zwei Abdrücke desselben Fingers, deren korrespondierende Merkmale durch Nummerierung hervorgehoben wurden, 1904.

gel nach Einwurf eines Steinchens sehen, das Bild eines Wirbels.«⁸⁰ Die Anleitungen zum Vergleich der Minutien dagegen setzen auf die visuelle Demonstration: die Gegenüberstellung von Abdrücken desselben Fingers, deren korrespondierende Merkmale in der fotografischen Vergrößerung durch entsprechende Nummerierung hervorgehoben werden (Abb. 6.7).⁸¹ Im Blick auf die Minutien erscheint der Fingerabdruck nicht mehr nur als unverfälschbare Signatur oder als Spur eines individuellen anatomischen Merkmals, sondern vor allem als Träger von Information: als Verteilungsmuster isolierter, abzählbarer, an sich bedeutungsloser Differenzen.

Entgrenzung der Identifizierbarkeit

In den kriminalistischen Handbüchern des frühen 20. Jahrhunderts finden sich immer wieder Illustrationen, die der Veränderlichkeit des Aussehens im fotografischen Porträt die Unveränderlichkeit des Fingerabdrucks gegenüberstellen oder demonstrieren, dass die Papillarlinienmuster selbst diejenigen unterscheidbar machen, die einander zum Verwechseln ähnlich sehen (Abb. 6.8). Dem Gesicht ist nicht zu trauen, so die Botschaft, Identifizierung darf sich nicht auf Wiedererkennung verlassen, sondern muss stabile Merkmalsmuster vergleichen. So lässt sich die operative Logik des

⁸⁰ Windt/Kodicek, *Daktyloskopie*, 7.

⁸¹ Vgl. bspw. ebd., 122 f. Zur Logik des Bildvergleichs in der Daktyloskopie vgl. auch Brons, »Im Labyrinth der Linien«.

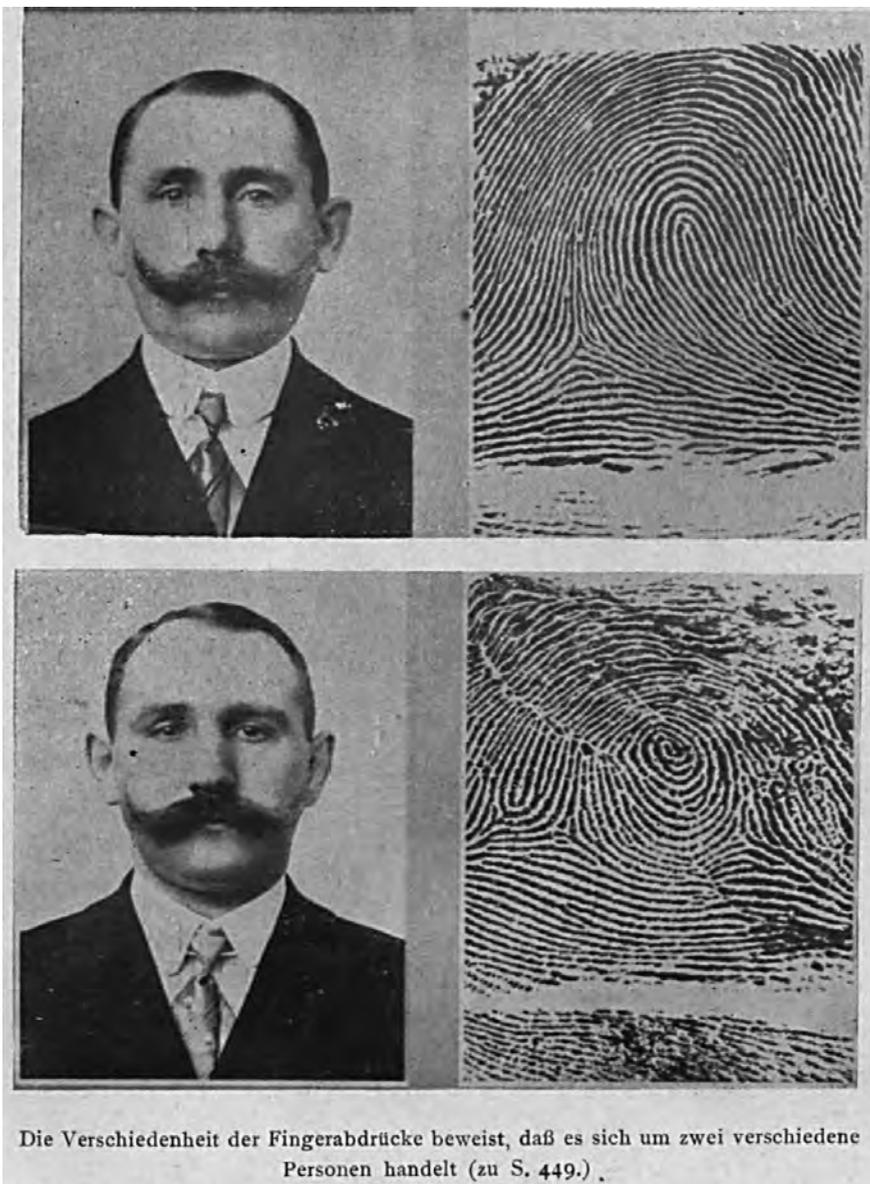


Abb. 6.8: Tafel aus Robert Heindls *System und Praxis der Daktyloskopie*, 1922.

daktyloskopischen Bildvergleichs als Fortführung und Radikalisierung jener Techniken des Sehens begreifen, auf die Bertillon seine Beamten beim Blick auf das Gesichtsbild zu verpflichten versucht. Doch bei der Analyse des Fingerabdrucks ist es nicht mehr nötig, den Ausdruck eines Gesichts auszublenden, um einzelne Linien und Formen zu isolieren, vielmehr hat man es bereits mit abstrakten Liniengebilden zu tun. Während Bertillons *portrait parlé* versucht, arbiträre Grenzen in ein Kontinuum natürlicher Variationen einzuziehen, sind Galtons Minutien gleichsam von Natur aus abzählbare, diskrete Elemente: Wo eine Linie endet oder sich verzweigt, das lässt sich in der Regel eindeutig bestimmen.⁸² Dies ist einer der Gründe, warum Fingerabdrücke nicht nur zu den frühesten »biometrischen« Merkmalen gehören, die automatisiert erfasst und erkannt werden können, sondern bis heute zu den verlässlichsten zählen. In biometrischen Handbüchern markiert die Daktyloskopie daher nicht selten den Beginn der Disziplin.⁸³ Zudem dient der Fingerabdruck – zumindest metaphorisch – als Modell für andere biometrische Eigenschaften, ja überhaupt für Einzigartigkeit und sichere Identifizierbarkeit. Anschaulich wird dies an der Rede vom »genetischen Fingerabdruck«, aber auch an Ausdrücken wie *faceprint*, womit manche Hersteller von Gesichtserkennungssoftware jenen Datensatz bezeichnen, der durch Merkmalsextraktion aus den Rohdaten des Kamerabildes gewonnen wird.⁸⁴ Mit den Minutienverteilungen der Fingerabdruckmuster haben diese sogenannten *templates* gemein, dass sie allein dem Datenabgleich, dem *matching* dienen, und sich kein vollständiges Bild mehr aus ihnen zusammensetzen lässt.⁸⁵

Nicht nur in der Abstraktheit der Mustererkennung schließen heutige biometrische Verfahren an die Daktyloskopie an. Vor allem entkoppelt sich mit dem Fingerabdruck die Identifizierung vom polizeilichen Zugriff auf den zu identifizierenden Körper. Schon bei der Bertillonage können die vor Ort erhobenen Messwerte und Merkmalsbeschreibungen von den lokalen Polizeibehörden an die anthropometrischen Zentralen übermittelt werden, wo dann der Abgleich mit den in der Registratur gespeicherten Daten stattfindet. Diese Daten sind jedoch das Produkt spezialisierter Räume und normierter Apparate, sie entstehen gleichsam unter Laborbedingun-

82 Zum diskreten Charakter des Fingerabdrucks vgl. auch Schneider, »Raster, Druck und Kolonialismus«, 29.

83 Vgl. bspw. Ruud M. Bolle u. a., *Guide to Biometrics*, New York, Berlin, Heidelberg 2004, xxv.

84 Vgl. bspw. John D. Woodward, Jr., *Super Bowl Surveillance. Facing Up to Biometrics*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2001, 3.

85 Vgl. Gerrit Hornung, *Die digitale Identität. Rechtsprobleme von Chipkartenausweisen: Digitaler Personalausweis, elektronische Gesundheitskarte, JobCard-Verfahren*, Baden-Baden 2005, 78 f.

gen. Fingerabdrücke dagegen, das wird mit den zunehmend verbesserten Methoden der Sichtbarmachung latenter Abdrücke immer deutlicher, finden sich überall in der Welt. Mit der Tatortdaktyloskopie wird es daher möglich, Daten von abwesenden, sogar von unbekanntem Körpern zu erheben. Schon früh legen die Erkennungsdienste, zumeist nach Deliktgruppen sortiert, Archive anonymer Tatortfingerabdrücke an, deren Identifizierung – wenn überhaupt – erst in Zukunft möglich sein wird.⁸⁶ Mit dieser präventiven Datensammlung, so Jonathan Finn, wird der Fingerabdruck zum Medium einer »latenten« oder »potenziellen Identifizierung«. Die Daktyloskopie markiert damit den Beginn einer räumlichen wie zeitlichen Entgrenzung der Identifizierbarkeit, die gegenwärtig ihre Fortsetzung in Versuchen findet, die Bilderdatenmassen aus Überwachungskameras, sozialen Netzwerken und institutionell angelegten Datenbanken per Gesichtserkennung miteinander abzugleichen.⁸⁷ Nicht nur die Fingerkuppen, auch Gesichter hinterlassen heute Spuren, die sich nachträglich auswerten lassen – an immer mehr Orten, und nicht selten unbemerkt.

86 Vgl. Gotthold Leistner, »Die Dresdner Polizei und die Daktyloskopie«, in: Karsten Schlinzig, Thomas Schade (Hg.), *Pflicht und Hingabe. 150 Jahre Polizeidirektion Dresden*, Dresden 2003, 284–317, hier: 304.

87 Vgl. Finn, *Capturing the Criminal Image*, 49 f. Siehe auch Kap. 11 und 12.

7 Ausweitung der Identifizierbarkeit: Massen, Weltverkehr und internationale Apparate

Grenzüberschreitende Standards

Die Suche nach sicheren Merkmalen der Identität endet nicht mit dem Fingerabdruck. Auch noch in den Jahren nach 1900 ersinnen Kriminalisten, Juristen und Mediziner eine ganze Fülle von Methoden der Identifizierung: mittels Röntgenfotografie oder Schädelvermessung, durch Vergleich von Handvenenmustern oder Gebissbefunden, anhand von Hornhautwölbung, Irismuster oder Augenhintergrund. Der Lombroso-Schüler Salvatore Ottolenghi entwickelt gar ein »funktionelles Signalement«, das ein ausführliches psychologisch-physiologisches Dossier jedes Verdächtigen vorsieht, erstellt – ganz im Sinne des Meisters – unter Einsatz diversester Aufzeichnungsapparate, vom Dynamometer bis zum Hydrosphygmographen.¹ Die wenigsten dieser Verfahren finden jedoch größere Verbreitung.² Die Geschichte der erkennungsdienstlichen Identifizierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Umrisse in diesem Kapitel skizziert werden sollen, ist keine Geschichte entscheidender methodischer Innovationen, sondern vor allem eine der institutionellen Konsolidierung. Interessant ist sie vor allem, weil an ihr Tendenzen deutlich werden, die seit den Anfängen der Erkennungsdienste angelegt sind: Standardisierung und Zentralisierung, Intensivierung und Beschleunigung des Datenaustauschs sowie die Ausweitung von Identifizierungsverfahren in Bereiche jenseits der Strafverfolgung. Vor dem Hintergrund einer sich ausbildenden Massengesellschaft, neuer Verkehrs- und Kommunikationstechnologien und des Ausbaus staatlicher Verwaltung entstehen Fantasien der Expansion polizeilicher Zugriffsmöglichkeiten und der technischen Vernetzung von Datenbeständen, die bis heute wirksam sind und sich in jüngster Zeit ihrer Verwirklichung annähern. Und mit der verbindlichen Einführung

¹ Vgl. dazu Miloš Vec, *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1870–1933)*, Baden-Baden 2002, 19–25. Ein Überblick über verschiedene Verfahren findet sich auch in: Robert Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei*, Berlin, Leipzig 1922, 475–486; zu Ottolenghi vgl. Mary Gibson, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport/Conn., London 2002, 137–156.

² Allein der zahnmedizinische Befund erweist sich als probates Mittel der Identifizierung namenloser Toter. Handvenen- und Irismuster spielen als biometrische Merkmale erst in jüngerer Zeit eine Rolle.

von Lichtbildern in Pässen und Ausweisen nach 1914 wird es für alle Bevölkerungsschichten zu einer vertrauten Erfahrung, Gegenstand eines identifizierenden Blicks zu werden.

Versuche der Standardisierung erkennungsdienstlicher Protokolle und der Zentralisierung des Datenaustauschs werden schon früh auf internationaler Ebene vorangetrieben. Stand dabei in den 1890er Jahren vor allem die Bedrohung durch anarchistische Attentäter und Bombenleger im Vordergrund,³ rückt um 1900 eine neue Figur ins Zentrum des kriminalistischen Diskurses: der »reisende internationale Verbrecher«, den die internationale kriminalistische Vereinigung bereits 1905 als »Folgeerscheinung der modernen Verkehrsentwicklung« identifiziert.⁴ »In der guten alten Zeit«, so Robert Heindl, »flüchteten die Räuber und Mörder nach getaner Arbeit einfach in den nächsten Wald.« Der »moderne Verbrecher« hingegen, so Heindl weiter, »bestellt sich einen Schlafwagenplatz, bevor er den Geldschrank knackt, und kennt Tho[mas] Cooks ›Sailing List‹ auswendig. Er kauft das Einbruchswerkzeug in London, stiehlt damit in Berlin, verkauft das Gestohlene in Amsterdam und verjubelt den Erlös in Paris.«⁵ Die »Internationalen« erscheinen aus kriminalistischer Sicht als »verbrecherische Elite des professionellen reisenden Verbrechertums«: intelligent und kaltblütig, sicher im Auftreten, vor allem aber mobil, ja kosmopolitisch und auf bestimmte Delikte wie Juwelendiebstahl, Hochstapelei oder Scheckbetrug spezialisiert.⁶ Beizukommen ist ihnen, so die verbreitete Ansicht, nur durch die technische Aufrüstung der Erkennungsdienste und durch internationale Polizeikooperation. Letztere wird schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gefordert und auch vielfach – wenngleich auf unsicherer rechtlicher Grundlage – praktiziert, ihr eigentliches »Initiationsereignis«, so Jens Jäger, stellt jedoch der Internationale Polizeikongress von Monaco im April 1914 dar.⁷

Schon die Wahl des Kongressortes reagiert auf die neue Bedrohung, gilt doch das Fürstentum mit seinem weltberühmten Casino als Tummelplatz des »internationalen Verbrechertums«. Neben Fragen der Vereinheitlichung von Auslieferungsverfahren, der Zentralisierung des Informations-

3 Vgl. bspw. Friedrich Paul, *Beiträge zur Einführung des anthropometrischen Signalements Alphonse Bertillons*, Berlin 1897, 8.

4 Zit. nach: [Johannes] Palitzsch, *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, Hamburg 1926, 35.

5 Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 104.

6 Palitzsch, *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, 4.

7 Vgl. dazu Jens Jäger, *Verfolgung durch Verwaltung. Internationales Verbrechen und internationale Polizeikooperation 1880–1933*, 239–247.

austausches und der Regelung des grenzüberschreitenden Fahndungsverkehrs berät der Kongress auch über die Einführung eines international verbindlichen Identifizierungssystems.⁸ Ursprünglich war dafür Bertillon als Berichterstatter vorgesehen, der in den Jahren zuvor unermüdlich an der Anthropometrie festgehalten hatte, während diese außerhalb Frankreichs zunehmend von daktyloskopischen Registraturen verdrängt worden war. Doch kurz vor Beginn des Kongresses stirbt Bertillon überraschend. Zuvor hatte die Bertillonage in Frankreich einen schweren Rückschlag erleben müssen. Beim Raub der Mona Lisa 1911 hatte der Dieb seine Fingerabdrücke auf dem im Louvre zurückgebliebenen Rahmen hinterlassen, und nachdem man ihn 1913 beim Versuch, das Gemälde in Florenz zu verkaufen, verhaftet hatte, musste man feststellen, dass der Täter bereits Jahre zuvor daktyloskopiert worden war – nur war die Karte in der anthropometrischen Registratur nicht auffindbar gewesen. Mit dem Tod ihres Erfinders ist die Anthropometrie in Frankreich wie international ein Auslaufmodell: Selbst Bertillons Nachfolger spricht sich vor dem Kongress in Monaco für die internationale Einführung der Daktyloskopie aus. Gewissermaßen zum Ausgleich für den erlittenen Bedeutungsverlust soll in Paris ein »internationales Identifizierungsbureau« eingerichtet werden. Doch der Erste Weltkrieg verhindert zunächst den weiteren Ausbau der Polizeikooperation.⁹

Erkennungsdienstlicher Weltverkehr

Die Einführung der Daktyloskopie schafft zwar ein einheitliches internationales Format – die abgerollten Fingerabdrücke sind problemlos über Sprach- und Ländergrenzen hinweg vergleichbar –, doch existieren 1914 Dutzende verschiedener Protokolle der Registrierung. Entsprechend schwierig gestaltet sich der Datenaustausch. Die Registerformeln können zwar telegrafisch versandt werden, lassen sich jedoch nicht ohne weiteres von einem ins andere System übersetzen. Abhilfe soll hier das sogenannte »Fernidentifizierungsverfahren« schaffen, das der dänische Kriminalist Hakon Jörgensen auf dem Kongress in Monaco vorstellt.¹⁰ Sein System, so Jörgensen selbstbewusst, beginne dort, »wo die anderen Systeme enden«, ja es ziele darauf, »die verschiedenen Systeme in einer Einheit aufgehen zu lassen«.¹¹

8 Vgl. Palitzsch, *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, 40–44.

9 Vgl. Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 91, 103–108.

10 Vgl. Jäger, *Verfolgung durch Verwaltung*, 280f.

11 Hakon Jörgensen, *Lehrbuch des Fernidentifizierungsverfahrens. Ein neuer Weg der polizeilichen Personenfeststellung. Mit einem Vorwort von Hans Schneickert*, Berlin, Potsdam 1922, 11.

Mit seiner Hilfe sei es möglich, eine einzigartige daktyloskopische Formel »für jede einzelne Person in der ganzen Welt anzugeben, unter Ausschluss sämtlicher anderer Personen.«¹² Während die üblichen Registerformeln auf der Verteilung der Grundmuster auf allen zehn Fingern basieren – also nur auf einen Bruchteil der Informationen zurückgreifen, die in den Abdruckmustern stecken –, ist Jörgensens Ziel die detaillierte Beschreibung aller Minutien des einzelnen Abdrucks durch eine numerische Formel, ein Vorhaben, dass er explizit mit Bertillons *portrait parlé* vergleicht.¹³ Doch auch wenn, wie Hans Schneickert in seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe von Jörgensens Handbuch schreibt, »ein einzelner Fingerabdruck ebenso genau, aber viel sicherer beschrieben werden kann, als die Bestandteile des Kopfes und deren Merkmale«, bleibt das »Signalement des Fingerabdrucks« ebenso interpretationsbedürftig wie jede Beschreibung.¹⁴ Denn die vollständige Übersetzung der Abdrücke in eine beschreibende Formel produziert bei übereinstimmenden Mustern nicht immer das gleiche Ergebnis – schuld daran ist nicht nur die unterschiedliche Qualität der Abdrücke, sondern auch der individuelle Blick des jeweiligen Daktyloskopen.¹⁵ Während Jörgensens Vortrag in Monaco noch ohne große Resonanz bleibt, wird seine Kopenhagener »Fernidentifizierungszentrale« auf dem Nachfolgekongress in Wien 1923 offiziell der neu gegründeten Internationalen Kriminalpolizeilichen Kommission IKPK, der Vorgängerorganisation von Interpol, eingliedert. Die internationale Zentralisierung der Datensammlung wird nun mit großem Aufwand propagiert, bleibt jedoch ohne größere praktische Bedeutung. In den vier Jahren ihres Bestehens erreichen nur wenige Anfragen die Kopenhagener Zentrale.¹⁶

Konkurrenz erwächst Jörgensens System zudem mit der Bildtelegrafie.¹⁷ Erste Versuche der telegrafischen Fernübertragung von Bildern datieren zwar schon aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, doch bleiben sie auf einfache Strichzeichnungen beschränkt.¹⁸ 1904 gelingt dann dem Physiker Arthur Korn erstmals die telegrafische Übertragung einer Fotografie.

12 Palitzsch, *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, 73 (Palitzsch referiert an dieser Stelle einen Vortrag Jörgensens).

13 Jörgensens, *Lehrbuch des Fernidentifizierungsverfahrens*, 21.

14 Hans Schneickert, »Vorwort«, in: ebd., 5–10, hier: 8 f.

15 Zu den Unwägbarkeiten des Verfahrens vgl. Jörgensens, *Lehrbuch des Fernidentifizierungsverfahrens*, 21, 35 f., 56 f., 75, 85 f.

16 Vgl. Jäger, *Verfolgung durch Verwaltung*, 290–306.

17 Vgl. Peter Becker, *Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik*, Darmstadt 2005, 105.

18 Zur Geschichte der Bildtelegrafie vgl. die Beiträge in: Albert Kümmel-Schnur, Christian Kassung (Hg.), *Bildtelegraphie. Eine Mediengeschichte in Patenten (1840–1930)*, Bielefeld 2012;

Mittels lichtempfindlicher Selenzellen wird dafür das auf einer Rolle aufgespannte Bild »Element für Element, Zeile für Zeile«, so Korn, »abgetastet«: Helligkeitswerte werden in Stromstärken übersetzt und vom Empfängergerät erneut in Lichtsignale umgewandelt. Am Ende steht dann wiederum eine belichtete Fotografie, aus Zehntausenden von Einzelbildpunkten »wie in einem Baukasten« zusammengesetzt.¹⁹ Schon früh widmet sich Korn der Vermarktung seiner Erfindung: Das erste nach seiner Methode »telephotographisch« übertragene Bild erscheint bereits 1907 im *Daily Mirror*. Zwölf Minuten dauert es, bis das Porträt King Edwards von Paris nach London übermittelt ist – der Auftakt einer jahrelangen Zusammenarbeit zwischen Korn und dem Boulevardblatt.²⁰ In der illustrierten Presse sieht Korn eines der wichtigsten praktischen Anwendungsfelder der neuen Technik, neben dem Militär, der Meteorologie und der Polizei.²¹ Vor allem in den 1920er Jahren, nachdem die Technik weiter verbessert wurde und auch drahtlose Übertragungen erlaubt, wirbt Korn für deren kriminalistischen Einsatz. Stolz verweist er darauf, dass sein Verfahren bereits 1908 die Identifizierung eines gesuchten Juwelendiebs ermöglicht hat. Das Bild des Verdächtigen, von Paris nach London gesendet, war im *Daily Mirror* abgebildet und so millionenfach verbreitet worden, und ein Herbergswirt konnte sich an den Mann erinnern. Allerdings bleibt unklar, worin in diesem Fall der Mehrwert der bildtelegrafischen Übertragung bestanden haben soll, denn der fragliche Wirt hatte den Mann drei Jahre zuvor beherbergt und hätte ebenso gut polizeidienliche Angaben zur Identität machen können, wäre das Fahndungsbild ein paar Tage später veröffentlicht worden. Der *Daily Mirror* auf jeden Fall feiert die Identifizierung als technische Sensation und zeigt sich davon überzeugt, dass sie »zu einer raschen Verhaftung führen« wird – doch dazu scheint es nicht gekommen zu sein, und Korn selbst vermeidet es in seinen so knappen wie vagen Darstellungen, auf das weitere Schicksal des Flüchtlings einzugehen.²²

Die »Testbilder« der frühen Bildtelegrafie sind schon aus technischen Gründen fast immer Porträts, denn die Auflösung von 40–50.000 Bild-

insbes. Christian Kassung, Franz Pichler, »Die Übertragung von Bildern in die Ferne. Erfindungen von Arthur Korn«, in: ebd., 101–122.

¹⁹ Arthur Korn, *Die Bildtelegraphie im Dienste der Polizei*, Graz 1927, 5.

²⁰ Vgl. ders., Bruno Glatzel, *Handbuch der Phototelegraphie und Telautographie*, Leipzig 1911, 399.

²¹ Vgl. ebd., VIII f.

²² Korn, *Die Bildtelegraphie im Dienste der Polizei*, 19; ders., *Elektrisches Fernsehen*, Berlin 1930, 94. Der entsprechende Artikel findet sich im *Daily Mirror* vom 18. 3. 1908 auf Seite 3. In den folgenden Ausgaben konnte ich keine weitere Erwähnung des Falls finden.

punkten reicht bei Bildern einzelner Gesichter für eine hinreichende Ähnlichkeit aus, für Gruppenaufnahmen und andere detailreichere Motive ist sie jedoch zu gering.²³ Neben Porträts sind es vor allem Wetterkarten, Schriftstücke und Signaturen sowie nicht zuletzt Fingerabdrücke, deren bildtelegrafische Übertragung Korn im Blick hat. Besonders letztere Möglichkeit interessiert die Kriminalisten in den 1920er Jahren, erlaubt sie doch den beschleunigten daktyloskopischen Fernverkehr, ohne auf die komplizierte und fehleranfällige Jörgensensche Methode zurückgreifen zu müssen.²⁴ 1928 ist bereits eine Bildfunkanlage im Polizeipräsidium Berlin in Betrieb, und die preußische Polizei verfolgt den Ausbau des »bildtelegraphischen Verkehrs« mit den Stationen in der Provinz.²⁵ Nicht nur die Polizei, auch die Avantgarde begeistert sich in diesen Jahren für die drahtlose Bildübertragung. So findet sich in László Moholy-Nagys *Malerei. Fotografie. Film* (1925) die Abbildung eines drahtlos telegraphierten Porträts sowie eines entsprechenden Fingerabdrucks (Abb. 7.1), und der Architekt Hannes Meyer erblickt in »Radio, Marconigramm und Telephoto« die Vorboten einer kommenden »Weltgemeinschaft«.²⁶

Von Beginn an sind es weniger die konkreten Ergebnisse als die künftigen Möglichkeiten der neuen Techniken, die die Fantasien beflügeln. Utopisten wie Robert Sloss sehen bereits 1910 ein »drahtloses Jahrhundert« anbrechen, das »sehr vielen, wenn auch nicht allen Verbrechen ein Ende machen« wird. Nicht nur die Verbrecherjagd werde in Zukunft auf drahtlosem Wege erfolgen, auch bei Wahlen, vor Gericht und bei Bankgeschäften sollen die neuen Techniken das »Ende von Raum und Zeit« einläuten: »Jeder Mensch wird jeder Bank sozusagen persönlich bekannt sein; denn wenn sie mit ihm in Verbindung steht, wird sie ihn sehen, wird seine Schrift kennen, wird ihn selbst seine Unterschrift leisten sehen, und das auch dann, wenn die Bank in Berlin ist und der Auftraggeber in Mexi-

23 Vgl. dazu Birgit Schneider, »Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens«, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a. M. 2002, 54–79.

24 Ob die Bildtelegrafie die Fernidentifizierungsmethode überflüssig machen wird, darüber sind die Meinungen gespalten. Gerhard Fuchs, *Die Bildtelegraphie*, 2. erweiterte Auflage, Berlin 1928 [1925], 111, geht davon aus, während Korn, *Die Bildtelegraphie im Dienste der Polizei*, 47, beide Verfahren als komplementär ansieht – die »gegenseitige Kontrolle« von Bild und Formel verstärke die »Sicherheit in der Identifikation«.

25 Vgl. Korn, *Elektrisches Fernsehen*, 94; Kassung/Pichler, »Die Übertragung von Bildern in die Ferne«, 112 f.

26 László Moholy-Nagy, *Malerei. Fotografie. Film*, Mainz, Berlin 1967 [1925]; Hannes Meyer, »Die neue Welt« (1926), in: ders., *Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe und Projekte*, hg. von Lena Meyer-Bergner, Dresden 1980, 27–32, hier: 27.



Abb. 7.1: Beispiele für drahtlose Bildtelegrafie aus László Moholy-Nagys *Malerei. Fotografie. Film*, 1925.

ko.«²⁷ Ähnliche Fantasien ergreifen in den 1920er Jahren auch die Kriminalisten, denen sich der Kampf gegen das »Berufsverbrechertum«, zumal das internationale, vor allem als technischer Wettbewerb um Geschwindigkeitsvorteile darstellt.²⁸ Der »Weltverkehr«, so das erklärte Ziel, soll »nicht mehr den Verbrechern, sondern der Polizei dienen.«²⁹ Von der drahtlosen (Bild-)Telegrafie erhofft man sich dabei den entscheidenden Zeitvorsprung: »Das fahrende Auto, der in rasender Fahrt befindliche D-Zug, das Flugzeug, das mit höchster Geschwindigkeit vor dem Winde fliegt, die Eisregion des Nordpols oder die wasserlose Wüste Afrikas«, schwärmt der Kriminalist Ludwig Werneburg 1927, »sie alle sind Stationen, mit denen man alsdann telephoniert oder telegraphiert, als ob die Begriffe Zeit, Raum, Tag und Nacht nicht mehr vorhanden seien.« Die »drahtlosen Ausforschungsmittel«, so seine Vision, »umkreisen den Rechtsbrecher, zum Teil, ohne daß er sie sieht, hört oder auch nur ahnt.«³⁰ Neue Kommunikationstechniken befeuern den Traum polizeilicher Allgegenwärtigkeit – eine Entgrenzung des Zugriffs, um immer flüchtigeren Rechtsbrechern zuvorzukommen. Demselben Ziel dient auch eine komplementäre kriminalistische Strategie: die Einbeziehung des Publikums, die vor allem im Berlin der Weimarer Republik als technisch vermittelte Mobilisierung großstädtischer Massen vorangetrieben wird.

27 Robert Sloss, »Das drahtlose Jahrhundert«, in: Arthur Brehmer (Hg.), *Die Welt in 100 Jahren*, Hildesheim u. a. 2010 [1910], 27–48, hier: 43.

28 Vgl. Palitzsch, *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, 32.

29 Ernst van den Bergh, *Polizei und Volk. Seelische Zusammenhänge*, Berlin 1926, 119.

30 [Ludwig] Werneburg, »Drahtlose Fahndung«, in: W[ilhelm] Abegg u. a. (Hg.), *Große Polizeiausstellung Berlin in Wort und Bild. Internationaler Polizeikongreß*, Wien 1927, 230–232, hier: 230, 232.

Die »Große Polizeiausstellung«, die im Herbst 1926 in Berlin stattfindet, zieht innerhalb weniger Wochen rund eine halbe Million Besucherinnen und Besucher an. Sie ist Teil einer groß angelegten PR-Initiative – die Polizei der jungen Republik soll dem Publikum nicht mehr als obrigkeitstaatliches Repressionsorgan erscheinen, sondern als »Freund, Helfer und Kamerad der Bevölkerung«, so der preußische Innenminister Albert Grzesinski.³¹ Die Ausstellung präsentiert die gesamte Bandbreite der Polizeiarbeit, von der Verkehrspolizei bis zum Grenzschutz; doch als besondere Publikumsmagneten erweisen sich die kriminalpolizeilichen Exponate. Darunter findet sich neben einem Nachbau des Wohnzimmers des Serienmörders Fritz Haarmann auch ein Kabinett unter der Überschrift »MORD«, das in einer Serie von Dioramen den Verlauf einer Mordermittlung präsentiert. Das Ziel der Inszenierung sei es, so der Leiter der Berliner Mordkommission Ernst Gennat, die Öffentlichkeit, die durch Romane und Filme ganz falsche Vorstellungen von der Arbeit der Kriminalpolizei habe, aufzuklären und so die »Mitwirkung des Publikums bei der Lösung kriminalpolizeilicher Probleme hochwertiger zu gestalten«.³²

Todd Herzog hat beschrieben, welche zentrale Rolle die »kriminalistische Fantasie« im kollektiven Imaginären der Weimarer Republik spielt.³³ Kriminal- und Gerichtsreportagen füllen die Seiten der großen Boulevardzeitungen, wobei die Grenzen zwischen Fiktion und Realität nicht immer streng gezogen werden: Die wöchentliche Zeitungsbeilage »Der Kriminalist« der *Montagspost* etwa präsentiert echte Fälle neben Fortsetzungs-Detektivromanen und kriminalistischen Rätselspielen.³⁴ Auch in den jungen Massenmedien Film und Radio sind Polizei und Verbrechen allgegenwärtig. Nicht zuletzt ziehen die spektakulären Serienmord-Fälle, die sich mit Namen wie Haarmann und Kürten verbinden, Presse wie Öffentlichkeit in ihren Bann. Die Kriminalpolizei erkennt darin einen potenziellen Nutzen,

31 A[bert] Grzesinski, »Geleitwort«, in: H. Hirschfeld, Karl Vetter (Hg.), *1000 Bilder. Große Polizeiausstellung Berlin 1926*, Berlin 1927, 5. Zur Berliner Polizeiausstellung vgl. auch Sven Spieker, »Passer à l'acte: Policing (in) the Office: Notes on Industry Standards and the Große Polizeiausstellung of 1926«, in: Klaus Mladek (Hg.), *Police Forces: A Cultural History of an Institution*, Houndmills, New York 2007, 147–165.

32 [Ernst] Gennat, »Mord!«, in: Abegg u. a., *Große Polizeiausstellung Berlin in Wort und Bild*, 190 f., hier: 191.

33 Todd Herzog, *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*, New York, Oxford 2009.

34 Vgl. Sara F. Hall, »Caught in the Act: Visualizing a Crime-Free Capital«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 12.1 (2001), 30–46.

ist doch die polizeiliche Ermittlung und Fahndung auf die »aktive Mitarbeit der breiten Volksmasse« angewiesen.³⁵ Um sie zu befördern, versichert man sich massenmedialer Unterstützung. Anlässlich der großen Polizeiausstellung feiert der in Zusammenarbeit mit der Kripo entstandene UFA-Film *Sein Großer Fall* Premiere,³⁶ und auch zur Öffentlichkeitsfahndung setzt man auf bewegte Bilder: Vor dem Hauptfilm werben »kinematographische Steckbriefe« um die Mithilfe des Publikums. Und damit die Mitteilungen der Kriminalpolizei die Augen und Ohren überreizter Passantinnen und Passanten erreichen, kommen neueste Werbetechniken zum Einsatz: »*Wer weiß etwas?!*« Die Presse, Plakate, Wanderschrift, Rundfunk schreien es in die Millionenstadt.«³⁷

Doch gerade bei den spektakulären Mordermittlungen erweist sich die Öffentlichkeit als wenig hilfreich: Die Kripo sieht sich regelmäßig mit einer überwältigenden Masse nutzloser Hinweise konfrontiert. Abhilfe sollen unter anderem »kriminalistische Übungen fürs Publikum« schaffen, wie sie ab 1925 regelmäßig im Rahmen der Feste der Kriminalpolizei im Berliner »Luna-Park« stattfinden. Am Eingang erhalten alle Besucherinnen und Besucher einen Steckbrief mit Fotos und Signalements von drei gesuchten Männern – wer sie aufspürt, dem winken 1000 Mark Belohnung, nur »Berufskriminalisten sind vom Bewerb ausgeschlossen«.³⁸ Bereits 1919 veranstaltet die *Berliner Morgenpost* unter dem Motto »Augen auf!« ein ähnliches Spektakel: An allen Litfaßsäulen Berlins wird das fotografische Porträt des Reporters Egon Jacobsohn ausgehängt, und die ganze Stadt ist aufgerufen, sich an der simulierten Menschenjagd zu beteiligen. Der vorgebliche Grund für das Preisausschreiben ist die wachsende Unsicherheit in der Stadt. Woche für Woche, so die Zeitung, werde mindestens ein Mord in Berlin verübt, viele davon blieben unaufgeklärt, denn: »Kein Mensch achtet heute mehr auf den anderen.« Und tatsächlich bleibt Jacobsohn zwölf Stunden lang unerkannt und kann sogar noch unterwegs im Kaufhaus Wertheim eine »Schnellfotografie« anfertigen lassen. »Berlin hat gestern nicht aufgepaßt«, titelt die

35 [Bernhard] Weiß, »Vorwort«, in: S. Nelken, *Publikum und Verbrechen. Praktische Ratschläge für den Selbstschutz*, Berlin 1928, 9–12, hier: 9. Zur Rolle neuer Fahndungsmethoden im Berlin der Weimarer Zeit vgl. Sace Elder, *Murder Scenes. Normality, Deviance, and Criminal Violence in Weimar Berlin*, Ann Arbor 2010; zu den Vorläufern im Kaiserreich: Philipp Müller, *Auf der Suche nach dem Täter. Die öffentliche Dramatisierung des Verbrechens im Kaiserreich*, Frankfurt a. M., New York 2005.

36 Vgl. Patrick Wagner, *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus*, Hamburg 1996, 102, 122.

37 Gennat, »Mord!«, 190.

38 Zit. nach: Hall, »Caught in the Act«, 34 f., 37.

Morgenpost am nächsten Tag.³⁹ So spielerisch sie daherkommen möge – in öffentlichen Fahndungsspektakeln wie diesen verdichtet sich eine latente Paranoia: Hinter jedem Gesicht auf der Straße vermag sich nun ebenso gut ein Verdächtiger wie ein potenzieller Agent eines von Presse und Polizei dirigierten Überwachungsnetzwerks zu verbergen.⁴⁰

Die Undurchschaubarkeit des Gegenübers, die Allgegenwart des Verbrechens, die Mobilisierung der Massen zu Fahndungszwecken und der polizeiliche Einsatz modernster Kommunikationstechnologien sind Topoi, die die populäre Fantasie wie den kriminalistischen Fachdiskurs der Weimarer Zeit beherrschen, und sie sind auch die wesentlichen Elemente eines der berühmtesten Filme der Epoche, Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931). In einem Essay, der anlässlich der Film Premiere in der Zeitschrift *Tempo* erscheint, hat sich Lang Gedanken über das »Das Gesicht des Mörders« gemacht. Dass Serienmörder wie Kürten oder Haarmann »jahrelang Tür an Tür mit anderen Mietsparteien leben konnten, ohne auch nur eine Spur eines Verdachts zu erwecken«, ist für ihn Beweis genug, dass das Gesicht »als Spiegel der Seele [...] längst abgewirtschaftet« hat.⁴¹ *M*, der ursprünglich »Mörder unter uns« heißen sollte, präsentiert den von Peter Lorre verkörperten Kindsmörder Beckert daher auch als unauffälligen Durchschnittsmenschen, der gerade keine Lombroso'sche »Verbrecher-Physiognomie« aufweist – und tatsächlich nicht an seinem Gesicht, sondern an seinem Pfeifen identifiziert wird.

Anton Kaes hat *M* als einen Film über die mediale Mobilmachung der Massen im Zeichen zunehmender technischer Kontrolle und Überwachung des Stadtraums gelesen. Zur Jagd auf den Täter setzt die Polizei einen umfassenden Fahndungsapparat in Gang: Fingerabdrücke und Archive, Telefon und Telegraf sowie die Massenmedien Radio und Presse werden dabei zu einem komplexen Informationsnetzwerk verschaltet.⁴² Doch die polizeilichen Fahndungsmaßnahmen wie Passkontrollen, Razzien und Hausdurchsuchungen führen so lange nicht zum Ziel, wie man nicht weiß, nach wem man eigentlich suchen soll. Auch Fingerabdruckanalysen und graphologische Gutachten erbringen kaum neue Erkenntnisse. Auf die Spur

39 Die Originalartikel der *Morgenpost* sind wiederabgedruckt in: Egon Jameson, *Augen auf! Streifzüge durch das Berlin der zwanziger Jahre*, Frankfurt a. M. u. a. 1982, 49–72, Zitate: 49 f.

40 Vgl. dazu auch Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge/Mass., London 1996, 83–86; Sara F. Hall, »Public Eyes. Urban Detection Spectacles in Weimar Germany«, in: Michael Zinganel (Hg.), *High Crime. Gesellschaft, Kunst und Verbrechen*, Wien 1998, 32–57.

41 Fritz Lang, »Das Gesicht des Mörders« (1931), in: Christoph Bareither, Urs Büttner (Hg.), »*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*«. *Texte und Kontexte*, Würzburg 2010, 181 f., hier: 181.

42 Vgl. Anton Kaes, *M (BFI Film Classics)*, London 2000, 38–48.

des Täters kommt man erst, nachdem man in den Aktenbeständen psychiatrischer Kliniken nach denjenigen geforscht hat, die, wie es im Film heißt, als »harmlos« entlassen wurden, ihrer »ganzen Veranlagung nach aber mit dem Mörder identisch sein könnten.« Erst durch Kombination von Aktenarbeit und Spurensicherung wird der Täter aus der großstädtischen Masse isoliert. Doch diese polizeiliche Rasterfahndung erweist sich in *M* als zu langsam – als Kommissar Lohmann dem Täter in seiner Wohnung aufslauert, ist dieser bereits gefasst. Denn die Ergreifung Beckerts gelingt in *M* nicht dem Polizeiapparat, sondern der organisierten Unterwelt. Um sich dem wachsenden Fahndungsdruck durch die Polizei zu entziehen, richten die Ringvereine der Berufsverbrecher, gestützt auf die nicht minder professionalisierten Bettler, ein stadtübergreifendes Überwachungsnetzwerk ein, um den Mörder zu fassen. Anstelle einer daten- und archivgestützten Fahndung setzen sie auf eine kontinuierliche und flächendeckende Überwachung des Stadtraums.

Pflicht zur Identifizierbarkeit

Jedes Fahrzeug, das durch die Straßen der Stadt brause, sei durch sein Nummernschild eindeutig identifizierbar, heißt es zu Beginn von *Personal Identification*, einem amerikanischen Buch aus dem Jahr 1919, das die erkennungsdienstlichen Verfahren Bertillons, Galtons und Henrys einer breiten Öffentlichkeit vorstellen will. Die Menschen, die die Gehsteige bevölkerten, so die Autoren weiter, trügen dagegen keine Nummer, nur einen Namen, der in der Regel nur ihnen selbst und ihren persönlichen Bekannten vertraut sei. Doch die Feststellung der Identität könne sich in vielen Fällen nicht allein auf das individuelle Gedächtnis und die Vertrautheit von Namen und Gesichtern verlassen, daher habe der Wunsch nach sicheren, universellen Identifizierungssystemen längst die »Mauern der Polizeistationen und Gefängnisse« verlassen.⁴³ Tatsächlich mehren sich im Zuge der Durchsetzung der erkennungsdienstlichen Daktyloskopie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Vorschläge, den Fingerabdruck auch in anderen Bereichen einzuführen: auf Geburtsstationen soll er die Verwechslung von Neugeborenen ausschließen, in der Armee Fahnenflucht verhindern und unbekannte Tote auf den Schlachtfeldern identifizieren helfen, im Zahlungsverkehr, auf Schecks und Verträgen

43 Harris Hawthorne Wilder, Bert Wentworth, *Personal Identification. Methods for the Identification of Individuals, Living or Dead*, Boston 1918, 5, 17 f.

Betrug verhindern, auch denkt man an daktyloskopische Signaturen zur Verhütung von Kunstfälschungen. Vor allem aber Ausweisdokumente und Reisepässe sollen durch den Fingerabdruck fälschungssicher gemacht werden.⁴⁴

Dass jeder und jede Einzelne durch Name und Wohnsitz eindeutig adressierbar sein soll, firmiert seit Beginn der Moderne als Grundprinzip polizeilicher Ordnung. So lautet die »Hauptmaxime jeder wohleingerichteten Policei« für Johann Gottlieb Fichte 1797: »jeder Bürger muß allenthalben, wo es nöthig ist, sogleich anerkannt werden können, als diese, oder jene bestimmte Person«. Damit keiner »dem Policeibeamten unerkannt« bliebe, müsse jeder, so Fichte weiter, »immerfort einen Paß bei sich führen, ausgestellt von seiner nächsten Obrigkeit, in welchem seine Person genau beschrieben sei; und dies ohne Unterschied des Standes«. Da jedoch »die bloß wörtlichen Beschreibungen einer Person immer zweideutig bleiben«, solle »bei wichtigen Personen, die es sonach auch bezahlen können, statt der Beschreibung ein wohlgetroffenes Porträt im Passe befindlich seyn«.⁴⁵ Wie Valentin Groebner betont, war eine solche polizeistaatliche Ordnung um 1800 rein utopisch. Zwar gab es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts relativ rigide Passgesetze, ihre polizeiliche Durchsetzung blieb jedoch rudimentär, und ein Großteil der mittellosen Massen, aus denen sich die gewaltigen Migrationsströme der frühen Industrialisierung speisten, war ohne die eigentlich vorgeschriebenen Papiere unterwegs.⁴⁶ Ab den 1860er Jahren wurden in ganz Europa die Passgesetze liberalisiert – mit Ausnahme des zaristischen Russlands und des Osmanischen Reichs. Zumindest für privilegierte Reisende war es nun weitgehend möglich, Grenzen ohne Pässe zu überqueren. Ein Zeugnis davon gibt Jules Vernes Phileas Fogg ab, der bei seiner *Reise um die Erde in 80 Tagen* (1876) seinen Ausweis nur benötigt, um seine Route zu dokumentieren, aber nirgends gezwungen

44 Ein entsprechender Katalog von Anwendungsfeldern findet sich ebd., 367, ähnlich auch in: Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 405–417. Speziell zur Daktyloskopie von Neugeborenen vgl. Paul Näcke, »Identitätsnachweis an Kindern. Eine anthropologisch-forensische Studie«, in: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 28 (1907), 346–357; zur Verwendung von Fingerabdrücken im Zahlungsverkehr vgl. Hans Schneickert, *Der Beweis durch Fingerabdrücke. Leitfaden der gerichtlichen Daktyloskopie*, 2., erweiterte Auflage, Jena 1943 [1923], 162; weitere Quellen in: Vec, *Die Spur des Täters*, 105–112.

45 Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre. Zweiter Theil oder Angewandtes Naturrecht* (1797), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. I.4, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, 1–165, hier: 87, Hervorh. im Original.

46 Vgl. Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004, 163–165.

ist, sich auszuweisen.⁴⁷ Für die unterprivilegierten Schichten dagegen war es auch um 1900 durchaus ratsam, »Wanderbücher«, »Heimatscheine« oder andere Legitimationspapiere bei sich zu führen, wollten sie vor polizeilicher Willkür geschützt sein.⁴⁸

In seinen Erinnerungen an die *Welt von Gestern* (1947) bemerkt Stefan Zweig, wie »phantastisch« es rückblickend, aus Sicht einer Welt der »Fingerabdrücke, Visen und Polizeinachweise« anmuten muss, dass es vor dem Ersten Weltkrieg möglich war, nach Indien und Amerika zu reisen, »ohne einen Paß zu besitzen oder überhaupt einen gesehen zu haben«.⁴⁹ Und der Ethnologe Arnold van Gennep stellt zu Beginn seiner berühmten Studie über *Übergangsriten* (1909) fest, Landesgrenzen seien nurmehr »auf Landkarten wirklich sichtbar« und die Formalitäten, die einstmals mit ihrer Überquerung verbunden waren, »in den zivilisierten Regionen« weitgehend abgeschafft.⁵⁰ Dies ändert sich 1914 schlagartig. Innerhalb weniger Monate nach Kriegsbeginn führen die meisten westeuropäischen Nationen die Jahrzehnte zuvor abgeschaffte oder weitgehend gelockerte Passpflicht wieder ein, die USA folgen kurz darauf. Und auch nach Kriegsende bleiben die neuen Passgesetze überwiegend in Kraft – für John Torpey markiert daher der Erste Weltkrieg den eigentlichen Beginn des modernen Passsystems.⁵¹ In die Kriegszeit fällt auch die Geburtsstunde des Passfotos: Die ersten Vorschläge zur Verwendung von Fotografien in Pässen werden zwar schon in den 1850er Jahren laut, aber in der Regel begnügen sich die Ausweisdokumente des 19. Jahrhunderts mit knappen und allgemeinen Personenbeschreibungen, bei höhergestellten Personen verzichten sie meist auch darauf. Dauerkarten für Ausstellungen, Varietés oder die Straßenbahn wurden bisweilen schon früher mit Lichtbildern versehen, aber erst mit den Passbestimmungen nach 1914 wird die Porträtfotografie flächendeckend und unabhängig vom Stand der Person zum offiziellen Identitätsdokument. Fingerabdrücke dagegen, aus erkennungsdienstlicher Sicht das weit effektivere Identifizierungsmittel, bleiben in den Pässen und Ausweisdokumen-

47 Vgl. Valeska Huber, »Pässe, Papiere, Konsulate: Medien und Orte der Identifikation«, in: »Passepartout« (Hg.), *Weltspiele – Weltnetzwerke. Jules Vernes In 80 Tagen um die Welt*, Konsultanz 2013, 57–60.

48 Vgl. Andreas Fahrmeir, »Governments and Forgers: Passports in Nineteenth-Century Europe«, in: Jane Caplan, John Torpey (Hg.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*, Princeton 2001, 218–234.

49 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Berlin, Frankfurt a. M. 1965 [1944], 178, 372.

50 Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M., New York 1986 [1909], 25.

51 John Torpey, »The Great War and the Birth of the Modern Passport System«, in: Caplan/ders., *Documenting Individual Identity*, 256–270.

ten die Ausnahme – sehr zum Leidwesen der Kriminalisten, die darin ein wirksames Mittel gegen das »internationale Verbrechen« sehen.⁵²

Auch eine allgemeine Ausweispflicht, wie Fichte sie andenkt, bleibt lange Zeit ein Wunschtraum von Kriminalisten. Erst die Nazis führen sogenannte Kennkarten ein, Ausweispapiere, die sowohl Lichtbild als auch Fingerabdruck umfassen und deren allgemeine Einführung im Kontext der Kriegsvorbereitungen und der Verfolgung der jüdischen Bevölkerung steht: Kennkartenzwang herrscht ab 1938 für Jüdinnen und Juden im Sinne des »Reichsbürgergesetzes« sowie für Männer bei Erreichen des Wehrpflichtalters.⁵³ Pläne für eine allgemeine Kennkartenpflicht gibt es aber schon früher, einer ihrer vehementesten Fürsprecher ist der bereits erwähnte Hans Schneickert. Zustimmend greift er etwa 1923 den Vorschlag zweier norwegischer Eugeniker zur Einführung eines allgemeinen »Kennbuchs« auf. Ausgestellt bereits bei der Geburt als Teil einer »biologischen Volksregistrierung«, soll es – als eine Art Mischung aus internationalem Reisepass und Galton'schem *Life History Album* – eine Vielzahl von Ausweisen, Urkunden und Legitimationspapieren, vom Impfschein bis zum Versicherungsausweis, in einem Dokument bündeln und neben allen zehn Fingerabdrücken und je einem Lichtbild in Vorder- und Seitenansicht auch den Familienstammbaum umfassen. Angesichts einer solch umfassenden Durchleuchtung der Person kommen zwar auch Schneickert gewisse Bedenken, doch zumindest die freiwillige Einführung des Kennbuchs erscheint ihm ein lohnenswertes Ziel. Noch sei der Staat zu schwach, um ein solches »Volkserziehungsmittel« durchzusetzen, seien jedoch erst einmal die »krassesten Auswüchse der Unordnung« beseitigt, wäre eine Verbesserung der Personenausweise dringend geboten. Dabei könne man auf die Fotografie am ehesten verzichten, weil sie wegen der »natürlichen Veränderbarkeit der Person« kontinuierlich erneuert werden müsste – Fingerabdrücke seien dagegen unerlässlich.⁵⁴

Ähnlich sieht es Willy Gay, der 1928 Schneickerts Nachfolger als Leiter des Berliner Erkennungsdienstes wird. Qualifiziert hat er sich für diese Auf-

52 Vgl. Robert Heindl, »Passreform«, in: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik*, 32.1/2 (1908), 162–164; Hans Schneickert, *Signalementslehre. Lehrbuch der Personenbeschreibung und -feststellung für den Polizeiuunterricht, den Erkennungs- und Fahndungsdienst*, Berlin, Leipzig 1937 [1908], 146; Andreas Reisen, *Der Passexpedient. Geschichte der Reisepässe und Ausweisdokumente – vom Mittelalter bis zum Personalausweis im Scheckkartenformat*, Baden-Baden 2012, 96.

53 Vgl. ebd., 138–140.

54 Hans Schneickert, »Das Kennbuch als allgemeiner Personenausweis«, in: *Die Polizei* 19,24 (1923), 403 f.

gabe unter anderem mit dem Aufsatz »Ein harter Kampf erfordert scharfe Waffen. Wir kämpfen ihn, drum gilt es, sie zu schaffen«, der ihm 1923 bei einem Wettbewerb der Vereinigung für Polizei- und Kriminalwissenschaft den ersten Platz einbringt. Gays Antwort auf die Preisfrage »Wie kann die vorbeugende Tätigkeit der Polizei bei der Bekämpfung des Verbrechertums ausgebaut und erfolgreicher gestaltet werden?« besteht in einem ganzen Katalog von Überwachungs- und Kontrollmaßnahmen: Neben der »planmäßigen Verbrecher- und Fremdenüberwachung« und dem Aufbau eines lückenlosen und landesweiten erkennungsdienstlichen Netzes fordert er die Einführung von »Arbeitszwang«, »Ausweisungszwang« sowie nicht zuletzt eines allgemeinen »Daktyloskopierungszwanges«. ⁵⁵

Expansion der Archive

In der Vorstellung der Kriminalisten erscheint die Aufnahme der Fingerabdrücke in die Pässe nur als erster Schritt zum Aufbau umfassender daktyloskopischer Archive, die möglichst die gesamte Bevölkerung erfassen sollen. An der Verwirklichung dieser auch »Volksdaktyloskopie« genannten Überwachungsfantasie arbeiten, mit unterschiedlichem Erfolg, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Kriminalisten auf der ganzen Welt. ⁵⁶ Der Versuch Juan Vucetich' etwa, des Pioniers des Fingerabdruckverfahrens in Südamerika, ganz Buenos Aires daktyloskopisch zu erfassen, wird 1917 nach neun Monaten abgebrochen und für verfassungswidrig erklärt. Die anschließende Vernichtung der bereits gesammelten Daten soll Vucetich mit der Zerstörung der Bibliothek von Alexandria verglichen haben. ⁵⁷ In den USA baut das FBI unter der Leitung J. Edgar Hoovers in den 1920er und 30er Jahren die größte Fingerabdrucksammlung der Welt auf, in der 1933 bereits vier Millionen Personen registriert sind. Erfolgreich setzt sich Hoover dafür ein, nicht nur Fingerabdrücke von Verdächtigen und Vorbestraften seiner Sammlung einzuverleiben, sondern auch

55 Willy Gay, »Ein harter Kampf erfordert scharfe Waffen. Wir kämpfen ihn, drum gilt es, sie zu schaffen«, in: Freie Vereinigung für Polizei- und Kriminalwissenschaft (Hg.), *Wie kann die vorbeugende Tätigkeit der Polizei bei der Bekämpfung des Verbrechertums ausgebaut und erfolgreicher gestaltet werden?*, Berlin 1925, 5–82.

56 Vgl. Daniel Meßner, »Volksdaktyloskopie: Das Fingerabdruckverfahren als Überwachungsphantasie zwischen Ausweitung und Widerstand«, in: *JIPSS* 4.1 (2010), 7–19.

57 Vgl. Kristin Ruggiero, »Fingerprinting and the Argentine Plan for Universal Identification in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries«, in: Caplan/Torpey, *Documenting Individual Identity*, 184–196, hier: 192.

die von Armeeingehörigen, Angestellten der Bundesregierung, polizeilich registrierten Ausländerinnen und Ausländern sowie einer wachsenden Zahl von »Freiwilligen«. Vor allem nach der spektakulären Entführung des Lindbergh-Babies 1932 wirbt das FBI dafür, dass alle Amerikanerinnen und Amerikaner sich und ihre Kinder zu ihrer eigenen Sicherheit daktyloskopisch registrieren lassen sollen, und Hunderttausende folgen diesem Aufruf.⁵⁸

In Deutschland ist es Robert Heindl, der sich zum prominentesten Fürsprecher der allgemeinen Daktyloskopie macht. »Die letzte Konsequenz« nennt er das abschließende Kapitel seines Standardwerks *System und Praxis der Daktyloskopie* von 1922 – und diese »letzte Konsequenz« lautet für ihn, »daß jeder daktyloskopiert wird.«⁵⁹ In Heindls Vorstellung haben die amtlichen Erfassungsdispositive bisher mehr Verwirrung als Ordnung geschaffen, so sieht er Hunderttausende Deutsche mit »falschen Papieren versehen« und »Tausende und Abertausende von falsch registrierten Straftaten« in den entsprechenden Registern. Alldem soll die allgemeine Daktyloskopie abhelfen: »Wie einfach wäre die Verhinderung jeglichen Identitätsschwindels, wenn jedermann daktyloskopiert wäre!« Reisepässe, Passfotografien, Meldezwang bei Wohnungswechsel – alle anderen Maßnahmen seien viel umständlicher, zeitraubender und kostspieliger, die Aufnahme des Fingerabdrucks einmal im Leben dagegen völlig »harmlos« und auch ethisch unbedenklich. Denn seit seiner – wenn auch nur vorübergehenden – Einführung auf den Pässen in Kriegszeiten sei der Fingerabdruck »rehabilitiert«, so Heindl: »Eine Vorschrift, der alle Menschen unterworfen werden, hat überhaupt nichts Entehrendes mehr.« Daher schlägt er die allgemeine Daktyloskopie im Jahr der Schulentlassung vor: In diesem Alter seien die Abdrücke bereits groß genug, damit sie »die Augen der Beamten [nicht] überanstrengen«, und die Personalangaben noch zuverlässig. »Nur einen wunden Punkt«, so Heindl, habe »dieser schöne Zukunftstraum«, denn so lange nicht alle Staaten die »allgemeine Daktyloskopie« eingeführt hätten, könnte sich der »Schwindler« damit herausreden, im Ausland geboren zu sein.⁶⁰ Die Volksdaktyloskopie wird so »in letzter Konsequenz«, wie jeder Versuch der erkenntnisdienstlichen Zentralisierung, zum Weltprojekt.⁶¹

58 Vgl. Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge/Mass. 2001, 245–250.

59 Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 570.

60 Ebd., 571 f., 587.

61 Mit dem Begriff »Weltprojekt« hat Markus Krajewski Vorhaben charakterisiert, die um 1900 im Zeichen des Weltverkehrs auf globale Standardisierungen und Ordnungen des

Doch bereits auf nationaler Ebene ist die Ausweitung der Erfassung nicht unproblematisch, denn die erkennungsdienstlichen Archive sind nicht auf unbegrenztes Wachstum ausgelegt. Schon ohne allgemeine Daktyloskopie wachsen die Fingerabdruckarchive in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts rasant an: Der Berliner Erkennungsdienst verfügt 1916 über 3500 Fingerabdruckbogen, 1932 sind es bereits über eine halbe Million.⁶² Doch bei mehreren Hunderttausend Bogen, so warnt Heindl, gelangten die Klassifizierungsmethoden ans Ende ihrer »technischen Leistungsfähigkeit«, es drohe der »Bankrott« des Systems: »ein papierenes Riesenlabyrinth [...], in dem jede Recherche aussichtslos ist.« Daher schlägt er vor, die daktyloskopischen Bogen in der Regel bei den standesamtlichen Nebenregistern alphabetisch zu ordnen und zu verwahren und nur diejenigen, »denen ein Identitätsschwindel besonders zuzutrauen« sei, in der daktyloskopischen Zentralregistratur zu erfassen: »Die Bogen würden gewissermaßen in ›Ruhestellung‹ warten, bis sie im Kampf der Polizei gegen die Rechtsbrecher benötigt werden.«⁶³

Schon Herschel, Faulds, Galton und Henry sahen den Fingerabdruck nicht nur als polizeiliches Identifizierungsmittel – Herschel hatte sie schließlich als Instrument der Kolonialverwaltung eingeführt, und auch Galton sah dort deren wichtigstes Anwendungsfeld. Doch auch in den Kolonien, die immer wieder als Labor neuer Kontroll- und Regierungstechniken dienten, gelingen die Pläne zur Zwangsdaktyloskopie nicht reibungslos. So scheitert in Südafrika, wo Henry die Daktyloskopie schon 1900 einführt (nach seinem Indienaufenthalt und vor seiner Versetzung nach London), die verbindliche Aufnahme von Fingerabdrücken in die Ausweisdokumente der indischstämmigen Südafrikaner wenige Jahre später an deren Widerstand. Angeführt werden die Proteste, die in der öffentlichen Verbrennung der Meldekarten gipfeln, von einem jungen Anwalt, der die dabei entwickelte Methode des passiven Widerstands als Mahatma Ghandi später auch in seinem Heimatland erfolgreich einsetzen wird.⁶⁴ Auch in Europa stoßen Versuche, die Daktyloskopie auf Bereiche jenseits der Strafverfolgung auszuweiten, auf Protest. Durchsetzen kann sie sich nur dort, wo es um die staatliche Kontrolle von Minderheiten und Randgruppen, vor

Wissens drängen – mit den hier geschilderten Überwachungsfantasien teilen diese zumeist harmloseren Projekte die immanente Tendenz zur »Restlosigkeit«. Vgl. Markus Krajewski, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt a. M. 2006.

62 Vgl. Vec, *Die Spur des Täters*, 90; Wagner, *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, 98.

63 Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 579, 575.

64 Vgl. Edward Higgs, *Identifying the English. A History of Personal Identification 1500 to the Present*, London, New York 2011, 137.

allem von »Zigeunern« und Prostituierten geht.⁶⁵ Anders als das fotografische Porträt, so die Klage der Kriminalisten, bleibt der Fingerabdruck in der öffentlichen Wahrnehmung mit einem »Odium« behaftet.⁶⁶

Der kriminalistische Traum von der Volksdaktyloskopie zielt auf die Verschränkung von Meldewesen und Erkennungsdienst. Staatsbürgerliche Identität, und damit die Anerkennung der Person, soll in »letzter Konsequenz« an die Identifizierbarkeit der Körper rückgebunden werden. Mit der Daktyloskopie glaubt man, erstmals über die technischen Möglichkeiten zu verfügen, um tatsächlich alle Individuen nicht nur mit Namen, Geburtsdatum und Adresse erfassen, sondern auch umfassende Körperarchive anlegen zu können, die die zweifelsfreie Zuordnung von Personen und Personalien erlauben. Der Fingerabdruck verspricht den Kriminalisten die Erfüllung jenes archivischen Versprechens, das sich zuvor an die Fotografie geknüpft hatte – nämlich die individuellen Merkmale jedes und jeder Einzelnen erfassen, speichern und vergleichen zu können, ohne den Unwägbarkeiten sprachlicher Beschreibungen und Benennungen ausgeliefert zu sein. Dagegen erscheint die Fotografie in dem Moment, in dem sie nicht nur für alle erschwinglich, sondern auch für offizielle Dokumente obligatorisch wird, in erkennungsdienstlicher Sicht nur noch von begrenztem Wert. Für die Kriminalisten stellt die Einführung von Lichtbildausweisen nur einen ersten, höchst unvollkommenen Schritt zur Durchsetzung universeller Identifizierbarkeit dar – in der Geschichte der Selbstwahrnehmung moderner Subjekte markiert sie jedoch einen wichtigen Einschnitt.

Passvorschriften und Grenzkontrollen

Bis in die jüngere Zeit hinein blieb die Identifizierung durch den Fingerabdruck, ungeachtet aller »volksdaktyloskopischen« Bemühungen, für die allermeisten wohl etwas, das sie eher aus Filmen und Romanen als aus eigener Anschauung kennen. Das neue Passregime dagegen, das sich im Ersten Weltkrieg etabliert, betrifft von Beginn an auch diejenigen, die nicht im speziellen Fokus der Sicherheitsbehörden stehen. Noch zu Anfang der 1920er Jahre geht man allgemein davon aus, dass die strengen Passvorschriften der Kriegszeit mit der Normalisierung der internationalen Beziehungen bald wieder gelockert würden. 1920 und 1926 finden zwei Konferenzen

65 Vgl. Meißner, »Volksdaktyloskopie«.

66 Palitzsch, *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, 160.

des Völkerbundes statt, die dafür die Voraussetzungen schaffen sollen – ihr Resultat ist jedoch die endgültige Konsolidierung des internationalen Passregimes, das nun vor allem der Kontrolle der wachsenden Flüchtlingsströme dient. Ein Ergebnis der Konferenzen ist ein neuer Standard für den internationalen Reisepass, der dem britischen Vorbild folgt. Ältere Pässe waren zumeist Urkunden, die nur aus einem einzigen Blatt bestanden und an ihre frühneuzeitlichen Vorläufer, die Geleitbriefe, die sichere Passage durch fremdes Gebiet versprachen, erinnerten. Mit den Völkerbundkonferenzen setzt sich das bis heute vertraute Format des kartonierten, 32-seitigen Büchleins durch, das neben einer knappen, formalisierten Personenbeschreibung auch ein Lichtbild enthält. Die verpflichtende Aufnahme der Fingerabdrücke wird zwar diskutiert, aber letztlich abgelehnt – ebenso wie der Vorschlag, die Passausstellung generell zur Sache der Polizeibehörden zu machen, um vorab die Unbescholtenheit der Antragsstellenden prüfen zu können.⁶⁷ Moderne Passvorschriften, das hat John Torpey herausgestellt, dienen dazu, ein staatliches Monopol legitimer Mobilität durchzusetzen – sie sollen unerwünschte Grenzübertritte verhindern und zugleich Handel und Tourismus nicht allzu sehr beeinträchtigen.⁶⁸ Entsprechend suchen sie den Kompromiss zwischen sicherheitstechnischen Maximalforderungen und den Anforderungen eines reibungslosen Reiseverkehrs.⁶⁹

Aus Sicht der Betroffenen stellt sich das allerdings anders dar. Denn das restriktive Grenzregime der Nachkriegszeit trifft in bisher ungekanntem Ausmaß alle internationalen Reisenden. Verwundert vermelden amerikanische Zeitungen, dass selbst Präsident Wilson bei seiner Reise zu den Friedensverhandlungen von Versailles einen Reisepass benötigt.⁷⁰ Auch britische Stimmen beschwerten sich in den 1920er und 30er Jahren regelmäßig über die »passport nuisance«; insbesondere besser gestellten Reisenden erscheint es als Zumutung, wie Kriminelle oder mittellose Einwanderer behandelt zu werden.⁷¹ Statt den eigenen Angaben einer Person zu vertrauen, wird deren Identität Gegenstand eines institutionalisierten Verdachts, den nur auszuräumen vermag, wer einwandfreie Papiere vor-

67 Vgl. Mark B. Salter, *Rights of Passage. The Passport in International Relations*, Boulder, London 2003, 77–100; Craig Robertson, *The Passport in America. The History of a Document*, Oxford u. a. 2010, 218.

68 John Torpey, *The Invention of the Passport. Surveillance, Citizenship, and the State*, Cambridge u. a. 2000, 1 f.

69 Vgl. Salter, *Rights of Passage*, 84.

70 Vgl. Robertson, *The Passport in America*, 185.

71 Vgl. ebd., 215–244; Paul Fussell, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, New York, Oxford 1980, 24–31.

weisen kann.⁷² Bürokratische Verfahren der Identitätsfeststellung lösen damit eine Kultur der Respektabilität ab, die zuvor im Kontakt mit staatlichen Instanzen für das bürgerliche Subjekt selbstverständlich erschien. Nicht zuletzt die obligatorischen Personenbeschreibungen stoßen auf Verwunderung und Ablehnung. So zeigt sich eine englische Dame in einem Leserbrief an die *Times* von 1915 irritiert darüber, dass in ihrem Pass ihr Gesicht nicht – wie sie es vorgeschlagen hatte – als »intelligent«, sondern bloß als »oval« gekennzeichnet wird; und der Reiseschriftsteller Robert Byron trägt in seinem Pass unter der Rubrik »Besondere Merkmale« ein: »Of melancholy appearance« – was von den zuständigen Behörden ebenso wenig akzeptiert wird.⁷³

Die vielleicht nachhaltigste Verunsicherung des bürgerlichen Selbstverständnisses aber stellt das Passbild dar: eine erniedrigende und beschämende Zumutung, so die verbreitete Ansicht.⁷⁴ Niemand, so heißt es in einem amerikanischen Artikel von 1926, habe »je zugegeben, dass sein Passbild ihm ähnlich sehe, und gewöhnlich zeigt es ihn als Kandidaten fürs Verbrecheralbum oder die psychiatrische Abteilung.«⁷⁵ Dabei sind die formalen Vorgaben, die die meisten Länder an behördlich zugelassene Lichtbilder stellen, eher unspezifisch. In den deutschen Passverordnungen von 1924 etwa heißt es bloß: »Das im Passe anzubringende Lichtbild des Paßinhabers muß aus neuerer Zeit stammen und die Gleichheit der dargestellten Person mit dem Paßinhaber zweifelsfrei erkennen lassen.«⁷⁶ Selbst private Familienbilder landen bisweilen in offiziellen Dokumenten (Abb. 7.2). Tatsächlich scheinen viele Passbilder üblichen Porträts so sehr zu entsprechen, dass der Central-Verband Deutscher Photographen-Vereine 1923

72 Vgl. Sigismund Gargas, *Das internationale Passproblem*, Haag 1927, 7.

73 Fussel, *Abroad*, 25, 29.

74 Vgl. ebd., 27; Robertson, *The Passport in America*, 80–91.

75 Anonym, »Why Passports?«, in: *Outlook*, 22. 9. 1926, 105. In den meisten Studien zur Geschichte des Passwesens wird die Rolle der Fotografie kaum thematisiert. Eine Ausnahme stellt Robertson, *The Passport in America*, dar, dem ich auch den Hinweis auf dieses Zitat und insgesamt wichtige Anregungen für diesen Abschnitt verdanke. Eine eher populäre Geschichte des Passbildes findet sich bei Martin Lloyd, *The Passport. The History of Man's Most Travelled Document*, Phoenix Mill 2003, 90–114.

76 Zit. nach: W. Hausmann, *Handbuch betreffend die Melde-, Paß- und Fremdenpolizei nebst einer Dienstanweisung für Einwohnermeldeämter und den Bestimmungen über die Führung usw. des polizeilichen Strafregisters*, Neuwied a. Rhein 1928, 99. Auch andere Passvorschriften beschränken sich auf das ungefähre Format, Angaben zum Hintergrund und zur Kopfbedeckung. Vgl. bspw. *Deutsche Passvorschriften und Einreisebestimmungen des Auslandes*, bearbeitet von der Auskunftsabteilung der Handelskammer Stuttgart, März 1930; *The Department of State, Passport Regulations*, Washington 1932.

Passregistern archiviert zu werden – was mit diesen Bildern geschieht, entzieht sich notwendig der Kontrolle der Einzelnen.⁷⁸ Nicht zuletzt wird das Bild im Pass auch höchst unsanft behandelt: Um Manipulationen zu verhindern, stempelt man es ab, durchlöchert es und befestigt es mit Metallösen.⁷⁹ Als Dokument, das die Identität einer Person beglaubigen soll, schafft der Lichtbildausweis zugleich die Möglichkeit der vermeintlichen Nichtidentität durch Selbstunähnlichkeit: 1923 erscheint in der *New York Times* die Geschichte eines Dänen, der sich bei seinem Aufenthalt in Hamburg seinen allzu sehr an Kaiser Wilhelm erinnernden Schnauzbart abrasiert und dem ohne Bart die Rückreise verweigert wird. Statt sich an das dänische Konsulat zu wenden, so weiß die Zeitung zu berichten, entscheidet er sich aus Scham dazu, seinen Bart wieder wachsen zu lassen, um seinem Passbild zu entsprechen.⁸⁰

Die behördliche Dokumentation der Identität durch Pässe und Ausweise, das hat Craig Robertson herausgestellt, etabliert eine neue Vorstellung von personaler Identität – vorbereitet in den erkennungsdienstlichen Verfahren des 19. Jahrhunderts, aber nun erstmals Teil der Selbsterfahrung bürgerlicher Schichten: eine bürokratisch beglaubigte, kontrollierbare und doch zugleich immer fragwürdige Identität der Identifizierbarkeit.⁸¹ Während jedoch für höhergestellte Reisende die Passkontrollen meist nur eine lästige Zumutung sind, werden sie für andere zur existenziellen Bedrohung. Was es seit dem Ende des Ersten Weltkriegs heißt, sich nicht durch Pässe oder Ausweise legitimieren zu können, davon handelt B. Travens Roman *Das Totenschiff* (1926), die Geschichte eines amerikanischen Seemanns, der, nach dem Verlust seiner Seemannskarte zu einer Odyssee durch europäische Hafenstädte gezwungen, immer wieder vor Augen geführt bekommt, dass er ohne gültige Papiere nirgends erwünscht, ja im polizeilichen Sinne gar nicht existent ist: »Ich war nicht geboren, hatte keine Seemannskarte, konnte nie im Leben einen Paß bekommen, und jeder konnte mit mir machen, was er wollte, denn ich war ja niemand, war offiziell gar nicht auf der Welt, konnte infolgedessen auch nicht vermißt werden.« So lautet sein bitteres Fazit: »Ich bin sicher, der Krieg ist nur geführt worden, damit man in jedem Land nach seiner Seemannskarte oder seinem Paß gefragt werden kann. [...] Wenn Freiheitskriege geführt werden, dann sind die Menschen nach dem Kriege alle Freiheit los, weil der Krieg die Freiheit gewonnen hat.«⁸²

78 Vgl. Fussell, *Abroad*, 27.

79 Vgl. Hausmann, *Handbuch betreffend die Melde-, Paß- und Fremdenpolizei*, 127.

80 Robertson, *The Passport in America*, 1.

81 Vgl. ebd., 10.

82 B. Traven, *Das Totenschiff*, Zürich 1983 [1926], 83, 28.

Ohne gültige Papiere unterwegs zu sein, dies betrifft nach dem Ersten Weltkrieg vor allem die wachsende Zahl staatenloser Flüchtlinge aus dem zerfallenen Habsburger Reich und dem nunmehr sowjetischen Russland – für letztere wird mit dem sogenannten Nansen-Pass vom Völkerbund ein eigenes Dokument geschaffen, dessen Wert jedoch begrenzt ist. »Der Flüchtling«, so Eva Horn, »ist derjenige, dem sein Paß nichts mehr nützt, dessen Paß nichts mehr wert (oder nicht mehr existent) ist, weil der Staat, der ihn schützen sollte, ihn verfolgt oder verstoßen hat.«⁸³ Und während europäische Staaten gegenüber ihren eigenen Bürgerinnen und Bürgern meist darauf verzichten, erkennungsdienstliche Maßnahmen für die Ausstellung von Reisepässen verpflichtend zu machen, werden weltweit die Einreisebestimmungen gegenüber Immigrantinnen und Immigranten verschärft – was in den 1930er Jahren auch viele europäische Intellektuelle auf der Flucht vor der nationalsozialistischen Verfolgung schmerzhaft erleben müssen. »All die Erniedrigungen, die man früher ausschließlich für Verbrecher erfunden hatte«, so heißt es in den bereits zitierten Erinnerungen Stefan Zweigs, seien nun verpflichtend geworden: »Man mußte sich photographieren lassen von rechts und links, im Profil und en face, das Haar so kurz geschnitten, daß man das Ohr sehen konnte, man mußte Fingerabdrücke geben, erst nur den Daumen, dann alle zehn Finger, mußte überdies Zeugnisse, Gesundheitszeugnisse, Impfzeugnisse, polizeiliche Führungszeugnisse, Empfehlungen vorweisen,[...] und wenn nur eines aus diesem Schock Blätter fehlte, war man verloren.«⁸⁴

Der Pass, so die sarkastische Erkenntnis, die Bertolt Brecht in seinen im Exil entstandenen *Flüchtlingsgesprächen* formuliert, »ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustande wie ein Mensch. [...] Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.«⁸⁵ In Passkontrollen, seien sie nun eine bloß lästige Formalität oder – wie bis heute für Flüchtende weltweit – eine Maßnahme, die buchstäblich über Leben und Tod entscheiden kann, artikuliert sich daher eine spezifisch moderne Erfahrung der Verunsicherung: die Möglichkeit der Nicht-Anerkennung der eigenen Person durch staatliche Instanzen. Es sind, so hat es Paul Fussell beschrieben, ritualisierte Prüfungen, die man zu bestehen hat, und zugleich erniedrigende Erfahrungen, die einen daran erinnern, »dass

83 Eva Horn, »Der Flüchtling«, in: dies., Stefan Kaufmann, Ulrich Bröckling (Hg.), *Grenzver-
letzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin 2002, 23–40, 26.

84 Zweig, *Die Welt von Gestern*, 372.

85 Bertolt Brecht, »Flüchtlingsgespräche«, in: ders., *Werke*, Bd. 18, hg. von Jan Knopf, Berlin
u. a. 1995, 197–327, hier: 197.

man eine Kreatur des Staates ist, ein austauschbares Teilchen seines Herrschaftsbereichs«. ⁸⁶

Prekäre Ähnlichkeit

Seit rund hundert Jahren ist die durch Pässe und Ausweise beglaubigte Identität jedes und jeder Einzelnen gekoppelt an das Medium der Fotografie. Der operative Wert, der ihr dabei unterstellt wird, erweist sich jedoch als alles andere als selbstverständlich, wird doch der identifizierende Blick, der auf das Passbild geworfen wird, bei jeder Grenzkontrolle erneut auf die Probe gestellt. Zumindest in der Theorie folgt dieser Blick denselben Grundsätzen wie der des Erkennungsdienstes: So nennt etwa der Berliner Regierungsrat Oswald Vogel seine Anleitung zur *Personenbeschreibung* (1931) im Untertitel einen »Wegweiser zum richtigen Sehen und Beschreiben der Person für Polizei-, Justiz-, Landjäger-, Zoll- und insbesondere Paß- und Fahndungsbeamte«. Und »richtiges Sehen«, das heißt für Vogel wie schon für Bertillon, oberflächlichen Ähnlichkeiten zu misstrauen und das Gesicht in diskrete Elemente zu zergliedern (Abb. 7.3). ⁸⁷ Doch in der Praxis erfolgt die grenzpolizeiliche Lichtbildkontrolle meist nur flüchtig, und selbst für den geschulten Blick erweist sich das Passbild als höchst unvollkommenes Identifizierungsmittel. Kaum jemand hat dies so pointiert beschrieben wie der Schriftsteller und Fotograf Hervé Guibert. In einer seiner 1981 unter dem Titel *L'image fantôme* erschienenen Prosaskizzen schildert er, wie er Ost-Berlin am Grenzübergang Friedrichstraße verlässt. Es ist die Beschreibung einer von Beamtenaugen ausgeführten, aber wie automatisiert ablaufenden Bildverarbeitung: Ein »Roboterblick« geht in »ruckartig-mechanischen« Bewegungen zwischen Foto und Gesicht hin und her, um die »Deckungsgleichheit, die Gleichartigkeit jeder einzelnen Stelle zu überprüfen«. Das Gesicht scheint in einzelne Zonen und Parzellen aufgeteilt zu werden, die sich wie Puzzlestücke auseinander- und wieder zusammenfügen lassen. Dieser sukzessive Abgleich von Bild und Gesicht endet in einem schlichten Signal: dem grünen Licht, das die Passage erlaubt. Doch »was wäre, wenn der Blick plötzlich an einer Parzelle hängenbliebe und dabei einen Alarm auslöste? Wenn mein Gesicht dem Photo auf einmal

⁸⁶ Fussell, *Abroad*, 30.

⁸⁷ O[swald] Vogel, *Die Personenbeschreibung. Ein Wegweiser zum richtigen Sehen und Beschreiben der Person für Polizei-, Justiz-, Landjäger-, Zoll- und insbesondere Paß- und Fahndungsbeamte*, Berlin 1931.

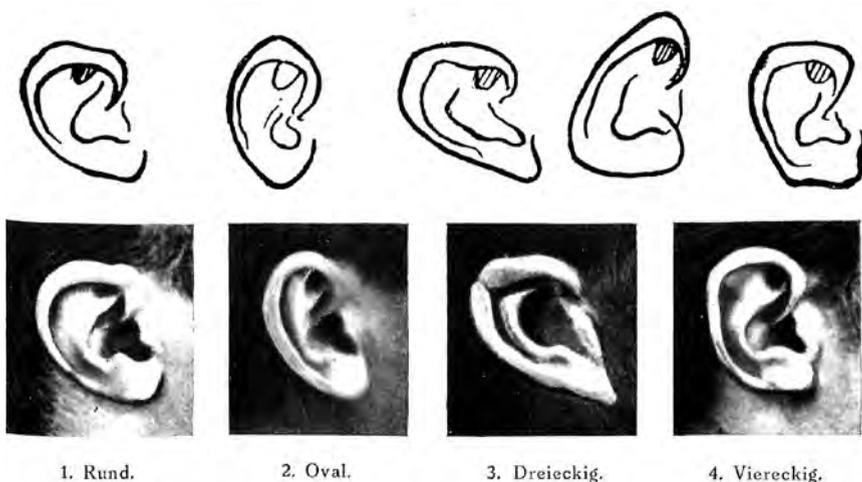


Abb. 7.3: »Grundformen« des Ohres, aus Oswald Vogels *Die Personenbeschreibung*, 1931.

nicht mehr ähnelte? Wenn mir meine alltägliche Physiognomie fehlte oder wenn das Photo selbst mich fallen ließe?⁸⁸

An der Grenze stellt sich die Frage nach der Evidenz der Fotografie mit existenzieller Schärfe; so gibt Guibert dem kurzen, kaum zwei Seiten langen Text einen Titel von scheinbar schlichter Eindeutigkeit: »Der Beweis«. »Das Photo«, so heißt es weiter, »ist der absolute Beweis: Mit Zahlen, Daten, Namen, Stempeln und Unterschriften gibt es einem das Recht, auf der einen oder der anderen Seite der Mauer zu sein.« In der Rede vom »absoluten Beweis« schwingt allerdings eine bittere Ironie mit, wie der letzte Absatz des Textes deutlich macht. Nicht nur ist die Beweiskraft der Fotografie nichts ohne die Daten und Signaturen, die ihre Authentizität beglaubigen, auch der Blick des Beamten erscheint letztlich weniger als Instrument einer operativen Bildverarbeitung denn als Teil einer rituellen Inszenierung staatlicher Kontrollmacht: »Der Zollbeamte fordert ein Mädchen auf, das Haar hochzutun, damit er die Ohren sehen kann, [...] und er

88 Hervé Guibert, »Der Beweis«, in: ders., *Phantom-Bild. Über Photographie*, Leipzig 1993 [1981], 130 f. Der Schauplatz ist nicht zufällig gewählt: Im innerdeutschen Grenzverkehr kam der Personenidentifizierung eine besondere Bedeutung zu, denn zu den häufigsten Methoden der »Republikflucht« zählte die Ausreise mit einem westdeutschen Pass, der aber nicht der ausreisenden Person gehörte, sondern einem Fluchthelfer oder einer Fluchthelferin, der oder die ihr ähnlich sah, mit dem Pass in die DDR eingereist war und ihn dort nach der Übergabe als verloren oder gestohlen gemeldet hatte. Vgl. Karin Hartewig, *Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit*, Berlin 2004, 23.

prüft, ob die Ohren wie auf dem Photo auch Löcher haben. Aber das Loch auf dem Photo ist vielleicht eine Retusche, das Loch der wirklichen Ohren dagegen womöglich frisch und nach dem Photo entstanden, – das Photo ein schwächerer Beweis einer polizeilichen Scheinhandlung.«⁸⁹

Die Durchsetzung des Passbildes, das macht Guiberts Text klar, markiert keinesfalls den Triumph der Fotografie und ihrer vermeintlichen indexikalischen Beweiskraft, wie mitunter suggeriert wird.⁹⁰ Denn im selben Moment, in dem das fotografische Porträt zum offiziellen Dokument persönlicher Identität avanciert, wird zugleich jener Verdacht unabweisbar, der schon Bertillons Projekt angetrieben hat: dass nämlich die Beziehung des technischen Bildes zum lebendigen Gesicht eine höchst prekäre ist. Fotografische Selbstähnlichkeit, wie sie – sehr zum Leidwesen der Kriminalisten – bereits in der erkennungsdienstlichen Fotografie manifest wurde und nun bei jeder Passkontrolle erneut zur Disposition steht, ist aber nur der sichtbarste Ausdruck einer viel fundamentaleren Neukonfiguration des Verhältnisses von Bild und Individuum. Von dieser Neukonfiguration, die sich sich um 1900 als »Krise der Ähnlichkeit« ankündigt und in deren Verlauf das repräsentative Einzelbild auch in künstlerischer wie alltäglicher Bildpraxis von unabschließbaren Serien technischer Aufzeichnungen abgelöst wird, sollen die folgenden Kapitel handeln.

89 Guibert, »Der Beweis«, 131.

90 So zitiert etwa der Fototheoretiker Philippe Dubois zustimmend Guiberts Satz von der Fotografie als »absolutem Beweis«, ohne dessen ironische Ambivalenz zu bemerken. Vgl. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Dresden 1998 [1990], 75.

III SERIALITÄT

8 Zur Krise der Ähnlichkeit um 1900

Experten der Ähnlichkeit

Ähnlichkeit hat eine Geschichte. Sie wird historisch immer wieder unterschiedlich definiert,¹ und auch die Bereiche und Disziplinen, in denen eine spezifische Expertise in Ähnlichkeitsfragen verlangt wird, verändern sich.² Eine bemerkenswerte Episode in der Geschichte der Ähnlichkeit stellt der Prozess gegen das Grafenehepaar Kwilecki dar, der im Preußen des Jahres 1903 für einiges Aufsehen sorgt. Erstmals (und in dieser Form zugleich zum letzten Mal) wird hier nämlich vom Berliner Landgericht – in einem Fall mutmaßlicher »Kindesunterschabung« – eine Expertenkommission zur »Prüfung der Ähnlichkeitsfrage« beauftragt. Worum geht es? Graf und Gräfin Kwilecki waren seit Jahren hoch verschuldet, und zur Aufnahme einer weiteren Hypothek auf ihr Posener Landgut bedurfte es eines männlichen Erben, denn ohne einen solchen hätte der Bruder des Grafen, an den das Majorat nach dessen Tod fallen würde, dazu seine Zustimmung erteilen müssen. Überraschend bringt die bereits 51-jährige Gräfin 1897 einen Sohn zur Welt, überdies unter etwas dubiosen Umständen, nämlich ohne ihren Hausarzt und weitab vom gräflichen Gut in einem eigens angemieteten Berliner Apartment. Verwandte, die sich um ihr Erbe gebracht sehen, heuern einen Privatdetektiv an, der eine ehemalige Hausdienerin aus Krakau auftreibt, die behauptet, dass es sich bei dem mittlerweile sechsjährigen kleinen Grafen um ihren zur selben Zeit unehelich geborenen Sohn handeln muss. Diesen habe sie kurz nach der Geburt verkauft. Wiedererkannt haben will sie ihn an der Ähnlichkeit zu seinem vermeintlichen älteren Bruder, der vom selben Vater stammt.³

Methoden zur Verwandtschaftsfeststellung wie Blutgruppenvergleich und Speichelanalyse sind 1903 noch nicht verfügbar, und so bleibt die

1 Vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 39.

2 Ebenso historisch veränderlich sind die Techniken und Verfahren, mit denen man Ähnlichkeit her- wie festzustellen versucht, sowie die Antworten auf die Frage, welches Wissen sich aus der Feststellung von Ähnlichkeiten gewinnen lässt. In der einen oder anderen Form waren dies Themen der vorangegangenen Kapitel.

3 Ausführlich dazu wie zum Folgenden: Hugo Friedländer, *Interessante Kriminalprozesse von kulturhistorischer Bedeutung*, Bd. 1., Berlin 1910, 13–45; vgl. auch Benjamin Carter Hett, *Death in the Tiergarten. Murder and Criminal Justice in the Kaiser's Berlin*, Cambridge/Mass., London 2004, 175f.

sichtbare Ähnlichkeit der einzige Anhaltspunkt.⁴ Der kleine Graf, sein vermeintlicher Bruder, die Tochter des Grafenpaares, die Gräfin selbst sowie deren Bruder werden daher einer detaillierten anatomischen Untersuchung unterzogen. Man vergleicht Kopf- und Gesichtsform, examiniert Ohren, Augenbrauen, Irismuster, Nasenwurzel, Mundwinkel, Kinn und Hände, ohne jedoch zu einem eindeutigen Ergebnis zu kommen: Ohren und Gesichtsform des Jungen ähneln der gräflichen Familie, Nase und Hände eher der des Dienstmädchens. Zumindest scheint die Mutterschaft der Gräfin im Bereich des Möglichen, und so werden sie und ihr Mann schließlich freigesprochen. Interessanter jedoch als das Ergebnis des Prozesses ist die Zusammensetzung der »Ähnlichkeitskommission«: Ihr gehören neben zwei Medizinalräten auch Otto Klatt, Inspektor der Berliner Kriminalpolizei und Autor eines Buches zur Bertillonage,⁵ sowie der Maler Hugo Vogel an, der später als Porträtist Hindenburgs Berühmtheit erlangen wird.

Das Hinzuziehen eines Malers wird noch Jahre später in der kriminalistischen Fachliteratur unterschiedlich beurteilt: Während dessen Expertise von den einen als »sehr subjektiv« abgelehnt wird, räumen andere ein, dass der Künstler »ein entschieden schärferer Beobachter [...] als der Laie« sei und bei »solchen Eigenschaften, die nicht meßbar« sind, sogar dem Arzt überlegen.⁶ Auch Vogel selbst betont in seinem Gutachten, dass sein Urteil notwendig subjektiv bleiben muss – nicht anders als Inspektor Klatt, der darauf hinweist, wie häufig eine scheinbare Ähnlichkeit selbst den geübten Kriminalisten täuschen kann. Klatt wie Vogel hindert dies nicht, sich detailliert zur Einschätzung des Typus und des Profils, der Charakteristika der Ohren und der Kopfform zu äußern. Künstler und Kriminalist, beide mit dem Studium der individuellen Anatomie vertraut, erscheinen hier als gleichberechtigte Experten der sichtbaren Ähnlichkeit. Damit jedoch erweist sich Vogel als Vertreter eines Künstlerselbstverständnisses, das um 1900 zunehmend anachronistisch wird. So heißt es etwa in Wilhelm Waetzoldts Studie *Die Kunst des Porträts* (1908) anlässlich des Vergleichs eines Selbstporträts Max Liebermanns mit der Fotografie, die vermutlich

4 Vor dem Hintergrund späterer Methoden diskutiert den Fall: Hans Schneickert, *Kriminaltaktik unter besonderer Berücksichtigung der Kriminalpsychologie*, Berlin 1940, 130–136.

5 O. [tto] Klatt, *Die Körpermessung der Verbrecher nach Bertillon und die Photographie als die wichtigsten Hilfsmittel der gerichtlichen Polizei sowie Anleitung zur Aufnahme von Fußspuren jeder Art*, Berlin 1902.

6 Paul Näcke, »Identitätsnachweis an Kindern. Eine anthropologisch-forensische Studie«, in: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 28 (1907), 346–357, hier: 354; W. Huwald, »Über die forensische Bedeutung der Familienähnlichkeit«, in: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 41.1/2 (1911), 1–41, hier: 9.

als Vorbild gedient hat: »Es mag sein, daß die Photographie mehr ›objektive‹ individuelle Merkmale enthält, als das Porträt, also dem Originale ähnlicher ist, – sie deshalb diesem vorzuziehen oder höher zu bewerten, wäre der Standpunkt des Untersuchungsrichters, der für einen Steckbrief eine möglichst ähnliche Darstellung des betreffenden Menschen braucht.«⁷

Äußerungen wie diese wiederholen nicht einfach den Gegensatz von mechanischer Abbildung und künstlerischer Synthese, der so alt ist wie die Fotografie selbst.⁸ Vielmehr sind sie Symptom einer Umkehrung der Kräfteverhältnisse, ist es doch nun nicht mehr das fotografische Porträt, das am zeitlosen Maßstab der Malerei gemessen, sondern das Gemälde, das gegen einen am technischen Bild geschulten Anspruch auf »objektive« Ähnlichkeit in Schutz genommen wird. Die traditionelle Forderung nach Porträtähnlichkeit, die vom repräsentativen Porträt zugleich die objektive Wiedergabe der wiedererkennbaren äußeren Erscheinung wie den bloß subjektiv erfahrbaren Ausdruck autonomer Individualität verlangt, scheint an der Schwelle zum 20. Jahrhundert immer weniger erfüllbar – und von dieser Krise der Ähnlichkeit handelt dieses Kapitel. Ihren Ausdruck findet sie in einer Reihe kunsttheoretischer Texte, unter anderem von Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Georg Simmel, die um 1900 das »Problem der Ähnlichkeit« ins Zentrum der Beschäftigung mit dem Porträt rücken. Bevor diese aber einer eingehenden Lektüre unterzogen werden, sollen zunächst die widerstreitenden gesellschaftlichen Erwartungen und Ansprüche an das künstlerische Porträt um 1900 skizziert werden.

Ähnlichkeitserwartungen

Dass Ähnlichkeit eine Geschichte hat, wird wohl erstmals 1885 in Jacob Burckhardts Vortrag »Die Anfänge der neuern Porträtmalerei« behauptet. Für den Basler Kunsthistoriker ist die Geschichte des Porträts zugleich eine »Geschichte der *Ähnlichkeit*, des Vermögens und des Willens, dieselbe hervorzubringen« – und diese Geschichte sieht er an ihr Ende gelangt: »Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im ganzen einem mechanischen Verfahren, der Photographie überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenen Ganzen gegenüber.«⁹ Burckhardts Totenschein für das malerische Porträt

7 Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, 113.

8 Siehe dazu Kap. 2.

9 Jacob Burckhardt, »Die Anfänge der neuern Porträtmalerei« (1885), in: ders., *Gesamtausgabe*,

wurde oft zitiert und zum Teil bis heute als gültige Diagnose akzeptiert – tatsächlich jedoch kommt er mehrere Jahrzehnte zu früh. Denn die Jahre vor und nach 1900 erleben keineswegs einen Niedergang der Porträtmalerei, vielmehr deren zumindest ökonomischen Boom – in Paris, London und New York ebenso wie im Deutschen Kaiserreich.¹⁰

Gerade in den zu Geld und Ansehen gekommenen bürgerlichen Kreisen der Gründerzeit gehört es zum guten Ton, sich in einem repräsentativen Gemälde verewigen zu lassen. Dieses findet seinen Platz nicht allein im heimischen Salon, sondern nach Möglichkeit auch in öffentlichen Kunstausstellungen, wo es ebenso den Ruhm des Porträtisten – seltener, aber nach 1900 zunehmend auch: der Porträtistin – mehrten wie die Eitelkeit der Auftraggeberinnen und Auftraggeber befriedigen soll.¹¹ Während die Fotografie den Markt für Porträtminiaturen zum Erliegen gebracht hat, stellt sie für das Gesellschaftsportrait im größeren Format zunächst keine Konkurrenz dar. Im Gegenteil wird sie für vielbeschäftigte Porträtisten wie den Münchener Malerfürsten Franz von Lenbach zum praktisch unverzichtbaren Arbeitsinstrument. Berufsfotografen fertigen für ihn serielle Porträtstudien an, die dann, in Kombination mit zeichnerischen Skizzen, zur Grundlage der malerischen Synthese der »Gesamterscheinung« dienen, die er mit gedämpfter Palette und in virtuos-altmeisterlicher Manier routiniert auf die Leinwand bringt.¹²

Zwar spricht man nicht gerne über solche Hilfsmittel, doch für Porträtisten wie Auftraggeberinnen liegt der Vorteil auf der Hand: Die Zeit der Porträtsitzungen verkürzt sich merklich. Zudem herrscht weitgehend Einigkeit, dass die Verwendung fotografischer Vorlagen dem künstlerischen Genie keinen Abbruch tut. Der fotografische Apparat, dieses Argument hält sich unverändert seit dessen Anfangstagen, liefere nur die leblosen, rein äußerlichen Details – erst das Auge des Malers dringe zum innersten

Bd. 14, hg. von Emil Dürr, Berlin, Leipzig 1933, 316–330, hier: 316. Zu Burckhardts Porträtbegriff vgl. auch Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*, München 2004, 319–328.

¹⁰ Vgl. dazu Carola Muysers, *Das bürgerliche Porträt im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900*, Hildesheim u. a. 2001, 11–22.

¹¹ Vgl. Annette Dorgerloh, *Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900*, Berlin 2003, 152. Dabei handelt es sich durchaus um ein internationales Phänomen. Vgl. Shearer West, *Portraiture*, Oxford, New York 2004, 85.

¹² Die Nutzung der Fotografie lässt sich auch bei vielen anderen Malern des 19. Jahrhunderts nachweisen. Während diese weit verbreitete Praxis lange Zeit praktisch totgeschwiegen wurde, wurde sie seit den späten 1960er Jahren – nicht zufällig die Zeit von Pop Art und fotorealistischer Malerei – umfassend rekonstruiert. Vgl. J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, *Vom Sinn der Photographie*, München 1980, 80–186; Muysers, *Das bürgerliche Porträt im Wandel*, 101–108.

Seelenleben der Porträtierten vor.¹³ Weit mehr noch als mit jeder Fotografie ist mit dem Auftragsporträt zudem ein Prestigetransfer verbunden: Der Künstler kann durch bedeutende Porträtaufträge seinen Marktwert heben, zugleich bestätigt ein Porträt von der Hand eines berühmten Malerfürsten den sozialen Status seiner Klientel. Dass Lenbach mit rund 80 Porträts des Reichskanzlers zwischen den 1870er und 90er Jahren zum »Bismarckmaler« wird, trägt wesentlich zu seinem Aufstieg zu *dem* Porträtisten der Gründerzeit bei. Lenbach, so die zeitgenössische Wahrnehmung, verkehrt mit den Größen seiner Zeit, mit Kaisern und Königen, Industriellen und Bankiers, Professoren und Politikern auf Augenhöhe.¹⁴ Seine immense Porträtproduktion summiert sich zu einer Bildnisgalerie bedeutender Zeitgenossen, »die in ihrer Art einzig dasteht«, wie ihm der Biologe Ernst Haeckel 1899 schreibt, der es als »hohe Ehre empfindet«, von ihm porträtiert zu werden.¹⁵

Auch die Avantgarde malt Porträts – allerdings in der Regel unter anderen ökonomischen Vorzeichen. Von Édouard Manet über Paul Cézanne bis zu Pablo Picasso entstehen die bedeutenden Porträts der modernen Malerei fast nie als reine Auftragsarbeiten. Meist entstammen die Dargestellten dem sozialen Umfeld der Künstler: Es sind Gelegenheitsbildnisse von Freundinnen und Bekannten, Gönnern und Geliebten, und die Vertrautheit zwischen Maler und Modell, vor allem die damit einhergehende Einigkeit darüber, was vom Porträt zu erwarten ist (und was nicht), ist auch die Voraussetzung dafür, dass das Porträt zum Feld formaler Experimente werden kann.¹⁶ An die Stelle verbindlicher mimetischer Ähnlichkeit und der Repräsentation des sozialen Status treten andere Werte: der subjektive Zugang zur sichtbaren Wirklichkeit und ihre Übersetzung in malerische Qualitäten. Dies gilt, bei allen Unterschieden in Stil und Kunstauffassung, für Manet ebenso wie für Picasso. So geraten Manet seine Bildnisse, die er meist verschenkt, »zusehends unähnlich«, wie Barbara Wittmann schreibt,

13 Vgl. Enno Kaufhold, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986, 66–68.

14 Vgl. Susanne Böller, »Franz von Lenbach – Malerfürst und Seelenmaler«, in: *Kat. Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, Berlin 2009, 105–109.

15 Zit. nach: Anke Daemgen, »Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck«, in: ebd., 15–23, hier: 18.

16 Eine Sonderrolle kommt dem Selbstporträt zu. Wie Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, 115–123, herausstellt, kann es für den modernen »Ausstellungskünstler« gerade deshalb eine besondere Bedeutung annehmen, weil es meist ohne Auftrag entsteht: Das ausgestellte Selbstporträt inszeniert die Ausnahmestellung des Künstlers und liefert dem Publikum ein scheinbar authentisches Zeugnis seiner Persönlichkeit.

und »schon die Dargestellten erleben die Betrachtung ihrer Portraits als Moment der Selbstentfremdung.«¹⁷ Und dass Picasso für seine berühmten kubistischen Porträts von 1910 auf seine Kunsthändler als Modelle zurückgreift, liegt auch daran, dass diese bereit waren, enorme Zeit für die Sitzungen zu opfern, und er damit rechnen konnte, dass sie sich nicht wegen mangelnder Ähnlichkeit beschweren würden.¹⁸

Die Erwartungen, die sich an Porträts richten, sind stets abhängig davon, in welche Reihen des Vergleichs man sie stellt. Die Kundschaft Lenbachs will ihr Bildnis in einer Reihe mit anderen Größen der Gesellschaft sehen, abgehoben von all jenen, die sich nur das Produkt eines weniger bedeutenden Malers oder gar nur ein fotografisches Porträt leisten können. Ähnlichkeit, als Garant der Referenz des Bildes auf ein außerbildliches Individuum, ist eine wesentliche Bedingung dafür, dass das Porträt diese soziale Funktion erfüllen kann. Mit dem ästhetischen Anspruch der Moderne scheint sie jedoch immer weniger vereinbar, verlangt dieser doch, dass das Kunstwerk die singuläre Vision eines Künstlerindividuums wiedergibt. Der Vergleich ist hier notwendigerweise ein anderer: mit der kunsthistorischen Tradition, die immer wieder aufs Neue überwunden werden muss, den Werken der Zeitgenossen, die als Konkurrenten und Mitstreiter im Kampf der Stile agieren, oder den anderen Werken desselben Malers, die ebenso Ausdruck derselben unverwechselbaren künstlerischen Persönlichkeit sein sollen – und zwar unabhängig vom jeweiligen Sujet.¹⁹ In diesem Sinne kann etwa Paul Signac 1899 behaupten: »Comme la peinture à sujet, le portrait pictural est mort.«²⁰ Und 1910 dekretiert das »Technische Manifest« der Futuristischen Malerei gar, »daß ein Porträt, um ein Kunstwerk zu sein, seinem Modell weder ähneln kann noch darf.«²¹ Dieser Neubewertungsprozess der Porträtähnlichkeit im Zeichen der Kunstautonomie ist dabei nicht allein eine Sache der künstlerischen und theoretischen Produktion der Avantgarde, er spiegelt sich um 1900 auch in musealen Sammlungs-

17 Barbara Wittmann, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004, 12.

18 Vgl. William Rubin, »Reflections on Picasso and Portraiture«, in: ders. (Hg.), *Kat. Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, New York 1996, 13–109, hier: 34.

19 Zu den Bewegungsgesetzen des modernen Stilwandels vgl. Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006, 269 f.

20 Zit. nach: Emil Maurer, »Zur Krise des Bildnisses im Impressionismus. Skizzen und Beiträge zu Monet«, in: ders., *Im Bann der Bilder. Essays zur italienischen und französischen Malerei des 15.–19. Jahrhunderts*, Zürich 1992, 187–201, hier: 189.

21 Umberto Boccioni u. a., »Die Futuristische Malerei. Technisches Manifest« (1910), in: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar 1995, 13–16, hier: 14.

strategien und kunstwissenschaftlichen Erörterungen wieder – also dort, wo institutionelle Formate und begriffliche Kriterien des Bildvergleichs definiert werden.

Repräsentative Bildnissammlungen

Im Deutschen Kaiserreich stellt sich die Frage nach der Vereinbarkeit von sozialer und ästhetischer Funktion des Porträts mit besonderer kulturpolitischer Schärfe. Schon kurz nach Reichsgründung beginnt man hier mit dem Aufbau einer »Nationalen Bildnissammlung«, die ihren Ort in der 1876 erbauten Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel finden soll. Die Aufnahme in die Bildnissammlung, die dem Vorbild der 1856 gegründeten Londoner National Portrait Gallery folgt und vor allem Porträts von Generälen und Gelehrten umfasst, geschieht auf kaiserliche Anweisung – in Frage kommt dafür nur, wer bereits mit dem Orden »Pour le Mérite« ausgezeichnet wurde. Dabei, so konstatiert Ludwig Justi rückblickend 1918, ergingen die Aufträge »nur ausnahmsweise an Künstler, deren Rang der Bedeutung der Galerie entsprochen hätte«.²² Diesen immer stärker offenkundig werdenden Widerspruch zwischen ästhetischem Anspruch und nationalem Repräsentationswillen artikuliert erstmals Hugo von Tschudi, der als Direktor der Nationalgalerie zwischen 1896 und 1908 diese für die französischen Impressionisten öffnet und sich damit bei Wilhelm II. unbeliebt macht. Tschudi plädiert in Anlehnung an das Londoner Vorbild für eine räumlich wie institutionell eigenständige »Nationalporträtsammlung«. Doch selbst der bescheidenere Versuch, die Bildnissammlung ebenso wie die von Tschudi nicht minder ungeliebten Schlachtengemälde in einer separaten »Ruhmeshalle« im dritten Stock auszustellen, scheitert am Widerstand des Kaisers.²³ Erst seinem Nachfolger Justi gelingt es 1913, die »Stammgalerie« als reine Kunstsammlung von ihrem historischen Ballast zu befreien.²⁴

22 Ludwig Justi, *Die Nationalgalerie und die moderne Kunst. Rückblick und Ausblick*, Leipzig 1918, 20.

23 Vgl. Sabine Beneke, »Hugo von Tschudi – Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende«, in: Claudia Rückert, Sven Kuhrau (Hg.), *»Der Deutschen Kunst ...«. Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, Amsterdam 1998, 44–60, hier: 48. Schon fast 50 Jahre früher, bei der Gründung der National Portrait Gallery in London, steht die Frage, ob eher die ästhetische oder die historische Bedeutung der Porträts das Kriterium der Sammlung bilden soll, im Zentrum der Debatten. Vgl. West, *Portraiture*, 86.

24 Vgl. dazu und zum Folgenden Jörn Grabowski, »Die nationale Bildnissammlung. Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz XXXI* (1994), 297–322; Claudia Schmölders, *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*,

Justi agiert diplomatischer als sein Vorgänger, indem er in zwei Denkschriften an die patriotische Gesinnung des Kaisers und seiner Beamten appelliert: Nicht etwa, weil Porträtsammlung und Schlachtengemälde von fragwürdigem ästhetischen Wert seien, sollten sie ausgelagert werden, sondern weil ihr patriotischer Wert erst dort zur Geltung komme, wo sie allein auf ihren historisch bedeutsamen Inhalt hin betrachtet werden. Die augenblickliche Raumnot in der Nationalgalerie sei dagegen zum Schaden beider Sammlungen.²⁵ Dieses Argument, das Justi 1910 in seiner ersten Denkschrift »Die Zukunft der Nationalgalerie« vorbringt, findet das Wohlwollen des Kaisers. In einer zweiten Denkschrift von 1912 kann Justi dann Gedanken zu »Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung« entwickeln. Darin entwirft er eine kleine Geschichte und Theorie des Porträtsammelns, die zwei bis aufs Altertum zurückgehende »Prinzipien« unterscheidet: die aristokratischen »Bildnisreihen des Ahnenstolzes« und die »Bildnisreihen zur Ehrung eines Verdienstes«, in denen eine Gesellschaft der individuellen Leistungen »hervorragender Männer« gedenkt.²⁶ Vor allem diese zweite Funktion sei im 19. Jahrhundert zunehmend auf andere Medien übergegangen: einerseits auf das öffentliche Monument, bei dem jedoch die Porträtzüge meist kaum zu erkennen seien, und andererseits auf die neueren Reproduktionstechniken, mit denen eine »wahre Sintflut von graphischen Porträts« entstanden sei. Justi erwähnt Druckgrafiken, Fotoalben und Porträtbücher, ja sogar die Schaufenster der Fotoateliers, in denen man »die Berühmtheiten der Stadt« zu sehen bekomme – »Aber all das zerflattert, bildet nicht die Grundlage eines vornehmen öffentlichen Sammelns.« Die größten zusammenhängenden Porträtsammlungen der Gegenwart fänden sich dagegen, wie Justi spöttisch konstatiert, in den Bildarchiven der Zeitungen und der polizeilichen Erkennungsdienste: »Wie die vornehme Gesinnung des ancien régime zum nüchternen Kalkül der ›Jetztzeit‹, so verhält sich die alte fürstliche Ehrengalerie zum modernen staatlichen Verbrecheralbum.«²⁷

Die geplante nationale Bildnisgalerie erscheint aus diesem Blickwinkel als notwendiges Gegengewicht zu modernen Verfallsformen, vereint sie doch, so Justi, in einer »neuen und schönen Art« die beiden althergebrach-

München 2000, 14–17; Peter Betthausen, *Die Schule des Sehens. Ludwig Justi und die Nationalgalerie*, Berlin 2010, 86–94.

²⁵ Ludwig Justi, »Die Zukunft der Nationalgalerie« (1910), in: ders., *Der Ausbau der Nationalgalerie. Zwei Denkschriften*, Berlin 1913, 1–47, hier: 27.

²⁶ Ders., »Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung« (1912), in: ebd., 49–89, hier: 51–58.

²⁷ Ebd., 63 f.

ten, vormalig getrennten Prinzipien des Porträtsammelns: »die Nation ehrt dankbar ihre großen Männer und zugleich setzt sie sich selbst ein Monument ihres Alters, ihrer Kontinuität und ihrer Größe.«²⁸ Dafür allerdings bedarf es einer massiven Ausweitung der Sammlung. Justi denkt an mindestens 800 Bildnisse, die nötig wären, um die Porträtgalerie zu einem umfassenden Spiegel deutscher Geschichte zu machen, ein Vielfaches von dem, was die Sammlung bisher umfasst. Sein Plan geht daher auch nur zur Hälfte auf: Der Auszug der Bildnissammlung aus den Räumen der Nationalgalerie in die Schinkelsche Bauakademie wird ihm gewährt, ein eigener Ankaufsetat, der nötig gewesen wäre, um die Sammlung seinen Vorstellungen entsprechend aufzustocken, dagegen nicht.

Ein Interesse am Porträt, das sich im Wesentlichen auf das dargestellte Individuum richtet, verbindet in Justis Sicht so unterschiedliche Sammlungsformate wie privates Fotoalbum, Zeitungsarchiv, Verbrecherkartei und nationale Bildnissammlung – mit dem ästhetischen Anspruch des Kunstmuseums erscheint es jedoch inkompatibel. Doch selbst unter seinen fortschrittlicheren Kollegen ist diese Trennung noch nicht Konsens. So bemüht sich Alfred Lichtwark an der Hamburger Kunsthalle seit etwa 1890 um den Aufbau einer Galerie bedeutender Hamburger Bürger, die die »politische Funktion des Bildnisses« gerade aufgrund seines ästhetischen Anspruchs erfahrbar machen soll: »Und wenn der Vater seine Kinder in die Galerie führt, werden die Bildnisse hervorragender hamburgischer Persönlichkeiten, deren Namen jedem Ohr vertraut sind, umso eingehender betrachtet werden und umso nachhaltiger wirken, je bedeutender der Künstler ist, der ihr Wesen ausgedrückt hat.«²⁹ Den Auftakt der Sammlung soll ein Porträt des Bürgermeisters Carl Friedrich Petersen bilden, ausgeführt von Max Liebermann. Für Liebermann ist es das erste Auftragsporträt – und für den Porträtierten wie für das Publikum ein handfester Skandal. Petersen erscheine, so die Kritik, in Liebermanns ganzfiguriger Darstellung nicht als Repräsentant hanseatischer Amtswürde, sondern als klappriger »Greis«, und nicht einmal »auf die äußerliche Ähnlichkeit des Kopfes« habe der Maler Rücksicht genommen. Man wirft ihm eine »rücksichtslose Behandlung der menschlichen Gestalt« vor, wie sie für die Darstellung von »Kuhhirten, Schafhüterinnen, Netzeffickerinnen und alten Weibern« noch angehen möge, doch für »Porträtmalerei großen Stils«

28 Ebd., 68. Die Rede von den »großen Männern« schließt Frauen nur in Ausnahmefällen mit ein: »Von hervorragenden Frauen, soweit sie sich nicht in Künstlerberufen ausgezeichnet haben, wird man nur wenige einzureihen haben, da sich ihre für die Nation so wichtige Leistung bisher meist in der Stille der Häuslichkeit abgespielt hat.« (ebd., 80)

29 Alfred Lichtwark, *Das Bildnis in Hamburg*, I. Band, Hamburg 1898, 26.

gänzlich unangebracht sei. Petersen selbst verfügt, dass das Bild auf Jahre hinaus nicht öffentlich gezeigt werden soll, und bis 1905 bleibt es hinter einem Vorhang im Kupferstichkabinett verborgen.³⁰

Für Lichtwark aber wird es ein Herzensanliegen, die Tradition des bürgerlichen Porträts in der Hansestadt neu zu beleben, und er wirbt dafür in einer Reihe von Vorträgen und Publikationen.³¹ In den kommenden Jahren erfolgen zwar sporadisch immer wieder Aufträge der Kunsthalle an bedeutende Maler – darunter neben Liebermann auch Lovis Corinth, Max Slevogt, Édouard Vuillard und Pierre Bonnard –, eine umfassende Porträtgalerie entsteht jedoch nicht.³² Bleibenden Erfolg dagegen hat Lichtwark damit, Liebermanns Karriere als Bildnismaler des liberal gesinnten Bürgertums zu befördern. 1910 muss der Galerist Paul Cassirer telegrafisch auf eine Anfrage antworten: »liebermann mit portraitauftraegen ueberhaeuft«.³³ Gänzlich unumstritten allerdings ist Liebermann auch nach 1900 noch nicht, und in den kunsttheoretischen Debatten um das Porträt, die im Folgenden skizziert werden sollen, taucht er – mit unterschiedlichen Vorzeichen – als wiederkehrender Bezugspunkt auf. Und gerne bezieht man sich dabei auf eine ihm zugesprochene Äußerung gegenüber einem unzufriedenen Auftraggeber: »Wissen se, det Bild is ähnlicher als Sie!«³⁴

Porträttheorie um 1900: Ähnlichkeit als Problem

»Alle Porträtmalerei hat zur Voraussetzung, daß es objektive Individuen gibt, deren physischer und psychischer Habitus von den subjektiven Empfindungen irgendeines Beschauers vollständig unabhängig bleibt. Mit anderen Worten: das Porträt hat vor allem dem Porträtierten ähnlich zu sein«, heißt es an einer Stelle in Alois Riegls *Das holländische Gruppenporträt* (1902). Mitten in einer kunsthistorischen Studie zur Malerei des 17. Jahrhunderts fühlt sich Riegl offenbar genötigt, zu aktuellen ästheti-

30 Zit. nach: Matthias Eberle, *Max Liebermann (1847–1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1865–1899*, München 1995, 386; vgl. auch Muysers, *Das bürgerliche Porträt im Wandel*, 112–117.

31 Vgl. Alfred Lichtwark, »Bildnismalerei und Amateurphotographie. Vortrag in der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1896«, in: ders., *Eine Auswahl seiner Schriften. Besorgt von Dr. Wolf Mannhardt*, Berlin 1917, 161–170; ders., *Das Bildnis in Hamburg*.

32 Vgl. Ulrich Luckhardt, Uwe M. Schneede (Hg.), Kat. *Alfred Lichtwarks »Sammlung von Bildern aus Hamburg«*, Hamburg 2002.

33 Zit. nach: Daemgen, »Künstlerfürsten«, 18.

34 Zit. nach: Hermann Deckert, »Zum Begriff des Porträts«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), 261–282, hier: 274.

schen Fragen Stellung zu nehmen. Denn wo neuerdings die »Wortführer der Modernsten« – Riegl nennt hier ausgerechnet Paul Schultze-Naumburg – jeglichen Ähnlichkeitsanspruch zugunsten eines haltlosen »Subjektivismus« aufgaben, drohe das Porträt »im hergebrachten jahrtausendealten Sinne so gut wie aus der Welt geschafft« zu werden.³⁵ Doch nicht nur auf Seiten der Künstler, auch in Riegls eigener Disziplin steht der traditionelle Begriff der Porträtähnlichkeit zunehmend zur Disposition.³⁶

Ein Beispiel dafür ist die 1900 erschienene Dissertation *Beitrag zum Problem der Porträt-darstellung* des damals 23-jährigen Kunsthistorikers Paul Kraemer. Die Arbeit ist eine Reaktion auf die avancierte Porträtmalerei seiner Zeit und niemand Geringerem als Max Liebermann »in grösster Verehrung zugeeignet«. Das entscheidende Wort ihres noch recht bescheiden anmutenden Titels ist der Begriff des Problems: Problematisch wird die Porträt-darstellung zunächst einmal durch die fotografische Alternative; schon im ersten Satz konstatiert Kraemer, dass das Aufkommen der mühelosen mechanischen Abbildung die Bedeutung des malerischen Bildnisses infrage gestellt habe.³⁷ Der älteren Ästhetik wirft er vor, den Unterschied von Fotografie und künstlerischem Porträt allzu naiv bestimmt zu haben – nämlich im Sinne eines Konkurrenzverhältnisses zweier mimetischer Abbildungsverfahren. Für Kraemer dagegen ist das künstlerische Porträt der Fotografie nicht bloß überlegen, sei es als psychologisch fundierte Synthese vieler Einzelmomente, als Idealisierung der bloßen Erscheinung oder als Erfassung eines charakteristischen Moments, wie er sich vor der Kamera nur selten einstellt. Vielmehr seien Kunstwerk und mechanische Abbildung prinzipiell unvergleichbar. Mit Verve polemisiert Kraemer nicht nur gegen die »Ähnlichkeitsfanatiker« und Parteigänger des Naturalismus,

35 Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931 [1902], 262. Insgesamt beginnt um 1900 die Kunstgeschichte, sich verstärkt dem (bürgerlichen) Porträt (und seiner sozialen Funktion) zu widmen. Im selben Jahr wie Riegls *Gruppenporträt* erscheint beispielsweise auch Aby Warburgs Aufsatz »Bildniskunst und florentinisches Bürgertum«. Vgl. dazu Catherine Soussloff, *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, London 2006, 25–56.

36 Bei der Auswahl der im Folgenden behandelten Texte stütze ich mich auf die einschlägigen Arbeiten zur Geschichte der Porträttheorie, vor allem: Isa Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur*, Hamburg 1972; Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2)*, Berlin 1999; Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst*; sowie den Literaturüberblick bei Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, 39–44.

37 Paul Kraemer, *Beitrag zum Problem der Porträt-darstellung. Eine ästhetische Studie*, Gernrode 1900, 7. Zu Kraemer vgl. auch Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur*, 21 f.

sondern auch gegen die »Pseudoidealisten«, die vom Porträt vor allem zeitlose Schönheit forderten: »Die realistische Wahrheit, der sie aus dem Weg gehen wollen, ist die rücksichtslose Wiedergabe der Photographie, die höhere Wahrheit der Kunst, für die sie sich erwärmen, ist ihnen die Retouche des Photographen.«³⁸ Für Kraemer geht es dagegen in der Kunst weder um die realistische Darstellung noch um die idealisierende Verschönerung der »gegebenen Wirklichkeit«, denn von dieser, so seine Überzeugung, sei ohnehin »nichts zu erhoffen«. Die »Wiedergabe der Natur« müsse daher auch im Porträt dem individuellen »Schaffensdrang« untergeordnet werden: »Auch das Porträt gestattet keinen Kompromiss. Es giebt nur Kunst oder Nichtkunst.«³⁹ Gegenüber der »Einheitlichkeit des künstlerischen Prinzips« schrumpft die äußere Erscheinung des Dargestellten zum kontingenten Anlass: »Die Berührung des Künstlers mit dem einzelnen Menschen ist nur das Zufällige; das Bleibende und Wertvolle im Bilde ist allein die künstlerische That, zu der jene anregt.«⁴⁰

Auch für den Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser ist es das moderne, im weiteren Sinne »impressionistische« Porträt, mit dem sich die Frage nach der Ähnlichkeit neu stellt.⁴¹ In seinem »Gespräch von der Bildniskunst« (1906) bildet eine Zeichnung des australischen Whistler-Schülers Mortimer Menpes den Ausgangspunkt für eine Art sokratischen Dialog zwischen dem »Künstler« und dem »Literaten«. Das Blatt, das, wie es heißt, den britischen Kolonialpolitiker Cecil Rhodes »vorstellt«, zielt auf die Fantasie des Betrachters, der den Blick der Augen, die in »dicksten schwarzen Schlagschatten« verborgen bleiben, mehr zu fühlen als zu sehen vermag – ein für den Künstler ästhetisch reizvoller, für den »Literaten« zunächst eher befremdlicher Bruch mit den traditionellen Erwartungen an Porträtähnlichkeit.⁴² Von diesem Beispiel aus geht es im Weiteren um den Konflikt zwischen einer »Ästhetik des Publikums« mit ihrem »historische[n] Interesse des Laien an der einzelnen Persönlichkeit« und jener des Künstlers, die den malerischen Ausdruck in den Mittelpunkt rückt. Die faktenorientierte Publikumsästhetik finde dabei ihren deutlichsten Ausdruck in der Fotografie und der Wachsbildnerei, die als klarste und zugleich

38 Kraemer, *Beitrag zum Problem der Porträt-darstellung*, 26 f.

39 Ebd., 20, 23, 15.

40 Ebd., 24.

41 Der Begriff des »Impressionismus« wird in der deutschsprachigen Diskussion um 1900 in der Regel recht weit gefasst und nicht selten synonym mit moderner Malerei gebraucht. Vgl. exemplarisch Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907.

42 Julius von Schlosser, »Gespräch von der Bildniskunst« (1906), in: ders., *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, 227–247, hier: 227.

kunstfernste Verwirklichungen der Ähnlichkeit gelten könnten.⁴³ Vom modernen Porträt dagegen werde der Ähnlichkeitsanspruch der »Laien« zunehmend enttäuscht. Bezeichnenderweise macht der »Künstler« dies an einer Anekdote über einen Gerichtsprozess fest. Ein »reicher Yankee« habe das von ihm bestellte Bildnis seiner Frau zurückgewiesen, »weil es ihm zu wenig ähnlich erschien«. Im anschließenden Prozess seien dann die als Sachverständigen geladenen Porträtmaler zu folgendem Schluss gekommen: »daß eine von zehn Malern dargestellte Person zehn Porträte erhalten würde, die untereinander sämtliche verschieden wären und doch, nämlich vom Standpunkte des Künstlers aus, dem Modell in irgendeiner Weise glichen. So gaben sie eigentlich die sehr bemerkenswerte Definition, die auch wir schon im Laufe unseres Gesprächs gestreift haben, daß die Ähnlichkeit in der künstlerischen Interpretation des Individuellen liegt.«⁴⁴

Obwohl keiner der beiden Gesprächspartner sich zum Anwalt der Laienästhetik machen will, mischen sich doch kulturkritische Untertöne in den weiteren Verlauf des Gesprächs. So markiert das verschattete Porträt Rhodes' für den »Literaten« den »Punkt, wo das Individuum, das die Renaissance in möglichst fest geschlossener Form zu überliefern trachtete, in Gefahr gerät, sich in das universelle Medium von Licht und Luft zu verflüssigen.« Im »Streben der Kunst nach Erfassung der feinsten und flüchtigsten Impression« zeige sich der »aufs höchste gesteigert[e] Subjektivismus« der Gegenwart, der schließlich in die »totale Entwertung« des Individuums umzuschlagen drohe. »Der selige Bürgermeister Petersen« habe daher »recht gut gewußt, warum er sein von Liebermann gemaltes Bildnis hinter einem Vorhang verschwinden ließ.«⁴⁵ Ein ganz ähnliches Unbehagen findet sich in Richard Hamanns Buch *Der Impressionismus in Leben und Kunst* von 1907. Die »Entporträtierung des Dargestellten« erscheint dort als das zentrale Charakteristikum der Porträtmalerei Liebermanns und anderer. Sie zeigten die Züge des Gesichtes so, »als hätte man sie im Vorbeigehen flüchtig gesehen, nur mit einem Blick gestreift«, und jeglicher Hinweis auf eine stabile Identität des Individuums verliere sich in der bloß gegenwärtigen Stimmung.⁴⁶

Die radikale Verzeitlichung des Porträts, die hier als Problem auftaucht, wird in dem kleinen Text »Bildnis und Ähnlichkeit« (1907) des italienischen Philosophen Benedetto Croce konsequent zu Ende gedacht. Woher kommt eigentlich, so Croces Frage, die »allgemeine Unzufriedenheit« mit

43 Ebd., 230, 247, 238.

44 Ebd., 240.

45 Ebd., 239, 245.

46 Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, 35.

Porträts, wie sie durch den häufigen Streit zwischen Porträtist und Auftraggeber bezeugt werde? Und womit wird das Porträt verglichen, wenn man von mangelnder Ähnlichkeit spricht? »Man wird sagen, es sei jenes bestimmte lebende Individuum, das jeder, zu bestimmter Stunde, sehen könne, auf der Straße oder ein andermal in der Theaterloge.« Aber gerade dieses empirische Individuum, so Croce weiter, ließe sich nicht definieren, denn es »ist nichts Fixes; es ändert sich nicht bloß von Jahr zu Jahr, von Tag zu Tag, von Minute zu Minute, [...] auch in einem einzelnen Augenblick betrachtet, ist es ein *Unendliches*. In jeglichem Augenblick zeigt es unendliche Aspekte, von denen jeder vorwiegend hervorgehoben werden kann, und die nicht *sämtlich* darzustellen sind, außer durch eine Reihe von Darstellungen, die auch ihrerseits ins Unendliche geht.« Ähnlichkeit ist für Croce immer nur Ähnlichkeit in einer bestimmten Hinsicht – mithin seien alle authentischen Bildnisse ähnlich, verfehlten aber zugleich notwendig die Totalität des Individuums. Vollständige Repräsentation wäre nur denkbar in der praktisch unmöglich zu verwirklichenden, »vollständigen Reihe der Bildnisse« eines Individuums, »in allen seinen Offenbarungen und zu den verschiedenen Zeiten seines Lebens«⁴⁷ – jedes einzelne Porträt zeige dagegen nur Bruchstücke einer Persönlichkeit.

Kraemer, Schlosser, Croce wie auch Hamann versuchen je auf ihre Weise, auf den immer stärker empfundenen Widerspruch von Kunstautonomie und Ähnlichkeitserwartung zu reagieren. Für Kraemer leistet das Porträt als Kunstwerk nichts wesentlich anderes als das Landschaftsgemälde oder das Stillleben. Ähnlichkeit wird dabei in dem Maße irrelevant, wie es keine spezifischen Anforderungen an die Gattung mehr gibt. Die äußere Erscheinung des dargestellten Individuums ist für ihn nur mehr kontingenter Anlass des autonomen malerischen Kunstwerks. Bei Schlosser und radikaler noch bei Croce zerfällt die Anforderung an Ähnlichkeit in eine Vielzahl möglicher künstlerischer Interpretationen. Doch dabei droht zugleich, so die Furcht Schlossers wie Hamanns, die vermeintliche Ganzheit des Individuums sich in ein bloßes Spiel von Form und Farbe, Licht und Schatten zu verflüchtigen. Bei Croce dagegen wird jegliche individuelle Ganzheit radikal dezentriert – anstelle der Darstellung eines stabilen, substanziellen Kerns tritt eine unabschließbare Serie von Repräsentationsmöglichkeiten.⁴⁸

47 Benedetto Croce, »Bildnis und Ähnlichkeit« (1907), in: ders., *Gesammelte philosophische Schriften*, Bd. II.3, hg. von Hans Feist, Tübingen 1929, 265–270, hier: 268 f. Der Text recurriert bereits auf die Überlegungen Schlossers und wurde von diesem auch ins Deutsche übersetzt.

48 Eine Kritik an einer substanzialisierenden Vorstellung des Individuums findet sich auch in Croces geschichtsphilosophischen Arbeiten. Vgl. dazu Karl Egon Lönne, *Benedetto Croce. Vermittler zwischen deutschem und italienischem Geistesleben*, Tübingen, Basel 2002, 175–177, 187, 195 f.

Simmel und die Einheit der Oberfläche

Die vielleicht interessanteste, auf jeden Fall komplexeste Antwort auf das »Problem der Ähnlichkeit«⁴⁹ liefert Georg Simmel. Simmels Beschäftigung mit der Theorie des Porträts umspannt beinahe zwei Jahrzehnte, vom kurzen Text »Über die ästhetische Bedeutung des Gesichts« von 1901 bis zum späten Essay »Das Problem des Porträts«, der in seinem Todesjahr 1918 erscheint.⁵⁰ Bemerkenswert ist, dass Simmel, immerhin einer der Gründerväter der Soziologie, sich überhaupt nicht für die vielfältigen sozialen Funktionen des Porträts interessiert. Vielmehr diskutiert er es allein unter kunstphilosophischen Aspekten, die insgesamt nach der Veröffentlichung der *Philosophie des Geldes* (1900) eine zunehmend größere Rolle in seiner Arbeit spielen.⁵¹ Dabei kommt in seinem Denken der Kunst, vor allem dem Porträt, eine besondere Rolle zu – nämlich diejenige, dem modernen Subjekt die Erfahrung individueller Ganzheit jenseits all jener Fragmentierungen zu ermöglichen, die für den Soziologen Simmel die charakteristische Dynamik der modernen Gesellschaft ausmachen.⁵²

Dies deutet sich bereits in Simmels frühestem Beitrag zur Porträttheorie an, der eigentlich noch gar nicht vom Porträt handelt, sondern von dessen Gegenstand: dem menschlichen Gesicht. Dieses erscheint in Simmels Beschreibung als ein hochabstraktes Gebilde – als ein »Gefüge«, aufgebaut aus einer »Mannigfaltigkeit« unterschiedlichster »Elemente«, die zugleich eine in sich geschlossene »Einheit« bilden.⁵³ Jedes Element des Gesichtes ist dabei so sehr mit jedem anderen in eine Beziehung gegenseitiger Abhängigkeit und Wechselwirkung eingebunden, dass »eine Veränderung,

49 So der Titel eines Kapitels in Wilhelm Waetzoldts monumentaler Porträtstudie von 1908, das allerdings den hier versammelten Positionen kaum substantiell Neues hinzufügt, vielmehr sehr stark von den Gedanken Simmels geprägt ist. Vgl. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, 71–130, insb. 122–130.

50 Zu Simmels Porträttheorie vgl. Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur*, 25–34, 53–67; Nicola Suthor, »Georg Simmel: Die wahre Einheit (1905). Kommentar«, in: Preimesberger/Baader/dies., *Porträt*, 420–424; Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst*, 342–348.

51 Und zwar nicht allein in seinen Veröffentlichungen, sondern auch in seiner Lehre. Vgl. die Übersicht über die Vorlesungen und Übungen in: Kurt Gassen, Michael Landmann (Hg.), *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie*, Berlin 1958, 347–349.

52 Zum Verhältnis von Kunstphilosophie und Kulturosoziologie bei Simmel vgl. Felicitas Dörr, *Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels*, Berlin 1993.

53 Georg Simmel, »Die ästhetische Bedeutung des Gesichts« (1901), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995, 36–42, hier: 36–38.

die, wirklich oder scheinbar, nur ein Element des Gesichtes angeht, sofort seinen ganzen Charakter und Ausdruck modifiziert»; »ein Zucken der Lippe, ein Rümpfen der Nase, die Art des Blickens, ein Runzeln der Stirn« reiche aus, um die Gesamtkonstellation der Gesichtszüge neu zu konfigurieren.⁵⁴ Im Gesicht verkörpert sich für Simmel ein ebenso ästhetisches wie soziales Ideal: eine organische Einheit, die aus dem »Zusammenwirken« hochgradig individualisierter Elemente entsteht. Die Formulierungen, mit denen Simmel die »innere Logik« dieses Zusammenwirkens beschreibt, lassen das Bild einer zugleich arbeitsteilig organisierten wie auf ein gemeinsames Ziel ausgerichteten sozialen Gemeinschaft entstehen. Es herrscht hier ein »Ideal der Kraftersparnis«, das die »gegenseitige Gleichgültigkeit« der Elemente zugunsten einer »solidarisch[en]« wechselseitigen Bestimmtheit aufhebt, sodass das »Schicksal jedes Einzelnen die Gesamtheit der anderen bestimmt«.⁵⁵ Solche Einheit in der Mannigfaltigkeit ist für Simmel gleichbedeutend mit »Sinn« – ein Sinn, der nicht *hinter* den Erscheinungen verborgen ist, sondern sich *in* deren sichtbarer Struktur offenbart.

Dieser Sinn ist aber ein rein ästhetischer: Während ihm das Gesicht bereits in seiner formalen Organisation als eine Art soziales Gefüge erscheint, abstrahiert er zugleich von dessen alltäglicher sozialer Dimension. Gesichter im Plural gibt es in Simmels kurzem Text nicht, auch hat das Gesicht, von dem er schreibt, weder Alter noch Geschlecht, an ihm zeigen sich weder Familienähnlichkeiten noch typische Züge. Alles, was im Gesicht nicht Ausdruck der Individualität, sondern Zeichen der Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe ist, scheint für dessen ästhetische Bedeutung irrelevant. So betrachtet Simmel das Gesicht wie ein Kunstwerk: als autonome ästhetische Ganzheit, die ihren Sinn allein in und durch sich selbst erschafft. Eine solche ästhetische Erfahrung der Einheit des Gesichtes ist jedoch der Alltagswahrnehmung in der Regel verstellt, wie er im Essay zur »Ästhetik des Porträts« (1905) ausführt. Wir sind viel zu sehr in unsere Lebensumstände verstrickt, als dass wir unser Gegenüber frei von Interessen, Urteilen und Assoziationen in seiner rein sichtbaren Erscheinung wahrnehmen könnten. So gelangen wir stets nur zu einer »schwankenden, von nicht anschaulichen Elementen durchzogenen Vorstellung des Individuums«. Das Porträt dagegen leistet die »Abstraktion dessen, was wir wirklich *sehen*, das heißt *sehen könnten*, wenn unser Auge hinreichend selbständig wäre.«⁵⁶ Aufgabe des

54 Ebd., 36.

55 Ebd., 40f.

56 Ders., »Ästhetik des Porträts« (1905), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995, 321–332, hier: 322.

Porträts ist es, die sichtbare Oberfläche von unsinnlichen Vorstellungen zu lösen und sie so eigentlich erstmals sinnlich erfahrbar zu machen. Eine solche Abstraktion, das räumt Simmel ein, könnte auch die Fotografie leisten, und tatsächlich wird es in den 1920er Jahren zu einem Topos, dass das Auge der Kamera in Bereiche der Wirklichkeit vordringt, die der Alltagswahrnehmung entgehen. Simmel jedoch ist bemüht, die Differenz zwischen Kunst und Fotografie möglichst scharf zu ziehen. Letztere erscheint dabei, darin geht er über die seit dem 19. Jahrhundert einschlägige Kritik nicht hinaus, als reines Reproduktionsmedium, das ein kontingentes Abbild der äußeren Züge ohne innere Einheit liefert. Diese Einheit wird nach Simmel erst im künstlerischen Porträt als notwendig erfahren: »So besteht zwischen den Zügen eines Gesichts ein strenger Zusammenhang, von dem uns der Künstler durch seine Art, es darzustellen, überzeugt. Mögen wir das Original kennen oder nicht: wir empfinden, daß diese Augen nur zwischen diesen Formen von Stirn und Wangen möglich sind.«⁵⁷

»Einheit ist Seele«⁵⁸ – auf Basis dieser Formel entwirft Simmel eine Reihe von Analogiebeziehungen zwischen drei graduell abgestuften Manifestationen von Einheit: der natürlichen, aber nicht immer völlig überzeugenden des Gesichts, der ästhetisch geformten des Kunstwerks und der zum höchsten Maße verdichteten, aber unanschaulichen der Seele. Die »Seele«, die sich im Porträt zeigt, ist dabei für Simmel gerade nicht das Ergebnis einer psychologischen Deutung, die den wahren Charakter hinter der Fassade zum Vorschein bringt. Sie stellt sich vielmehr als eine Art Oberflächeneffekt ein: Die Einheit der Seele findet ihre formale Entsprechung im einheitlichen Zusammenhang der äußeren Züge. Dieser Zusammenhang wird allerdings erst in der Betrachtung gestiftet und als »Vereinheitlichung oder Beseelung« der Formen in das Kunstwerk zurückprojiziert. Nicht mehr die Ähnlichkeit des Porträts zu seinem Vorbild steht dabei in Frage, vielmehr regt uns das gelungene Porträt an, uns selbst als seelische Einheit zu erfahren und im Gegenüber des Kunstwerks zu spiegeln.⁵⁹

Der neuzeitlichen Kunsttheorie galt das Porträt meist als ästhetischer Sonderfall, seine Verpflichtung zur Ähnlichkeit machte es gar zu einer »defizitären Gattung«, die die kontingente Erscheinung bloß verdoppelt, statt ein allgemeines Ideal zu repräsentieren.⁶⁰ Alle Porträttheorien um 1900 arbeiten sich in der einen oder anderen Weise an dieser Sonderstellung

57 Ebd., 323.

58 Ebd., 327.

59 Vgl. ebd., 326 f.

60 Vgl. Rudolf Preimesberger, »Einleitung«, in: ders./Baader/Suthor, *Porträt*, 13–64, hier: 18.

des Porträts ab, aber nur Simmel kehrt die traditionelle Betrachtung konsequent um: Die menschliche Gestalt, insbesondere das Gesicht erscheint ihm als der bevorzugte Gegenstand einer Kunst, die sich nicht bloßer Nachahmung verschreibt, sondern autonome Formzusammenhänge und -gesetze anschaulich macht und mit Sinn erfüllt. Das Porträt wird so zum »Paradigma des Kunstwerks überhaupt«. ⁶¹ Der Preis dafür ist, wie schon bei Kraemer, die weitgehende Aufgabe der Forderung nach Porträtähnlichkeit: »Der Künstler entwickelt die Züge eines Gesichts sozusagen zu einer ideellen Seele, von der es ganz gleichgiltig ist, ob sie mit derjenigen Seele, mit der diese Züge an dem realen Menschen assoziiert sind, übereinstimmt oder nicht, obgleich dies der Regel nach der Fall sein wird.« ⁶² Das Porträt ist für Simmel immer schon eine Abstraktion – und in letzter Konsequenz eine Konstruktion: Es *repräsentiert* nicht ein vorgängiges Individuum, es *präsentiert sich selbst* als sichtbare Individualität, wie sie in dieser Deutlichkeit und Geschlossenheit nur im Bild erfahrbar ist. ⁶³

Dass für ihn die Aufgabe des Porträts weniger in der Repräsentation als vielmehr in der Produktion von Individualität liegt, wird in Simmels *Rembrandt*-Buch von 1916 besonders deutlich, das, wie Beat Wyss herausgestellt hat, ungeachtet seines historischen Gegenstands als eine auf zeitgenössische Probleme zielende Ästhetik gelesen werden kann. ⁶⁴ Die Ganzheits- und Einheitsemphase, die Simmels frühere Texte zum Porträt prägt, wird hier noch gesteigert und um ein dynamisches Moment erweitert. Lag zuvor die Leistung des Porträts in der Vereinheitlichung und Vergeistigung der einzelnen Gesichtszüge, also eines räumlichen Nebeneinanders, rückt nun die Zeitlichkeit des Porträts in den Mittelpunkt. Rembrandts Porträts verdichteten gelebtes Leben in einem Moment intensivster, unmittelbarer Gegenwart, was für Simmel in der »Vielheit der Porträts des gleichen Modells« besonders explizit wird: »Wie aber bei Rembrandt in jeden als Bild erfaßten Augenblick das ganze Leben einströmt, so strömt es auch weiter, bis zu dem nächsten Bild hin, sie lösen sich gleichsam in ein ununterbrochenes Leben auf, in dem sie kaum Haltepunkte bezeichnen: es ist nie, es wird immer.« ⁶⁵ Dieses ewige Werden sprengt aber die abgeschlossene

61 Petra Gördüren, »Das Bildnis sieht sich ähnlich. Abstrakte Porträts im Werk von Imi Knoebel«, in: Werner Busch u. a. (Hg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin 2010, 181–194, hier: 188.

62 Simmel, »Aesthetik des Porträts«, 331.

63 Vgl. auch Suthor, »Georg Simmel«, 422.

64 Vgl. Beat Wyss, »Simmels Rembrandt«, in: Georg Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, München 1985 [1916], VII–XXXI.

65 Simmel, *Rembrandt*, 9 f.

Einheit des Einzelbildes nicht auf. Auch in der zeitlichen Sukzession der einzelnen Porträts zerfällt das Individuum nicht – wie bei Croce – in eine Vielheit disparater Aspekte, vielmehr bewahrt für Simmel jedes einzelne Porträt Rembrandts alle Schichten des »Gewordenseins« seines Modells. Als einheitsstiftendes Moment tritt nun weniger die »Seele« als vielmehr das »Leben« selbst auf, denn, so Simmel, »das Geheimnis des Lebens« sei, »daß es in jedem Augenblick das ganze Leben und doch jeder Augenblick von jedem andern unverwechselbar verschieden ist.«⁶⁶ Diese »Einheit und Ganzheit« des Lebens jedoch, so heißt es schon auf der ersten Seite des *Rembrandt*-Buchs, wird im Alltag nur selten als solche empfunden – die objektiven Bedingungen der sozialen Welt lassen es in »Stücke und Teile« zerfallen.⁶⁷

Schutzräume des Inkommensurablen

Den fragmentarischen Charakter der modernen Lebenswirklichkeit hat Simmel besonders eindrücklich in seinem berühmten Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903) beschrieben: Tempo und Hektik des großstädtischen Verkehrs, mit seiner raschen, diskontinuierlichen Folge von Sinneseindrücken und seinen immer flüchtigeren Begegnungen resultieren, so Simmels bekannte These, in einer »Steigerung des Nervenlebens«, die das Subjekt zu überfordern droht.⁶⁸ Simmel greift hier kulturkritische Diagnosen auf, die um 1900 weit verbreitet sind und in der Neurasthenie, der gesteigerten Reizbarkeit und inneren Unruhe das typische Krankheitsbild der Zeit erkennen.⁶⁹ Für den bereits zitierten Richard Hamann ist »Reizsamkeit« gar nur ein anderes Wort für »Impressionismus« – in der Übersteigerung flüchtiger Sinneseindrücke und gleichzeitigen Unfähigkeit, diese zu einer höheren Einheit zu ordnen, manifestiert sich für ihn der ästhetische wie philosophische Zeitgeist der Jahrhundertwende.⁷⁰ Bei Simmel allerdings gewinnt der Diskurs der Nervosität eine spezifische Wendung: Um sich nicht in der Flut der unverbunden einströmenden Reize

66 Ebd., 10.

67 Ebd., 1.

68 Ders., »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995, 116–131, hier: 116.

69 Vgl. dazu ausführlich Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.

70 Vgl. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, 9, 53.

zu »atomisieren«, muss das Subjekt einen intellektuellen Abstand zu ihnen gewinnen und sich umso schärfer von seiner Umwelt abgrenzen.⁷¹

Im sozialen Verkehr manifestiert sich diese Distanz als »Reserviertheit« und »Indifferenz«: Je zahlreicher und unpersönlicher die sozialen Kontakte werden, umso mehr beginnt das großstädtische Individuum, mit »Menschen wie mit Zahlen [zu] rechnen« und »Leistung und Gegenleistung« gegeneinander abzuwägen.⁷² In dieser »reine[n] Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen« zeigt sich für Simmel der enge Zusammenhang von großstädtischer Intellektualität und moderner Geldwirtschaft. So wie das Geld alle substantiellen Qualitäten auf quantitative Verhältnisse reduziert, so tendiert auch der rechnende Verstand dazu, sich gegen alle individuellen Besonderheiten unempfindlich zu machen. In der modernen Geldwirtschaft, so die These, die Simmel vor allem in der *Philosophie des Geldes* (1900) ausfaltet, sind die Einzelnen zwar von einer wachsenden Zahl anderer Personen abhängig, aber jede einzelne dieser Beziehungen wird zunehmend funktional, prinzipiell austauschbar und frei von persönlichen Bindungen. In den durch das Geld vermittelten Verhältnissen treten die Einzelnen allein »als Träger von Funktionen, Besitzer von Kapitalien, Vermittler von Bedürfnissen« in Erscheinung.⁷³

Was jedoch die zeitgenössische Kulturkritik allein als Dekadenzphänomene betrachtet – Anonymität, Indifferenz und Bindungslosigkeit –, weist bei Simmel ambivalente Züge auf: All diese Aspekte der modernen Lebenswelt wirken zwar bedrohlich, doch knüpft sich an sie auch ein spezifisches Versprechen der Befreiung und Steigerung des individuellen Lebens.⁷⁴ Die zunehmende »Versachlichung« im sozialen Verkehr erscheint so als notwendiges Gegenstück zu einer immer stärkeren Individualisierung. Befördert wird diese durch Arbeitsteilung und Spezialisierung, die die Einzelnen dazu zwingen, bestimmte Aspekte ihrer Persönlichkeit zu betonen, um

71 Die bedrohliche Überforderung und Fragmentierung der Wahrnehmung durch die Flut sinnlicher Reize wird, wie Susanne Hauser herausgestellt hat, bereits in älteren Großstadtbeschreibungen zum Topos, verdichtet sich aber um 1900 und schlägt sich nun auch in (literarischen) Entwürfen neuer Wahrnehmungs- und Subjektmodelle nieder. Vgl. Susanne Hauser, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*, Berlin 1990.

72 Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, 118.

73 Ders., *Die Philosophie des Geldes*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 10, hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a. M. 1989 [1900], 721.

74 Zur Ambivalenz Simmels zwischen »Kulturkritik und Apologie der Großstadt« vgl. Lothar Müller, »Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel«, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek 1988, 17–38, hier: 14.

sich gegenüber anderen abzuheben und im Konkurrenzkampf zu bestehen. Doch gerade diese äußerliche Individualisierung drohe, so Simmel, insofern sie mit immer einseitigeren Anforderungen an das Subjekt einhergeht, die Ausbildung einer ganzheitlichen Persönlichkeit zu verhindern.⁷⁵ Diese ist in Simmels Sicht ständig gefährdet, von den Nivellierungstendenzen der Moderne erfasst zu werden, findet aber zugleich in ihr die höchsten Entfaltungsmöglichkeiten. Denn je »sachlicher und unpersönlicher« das moderne Leben wird, so seine Überzeugung, umso persönlicher und ausschließlicher kann zugleich der »nicht zu verdinglichende Rest«, das »verbleibende Privateigentum des geistigen Ich« kultiviert werden, das sich nun in seinen »eigenste[n] Grenzen« verwirklichen kann.⁷⁶

Das Problem der Individualität hat Simmel Zeit seines Lebens beschäftigt, und es stellt auch das wesentliche Bindeglied seiner soziologischen und kunstphilosophischen Arbeiten dar. Für den Soziologen Simmel ist Individualität wesentlich durch die Spannung zwischen zwei Polen bestimmt: Zum einen ist das Individuum gesellschaftlich definiert – als Schnittpunkt verschiedener sozialer Kreise erscheint es in soziologischer Hinsicht umso stärker individualisiert, je mehr und umso unterschiedlichere Bestimmungen sich an es heften. Doch jenseits der zum Teil widersprüchlichen gesellschaftlichen Ansprüche und Rollenerwartungen erlebt sich das Individuum auch als einzigartige Ganzheit außerhalb aller Vergesellschaftungsprozesse. Diese »Doppelstellung« des Individuums gegenüber der gesellschaftlichen Totalität, nämlich »daß es in ihr befaßt ist und zugleich ihr gegenübersteht«, so Simmel in seiner *Soziologie* (1908), bedeute nun gerade nicht, dass die beiden Pole sich wechselseitig ausschließen – im Gegenteil entstehe die »ganz einheitliche Position des sozial lebenden Menschen« erst in ihrer Synthese.⁷⁷

Diese von Simmel ausführlich theoretisierte soziale Dimension der Individualität taucht allerdings in seinen ästhetischen Schriften kaum oder nur als Negativfolie auf. Was Simmel etwa in Rembrandts Porträts erkennt, ist eine »reine« Individualität, die von allen sozialen Differenzen losgelöst und allein aus sich heraus als einzigartig scheint. Sie lasse sich auch nicht an Details wie den individuellen Zügen der Physiognomie festmachen, sondern zeige sich unmittelbar als der »alles Detail übergreifende Eindruck einer Persönlichkeit«. Je genauer man nämlich den Blick

75 Vgl. Simmel, *Die Philosophie des Geldes*, 628f.

76 Ebd., 652f.

77 Ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 11, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992, 60.

auf die Details richte, so Simmel weiter, umso mehr stoße man bei jedem Menschen auf Züge, die man auch an unzähligen anderen finden könne. Wahre Individualität dagegen zeige sich nur in der »nicht in Einzelheiten zerlegten Einheit der Erscheinung«. Dass die höchste Individualisierung der Darstellung gerade den Verzicht auf Detaillierung voraussetzt, beweist sich für Simmel ganz konkret an Rembrandts Malweise: Erst indem dieser jedes isolierbare Detail und jede klare Kontur in vibrierenden Pinselstrichen verwischt, gelinge es ihm nämlich, die Individualität seiner Porträts bis zu einem Punkt »jenseits von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit« zu steigern.⁷⁸ »Eigentliche« Individualität scheint sich mithin für Simmel auch ästhetisch jeglicher Identifizierbarkeit zu entziehen.

Man hat versucht, aus Simmels Analyse des Geldes eine Theorie des Kunstwerks abzuleiten.⁷⁹ Simmel jedoch behandelt Geldverkehr und Kunsterfahrung als streng getrennte Sphären. Mehr noch: Das wahre Kunstwerk zeichnet sich bei ihm gerade durch solche Eigenschaften aus, die jenen des Geldes diametral entgegengesetzt sind. Wo das Geld sich praktisch beliebig zerstückeln lässt und als Medium universeller Vergleichbarkeit dient, erscheint das Kunstwerk bei Simmel als unteilbare, autonome und inkommensurable Singularität, die uns von den Spannungen und Widersprüchen des sozialen Lebens zu erlösen vermag.⁸⁰ Denn nur im Spiegel der Kunst, so schließt der späte Essay »Das Problem des Porträts« (1918), gewöhnen die Dinge eine solche »überzufällige Harmonie«, dass das Kunstwerk als »Ahnung und Pfand« dafür eintreten kann, dass »die Elemente des Lebens im allertiefsten Grunde auch ihrer Wirklichkeit doch vielleicht nicht so hoffnungslos gleichgültig und gegensätzlich auseinanderliegen, wie das Leben uns selbst so oft glauben machen will.«⁸¹ Die im Porträt zum Kunstwerk geronnene absolute Individualität wird so für Simmel zum letzten Anker stabilen Sinns in einem Meer aus Kontingenz und Indifferenz.

78 Ders., *Rembrandt*, 62, 64, 63, 131.

79 Vgl. Hannes Böhringer, »Die ›Philosophie des Geldes‹ als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst«, in: Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt (Hg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt a. M. 1984, 178–182.

80 Allerdings konstatiert er schon früh und äußerst unerfreut, dass der moderne Ausstellungsbetrieb diese Singularität des Kunstwerkes kaum zur Geltung kommen lässt. Vgl. Georg Simmel, »Ueber Kunstausstellungen« (1890), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 17, Frankfurt a. M. 2004, hg. von Klaus Christian Köhnke, 242–250.

81 Ders., »Das Problem des Porträts« (1918), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 13, hg. von Klaus Latzel, Frankfurt a. M., 370–381, hier: 381.

Doch nicht nur in der modernen Malerei, der Simmel zunehmend skeptisch gegenübersteht, auch im naturwissenschaftlichen Denken um 1900 drohen Einheit, Ganzheit und Stabilität wegzubrechen, verlieren die Körper und Dinge an Substanz und beginnen, wie es Christoph Asendorf formuliert hat, sich in »Ströme und Strahlen« aufzulösen.⁸² Prominent vertreten wird ein solch »impressionistisches« Weltbild etwa von dem Physiker und Philosophen Ernst Mach. Für Mach gibt es, wie er in seiner *Analyse der Empfindungen* von 1885 ausführt, keinerlei Beständigkeit in der Welt, sondern nur mehr oder weniger stabile Komplexe von Sinnesdaten: »Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem *Zusammenhang* der Elemente, der Farben, Töne usw., außer den sogenannten Merkmalen.«⁸³ Ebenso wie Simmel wurde daher auch Mach als *der* Philosoph des Impressionismus bezeichnet – Simmel von Georg Lukács, Mach von Hermann Bahr.⁸⁴ Es ist Bahr, Stichwortgeber der Wiener Moderne und unermüdlicher »Bewegungsschreiber des Zeitgeists«,⁸⁵ der 1904 – also mit fast 20-jähriger Verspätung – in Machs Buch den gültigen Ausdruck der »Lebensstimmung der neuen Generation« erkennt,⁸⁶ und er ist es auch, der Machs wohl berühmteste These zum eingängigen Slogan werden lässt: »Das Ich ist unrettbar.«⁸⁷ An ihr zeigt sich die extreme Gegensätzlichkeit von Mach und Simmel: Wo Simmel nach notwendiger Ganzheit sucht und sie auf dem Grunde der Seele findet, ist für Mach das Ich nichts weiter als ein »Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen«, dessen »scheinbare Beständigkeit« nur der Oberflächeneffekt eines langsamen, aber umso stetigeren und tiefgreifenderen Veränderungsprozesses ist.⁸⁸ Das »Ich« ist dabei nur ein bloßer Name, der aus Gewohnheit und zu lebenspraktischen Zwecken das Kontinuum variabler Empfindungskomplexe zu einer Einheit zusammenfasst. Was den Einzelnen als ihre unveränderliche Identität erscheinen mag, ist

82 Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989.

83 Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1918 [1886], 5.

84 Georg Lukács, »Georg Simmel« (1918), in: Gassen/Landmann, *Buch des Dankes an Georg Simmel*, 171–176, hier: 172 f.; Hermann Bahr, »Dialog vom Tragischen« (1904), in: ders., *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. IX, hg. von Gottfried Schnödl, Weimar 2010, 1–71, hier: 53.

85 Claus Pias, »Zu dieser Edition«, in: Hermann Bahr, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. I, hg. von Claus Pias, Weimar 2004, 7–10, hier: 8.

86 Bahr, »Dialog vom Tragischen«, 53.

87 Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, 20.

88 Ebd., 19, 2 f.

für Mach eine Illusion, hervorgerufen durch die kontinuierliche Kette der Erinnerungen. Mehr noch: Auch in jedem einzelnen Moment lässt sich das Ich nicht als abgeschlossene Einheit begreifen, vielmehr stellen für Mach alle Grenzen zwischen Ich und Welt, Psychischem und Physischem künstliche und letztlich irreführende Versuche dar, das Kontinuum der Empfindungen zu ordnen.

Während Bahr die Lehre vom »unrettbaren Ich« als Vision einer kosmischen Einheit feiert,⁸⁹ zieht sein Mitstreiter im Kreise des »Jungen Wien«, Hugo von Hofmannsthal, aus ihr weniger euphorische Konsequenzen. Sein fiktiver »Brief des Lord Chandos«, der 1902 auch unter dem Eindruck der Vorlesungen Machs entsteht, wird zum berühmtesten Dokument der Sprachkrise um 1900, die, so Jacques Le Rider, zugleich eine »Krise der Identität« ist.⁹⁰ Hofmannsthals dreihundert Jahre zurückdatiertes Alter Ego schildert darin, wie ihm die abstrakten Begriffe ›Seele‹, ›Geist‹ und ›Körper‹ »im Munde wie modrige Pilze« zerfallen. Schließlich wird ihm jedes alltägliche Gespräch unmöglich, er verliert jegliche Distanz zu den behandelten Gegenständen: »so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen.« Im mikroskopischen Blick werden die Dinge unvertraut, in der »unheimlichen Nähe« versagt der »vereinfachend[e] Blick der Gewohnheit« und gerät die Sprache an ihre Grenzen: »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.«⁹¹ Es mag Zufall sein, dass Hofmannsthal der Blick auf eben jene Papillarlinien, die zur gleichen Zeit zum kriminalistischen Beweis der Identität avancieren, als Metapher eines Welt- und Ichverlustes dient. Symptomatisch ist es dennoch: Während für den Dichter der Verlust von Ganzheit und begrifflich fassbarem Sinn allein als katastrophische Kontingenzerfahrung beschreibbar wird, arbeiten bereits die Mustererkennungsverfahren der Daktyloskopie daran, solche Kontingenzen statistisch beherrschbar zu machen. Identität löst sich in zufällige und sinnlose Verteilungen unverbundener Merkmale auf – zugleich können solche Verteilungsmuster nun registriert und ausgewertet werden, um eine Identität festzuschreiben, die mit der Selbstwahrnehmung der Subjekte wenig zu tun hat.⁹²

89 Vgl. Bahr, »Dialog vom Tragischen«, 53.

90 Vgl. Jacques Le Rider, *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien 1990, 39, 65–68. Zu Mach und Hofmannsthal vgl. auch Asendorf, *Ströme und Strahlen*, 78.

91 Hugo von Hofmannsthal, »Ein Brief« (1902), in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXXI, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1991, 45–55, hier: 48 f.

92 Siehe dazu Kap. 6 und 7.

Die Auflösung vertrauter Ganzheiten wird um 1900 zunehmend als Bedrohung erfahren, und dabei überblendet sich die Furcht vor einer gesichtslosen Massengesellschaft, in der die Einzelnen nur mehr als statistische Größen erscheinen, mit einer zunehmenden Skepsis gegenüber den positivistischen Natur- und Humanwissenschaften, die, so der verbreitete Eindruck, die Welt in ein kaltes und seelenloses Universum ohne Sinn und Ziel verwandelt haben. Man beklagt den Verlust von »Gemeinschaft« und die Zersplitterung des Wissens, und vor allem im deutschsprachigen Raum macht sich, etwa in der Lebensreformbewegung, eine wachsende Sehnsucht nach »Ganzheit« bemerkbar, die sich auch in Simmels später Lebensphilosophie niederschlägt. Insgesamt erfahren holistische und vitalistische »Weltanschauungen« eine Konjunktur – dabei ist es neben dem Begriff des »Lebens« vor allem der der »Gestalt«, der, im Rückgriff auf Goethes morphologische Studien, für eine neue ganzheitliche »Schau« lebendiger Naturphänomene stehen soll. Nicht selten verbinden sich damit kulturkritische Diagnosen. So wird mit dem Gestaltbegriff eine natürliche, lebendige und als sinnhaft erfahrene Ordnung beschworen, die als Gegenbild zu jenem egalitären, formlosen »Chaos« firmiert, für das man die westliche »Zivilisation« ebenso wie das entropische und relativistische Weltbild der modernen Wissenschaften verantwortlich macht.⁹³

Seine folgenreichste Theoretisierung erfährt der Gestaltbegriff in der Wahrnehmungspsychologie. Bereits 1890 veröffentlicht der Philosoph Christian von Ehrenfels seinen Aufsatz »Über ›Gestaltqualitäten‹«, der explizit als Antwort auf Machs *Analyse der Empfindungen* geschrieben ist. Ehrenfels' Hauptargument ist, dass sich psychische Vorgänge nicht wie physische Prozesse in isolierbare Elemente zergliedern lassen. Das Bewusstsein operiere vielmehr mit unteilbaren Ganzheiten, die nicht auf die Summe ihrer Elemente reduziert werden können. Die Existenz solcher Gestaltqualitäten beweist sich für Ehrenfels überall dort, wo Ähnlichkeiten unabhängig von der Übereinstimmung von Einzelelementen auftreten: »So erkennen wir den Angehörigen einer Familie an einer Ähnlichkeit, welche sein gesamtes physisches Wesen, sein ›Habitus‹ aufweist, und welche sich der Analyse in die Gleichheit einzelner Bestandteile oft hartnäckig widersetzt.«⁹⁴ Im Beispiel der »Familienähnlichkeit« zeigt sich bereits die Ambivalenz des Gestaltbegriffs: Einerseits bietet er die Möglichkeit, Wahrnehmungsphäno-

93 Vgl. Anne Harrington, *Reenchanted Science. Holism in German Culture from Wilhelm II to Hitler*, Princeton 1996.

94 Christian von Ehrenfels, »Über ›Gestaltqualitäten‹« (1890), in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 3, hg. von Reinhard Fabian, München, Wien 1988, 128–155, hier: 146.

mene empirisch zu beschreiben, die sich nicht auf elementare Sinnesreize reduzieren lassen.⁹⁵ Andererseits knüpft sich an ihn eine Vorstellung von intuitiv erfassbaren Verwandtschaften, die anschlussfähig an physiognomische Typisierungen ist, wie sie – und davon wird im nächsten Kapitel die Rede sein – vor allem in der Zwischenkriegszeit Konjunktur haben.⁹⁶

In Simmels Schriften zum Porträt taucht der Gestaltbegriff nicht prominent auf. Wo er jedoch die irreduzible Einheit des Gesichts hervorkehrt, konzipiert er Individualität letztlich als Gestaltphänomen.⁹⁷ Eben diese Gestaltqualität ist es auch, die für ihn in der Fotografie verloren geht, denn sie lässt sich in seinen Augen nicht mechanisch registrieren, sondern gewinnt überhaupt erst im künstlerisch gestalteten Bild Prägnanz. Ganz anders bei Mach: Er erhofft sich von der Momentfotografie – die Simmel rundweg ablehnt, weil sie das »Leben« mechanistisch zerstückelt⁹⁸ – die Möglichkeit, die kontinuierliche Veränderung des Individuums zu registrieren. So stellt er bereits 1888 dem »Prinzip der Zeitvergrößerung« in der Momentfotografie Mareys das »Prinzip der Zeitverkleinerung« gegenüber. Er stellt sich vor, wie die »Bilder eines Menschen von der Wiege an, in seiner aufsteigenden Entwicklung und dann in seinem Verfall bis ins Greisenalter« in rascher Folge hintereinander vorgeführt werden könnten. Ein ganzes Leben würde sich »in wenigen Sekunden« entfalten, was, so Mach, »ästhetisch und ethisch großartig wirken« müsste.⁹⁹ Auch Marey selbst zeigt sich von diesem Vorschlag angetan – entspricht sie doch für ihn dem Wesen seiner grafischen Methode, die jedes Phänomen als »eine Reihenfolge von Zustandsänderungen, die ein Körper durchläuft«, begreift: »Ein Phänomen erforschen, was heisst es also anderes als diese Veränderungen der Reihe nach beobachten und miteinander vergleichen?«¹⁰⁰ Anders als für

95 Ausgehend davon wird die Gestalttheorie bei Max Wertheimer und anderen in den 1910er und 20er Jahren zu einem einflussreichen Zweig der experimentellen Psychologie. Vgl. dazu Mitchell Ash, *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge, New York 1995.

96 Vgl. Harrington, *Reenchanted Science*, 108–111, 132–139; Per Leo, *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, Berlin 2013.

97 Es ist unklar, ob Simmel mit Ehrenfels' Gestaltbegriff vertraut war – wo er explizit von »Gestalt« spricht, tut er dies im Rekurs auf Goethe. Vgl. Annette Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln, Weimar, Wien 2001, 84–118.

98 Vgl. Simmel, *Rembrandt*, 48 f.

99 Ernst Mach, »Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie« (1888), in: ders., *Populär-wissenschaftliche Vorlesungen*, Leipzig 1910 [1896], 131–135, hier: 134.

100 Étienne-Jules Marey, *Die Chronophotographie*, Berlin 1896 [1891], 37.

Simmel, der gut zwanzig Jahre später unter dem Eindruck Henri Bergsons das »Leben« für prinzipiell unteilbar halten wird, stellt sich das individuelle Leben in Machs nie verwirklichter Experimentalanordnung als differenzierbares Kontinuum dar, dessen Verlauf durch technische Apparate registriert werden kann.¹⁰¹ Individualität wird so zu einer kontingenten Abfolge von psycho-physischen Zuständen – ganz in diesem Sinne kann Robert Musil, der seine Dissertation über Mach verfasst hat, 1918 in seinem Tagebuch notieren: »Verschieden im Menschenleben sind weder die Fakten noch die inneren Zustände, sondern ihre raumzeitliche Anordnung. Individuum ist ein Ablauf, eine Variation. Fertig mit seinem Tod.«¹⁰²

Kunstwerk oder Dokument

Theorien des Porträts verhandeln stets auch das Problem der Individualität, und so zeigt sich an den theoretischen Neubestimmungen der Porträtähnlichkeit um 1900, wie klassische Formen der Repräsentation des Individuums nicht allein aus kunstimmanenten Gründen oder solchen der Medienkonkurrenz an ihr Ende gekommen sind, sondern auch, weil ihnen schlicht ihr Gegenstand abhanden gekommen ist: Als soziale Person zerfällt das Individuum in eine Vielzahl von Rollen und Funktionen, als psychisches Subjekt droht es sich in ein Kontinuum wechselnder Zustände aufzulösen, und selbst seine körperlichen Besonderheiten erscheinen nur noch als spezifische Kombination massenhaft vorhandener Merkmale. Klassischerweise war es die Aufgabe des Porträts, aus der flüchtigen Erscheinung einer Person diejenigen Züge auszuwählen, festzuhalten und zu synthetisieren, in denen sich eine stabile Persönlichkeit manifestiert. Wo aber die Einheit des Individuums nicht mehr einfach vorausgesetzt werden kann, wird auch dessen Repräsentation im Bild zum Problem. Mit Simmel und Mach lassen sich zwei idealtypische Antworten auf dieses Problem skizzieren: Bei Simmel tritt das Kunstwerk gleichsam an die Stelle des Individuums, denn nur das Kunstwerk erlaubt noch die Erfahrung einer einzigartigen, unvergleichlichen Individualität, die sich in der außerästhetischen Wirklichkeit bloß in kontingenten Bruchstücken zeigt. Simmels Blick auf das Porträt hat dabei die Institution des modernen Kunstmuseums zur Voraussetzung, das den ästhetischen Wert des Porträts von seiner sozialen Funktion radi-

101 Zu Machs Experimenten mit der Momentfotografie vgl. auch Christoph Hoffmann, Peter Berz (Hg.), *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschoßfotografien*, Göttingen 2001.

102 Robert Musil, *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1976, 452.

kal ablöst und die spezifischen Ähnlichkeitserwartungen an die Gattung nivelliert. Was Mach dagegen andenkt, entspricht eher dem Modell von Galtons *Life-History*-Alben oder auch jenen Dossiers, wie sie zur selben Zeit in den polizeilichen Erkennungsdiensten angelegt werden: Serien fotografischer Dokumente, die Sequenzen von Zuständen aufzeichnen, die sich vergleichen, aber nicht mehr synthetisieren lassen – Produkte eines konsequent verwirklichten Programms fortlaufender Datenerfassung. Und es ist dieses Modell, das in jenen Avantgarden der 1920er Jahre eine ungeahnte Aktualität gewinnt, die nicht mehr autonome Kunstwerke zur bürgerlichen Kontemplation schaffen wollen, sondern Dokumente, die einen neuen Blick für moderne Lebenswirklichkeiten trainieren sollen.

9 Rodtschenko, Sander und die Serialisierung des Porträts

Planmäßige Serienfotografie

»Wir bauen planmäßig auf, wir müssen auch planmäßig aufnehmen«, so lautet die Forderung, mit der der sowjetische Schriftsteller Sergej Tretjakow 1931 seinen Aufsatz »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung« beschließt.¹ Es ist die Zeit des ersten Fünfjahresplans, und den Fortschritt des Sozialismus, das Wachstum der Produktion, das Tempo der Veränderung des Lebens systematisch zu dokumentieren, darin sieht Tretjakow eine Aufgabe, die nur mittels serieller Fotografie zu bewältigen ist. Der Fünfjahresplan, also der 1928 begonnene Versuch, mittels einer massiven Kraftanstrengung und unter gewaltigen Opfern die rückständige Wirtschaft der UdSSR innerhalb kürzester Zeit auf das Niveau der westlichen Industrieländer zu bringen, ist von Beginn an auch ein Medienspektakel, und aus Sicht der Partei kommt der Fotoreportage eine zentrale Rolle dabei zu, die Massen für den gesamtgesellschaftlichen Aufbruch zu mobilisieren.² Zu diesem Zweck setzt man auf ein wahres Heer von Fotoamateuren. Schon 1926 hatte Anatol Lunatscharski, der Volkskommissar für Aufklärung, gefordert: »Jeder fortschrittliche Genosse muß nicht nur eine Uhr, sondern auch einen Fotoapparat haben.« 1928 gibt dann das Zentralkomitee die Losung aus: »Jeder Fotoamateur ist ein Fotokorrespondent!«³ Doch während Tretjakow damals noch in den »Tausenden von Reportern und Arbeiterkorrespondenten« zwar unqualifizierte, doch wertvolle Mitstreiter der Avantgarde sieht – »Jeder Junge mit seinem Fotoapparat ist

1 S. [ergej] Tret'jakov, »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung« (1931), in: Hubertus Gaßner, Eckhart Gillen (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, 222 f., hier: 223. Der Text ist nur in einer gekürzten Fassung ins Deutsche übersetzt worden, die Übersetzung der Zitate folgt nach Möglichkeit dieser Ausgabe, ansonsten der vollständigen englischen Übersetzung: Sergej Tret'jakov, »From the Photo-Series to Extended Photo-Observation« (1931), in: *October* 118 (2006), 71–77, hier: 77. Die Umschrift russischer Namen folgt im Fließtext der älteren deutschen Schreibweise (Tretjakow, Rodtschenko, etc.), bibliografische Angaben dagegen der jeweiligen Quelle.

2 Vgl. Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924–1937*, New Haven, London 1996, 35.

3 Zit. nach: Rosalinde Sartori, »Jeder fortschrittliche Genosse muß nicht nur eine Uhr, sondern auch einen Fotoapparat haben«. Bemerkungen zur sowjetischen Abteilung der Stuttgarter Ausstellung »Film und Foto«, 1929«, in: Ute Eskildsen, Jan Christopher Horak (Hg.), *Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929*, Stuttgart 1979, 183–189, hier: 183.

ein Soldat im Kampf gegen die Staffeleikünstler«⁴ –, beklagt er 1931 das »Durcheinander« der massiv angewachsenen fotojournalistischen Produktion, die ihre Gegenstände ohne nachvollziehbaren Zusammenhang präsentiert. Planmäßige Aufnahme, das heißt für ihn nun vor allem: Abkehr vom Einzelbild und stattdessen systematische Dokumentation langfristiger Prozesse durch fotografische Serien.

Ausgangspunkt von Tretjakows Essay ist eine Reflexion des fotografischen Porträts, bei der er Argumente aufgreift, die bereits in den Jahren zuvor von seinen Mitstreitern Ossip Brik und Alexander Rodtschenko in *Nowy LEF*, dem Sprachrohr der »Linken Front der Künste«, formuliert wurden. Sie bilden in diesem Kapitel den Ausgangspunkt dafür, dem veränderten Status des fotografischen Porträts in der Zwischenkriegszeit, genauer: in den Jahren um 1930, nachzugehen. Im Zentrum stehen dabei unterschiedliche Modelle serieller Porträtfotografie: einerseits die Konzepte der russischen Avantgarde, andererseits die »Gesichterbücher« der Weimarer Republik, insbesondere August Sanders fotografisch-physiognomisches Großprojekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Diese Gegenüberstellung gewinnt ihre Plausibilität nicht zuletzt daraus, dass trotz aller Unterschiede der politischen Situation, die sich in der jeweiligen Porträtproduktion geradezu exemplarisch niederschlagen, die medialen Ausgangsbedingungen im postrevolutionären Russland und im Deutschland der Weimarer Republik dieselben sind. Überall erlebt in den 1920er Jahren die fotografische Produktion und Reproduktion eine enorme quantitative Ausweitung: Handliche neue Kleinbildkameras mit Rollfilm wie die Leica ermöglichen es auch Amateurrinnen und Laien ohne fotografische Vorbildung, überall und jederzeit ganze Serien von Schnappschüssen zu »knipsen«, und verbesserte Druckverfahren befeuern einen Boom illustrierter Zeitschriften, Magazine und Bücher.

Doch zurück zur russischen Avantgarde: Das gemeinsame Anliegen von Brik, Rodtschenko und Tretjakow ist es, die Überlegenheit der Fotografie gegenüber der Malerei nachzuweisen – und zwar einer dokumentarischen Fotografie, die sich von allen traditionellen Bildvorstellungen und Relikten der »Staffeleikunst« befreit.⁵ Der Kampf gegen die Malerei ist dabei zugleich der Kampf gegen ein falsches Bewusstsein. Denn, so argumentiert Brik in »Vom Gemälde zum Foto« (1928), der Zeichner oder Maler könne, anders als der fotografische Apparat, gar nicht alle Elemente der Wirklichkeit gleich-

4 Sergej Tretjakow, »Fortsetzung folgt« (1928), in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek 1972, 74–79, hier: 79.

5 Zur sowjetischen Fotografie vgl. umfassend Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924–1937*.

zeitig in ihren realen Beziehungen erfassen, daher sei er dazu gezwungen, die Gegenstände der Abbildung zu immobilisieren und zu inszenieren.⁶ Die Malerei lasse die Welt somit zwangsläufig als Ansammlung isolierter, statischer Objekte erscheinen, die nachträglich und künstlich in eine bildhafte Ordnung gezwungen würden. »Die Differenzierung zwischen individuellen Objekten zu dem Zwecke ihrer bildlichen Aufzeichnung«, so Brik weiter, sei nun aber »nicht allein eine technische, sondern auch eine ideologische Angelegenheit.«⁷ Dies gelte insbesondere im Fall des Porträts: Da es unfähig sei, etwas anderes als atomisierte Einzelpersonen zu zeigen, losgelöst aus ihren Handlungszusammenhängen, reproduziere das malerische Porträt notwendig die falsche bürgerliche Ideologie des autonomen Individuums. Erst die Momentfotografie, die sämtliche Details einer Situation instantan aufzeichne, könne die Einzelnen in lebendiger Aktion erfassen – und zwar so, »daß daraus ihre Abhängigkeit von dem sie umgebenden Milieu klar und eindeutig hervorgeht.« So sei denn auch der beiläufige Schnappschuss des Fotojournalisten, der den Volkskommissar inmitten der Massen zeigt, jedem kunstvoll inszenierten Atelierporträt überlegen – denn jene Leute, die scheinbar zufällig mit dem Kommissar auf dem Bild landeten, seien für das Verständnis von dessen Rolle keinesfalls nebensächlich: »Für das zeitgenössische Bewusstsein kann eine individuelle Person nur in Beziehung zu allen anderen Leuten verstanden und erfasst werden – zu jenen, die das vorrevolutionäre Bewusstsein als Hintergrund ansah.« Für Brik, Mitglied des »Moskauer Linguistischen Zirkels« um Viktor Schklowski und vom Strukturalismus Ferdinand de Saussures beeinflusst, ist jegliche Identität relational definiert. Wer oder was jemand ist, bestimmt sich allein aus seiner oder ihrer Position in einem System von Differenzen: »Deswegen achten wir nicht auf die individuellen Persönlichkeiten als solche, sondern auf die sozialen Bewegungen und Beziehungen, die ihre jeweilige Position definieren.«⁸

Tretjakow kommt drei Jahre später, von anderen theoretischen Prämissen ausgehend, zu vergleichbaren Ergebnissen, betont als dialektisch

6 Auch dieser Text liegt nur in einer deutlich gekürzten Übersetzung ins Deutsche vor: Ossip Brik, »Vom Gemälde zum Foto« (1928), in: Gaßner/Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 216 f. Den folgenden Ausführungen liegt die ungekürzte englischsprachige Fassung zugrunde: Ossip Brik, »From the Painting to the Photograph« (1928), in: Christopher Phillips (Hg.), *Photography in the Modern Era*, New York 1989, 227–233. Die Übersetzung der Zitate folgt – soweit möglich – der deutschen Fassung.

7 Ebd., 230.

8 Ebd., 231. Zu Briks theoretischer Position innerhalb der LEF vgl. Natasha Kurchanova, »Osip Brik and the Politics of the Avant-Garde«, in: *October* 134 (2010), 53–73.

geschulter Marxist aber umso mehr, dass sich das Individuum nur in seiner kontinuierlichen Transformation begreifen lässt: »Die dialektisch-materialistische Einstellung nimmt den Menschen als Produkt der ihn umgebenden Wirklichkeit und als eine Kraft, die diese Wirklichkeit verändert. Sie beurteilt ihn in der Veränderung, in den Widersprüchen.«⁹ Entsprechend lehnt auch er die traditionelle, »idealistische« Porträtkunst ab und favorisiert die fotografische Momentaufnahme, die aus »dem Strom des Vorübergehenden einzelne Bewegungsmomente« herausreißt, »ohne die Menschen porträthaft posieren zu lassen«. Aber, so Tretjakow weiter, auch die Momentfotografie habe einen wesentlichen Mangel, zeige sie doch immer bloß einen kontingenten Ausschnitt der Wirklichkeit: zufällige Gesten, Ausdrücke und Handlungen, die als vereinzelt meist kaum von Bedeutung seien. Nur die quantitative Ausweitung zur fotografischen Serie erlaube es, die »ausgedehnte Masse der Wirklichkeit« und deren »authentische Bedeutung« sichtbar zu machen. Ein gelungenes Beispiel sieht er in der berühmten Bildreportage über 24 Stunden im Leben der Moskauer Arbeiterfamilie Filippow, einer Serie von 78 Aufnahmen, die 1931 als Teil der sowjetischen Auslandspropaganda in der deutschen *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ) erscheint. Die Filippows, so lobt Tretjakow, würden darin nicht als isolierte Individuen gezeigt, sondern als exemplarische »Partikel in unserem aktiven sozialen Gewebe«, die in ein ganzes »Bündel« von ökonomischen, sozialen, politischen und verwandtschaftlichen Beziehungen verwickelt seien.¹⁰ Der Wert solcher Serien liege darin, einen »momentanen Querschnitt« durch dieses Beziehungsgeflecht zu liefern. Doch um die dynamische Veränderung zu dokumentieren, die die gesamte sowjetische Gesellschaft erfasst habe, müsse eine noch ehrgeizigere Methode an ihre Seite treten, eben jene titelgebende, wenngleich kaum näher bestimmte »langfristige Fotobeobachtung«.¹¹

9 Tret'jakov, »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung«, 222.

10 Tret'iakov, »From the Photo-Series to Extended Photo-Observation«, 75. Allerdings spart Tretjakow nicht mit Kritik daran, dass man sich hier nicht immer streng an die Fakten gehalten, sondern inszenierend nachgeholfen habe. Eine solch halbleere Tram etwa, wie sie auf den Bildern zu sehen ist, sei im Moskauer Berufsverkehr eine Seltenheit gewesen. Zur propagandistischen Inszenierung der Serie vgl. Rudolf Sturmberger, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*, Konstanz 2007, 118 f., 192–196.

11 Tret'iakov, »From the Photo-Series to Extended Photo-Observation«, 77.

Mit seinem Plädoyer für die Serialität schließt Tretjakow an Überlegungen an, die Alexander Rodtschenko (1891–1956) im April 1928, einen Monat nach Briks Aufsatz, in *Nowy LEF* veröffentlicht hat. Rodtschenkos vielzittierter, manifestartiger Aufruf »Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme« gipfelt in der Forderung: »Fixiert den Menschen nicht mit einem synthetischen Porträt, sondern in einer Vielzahl von Momentaufnahmen, die zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen entstanden.«¹² Das malerische Porträt, ja die Kunst überhaupt entspricht in Rodtschenkos Augen einer Epoche, die noch an unveränderliche Wahrheiten glaubte – mit der Dynamik der Gegenwart dagegen könne nur die Momentfotografie mithalten. Denn an allen Fronten, so seine Überzeugung, siege mittlerweile der Augenblick über die Ewigkeit: Wo früher Enzyklopädien ganzen Generationen als dauerhafte Wissensspeicher dienten, lieferten heute Zeitungen und Zeitschriften täglich neue Informationen über eine sich verändernde Wirklichkeit. Und auch die modernen Wissenschaften erschließen fortlaufend neue Arbeits- und Forschungsgebiete, die mit jedem Fortschritt auch das zuvor Erreichte in verändertem Licht erscheinen lassen. Die Erweiterung des Wissens wird dabei zum kollektiven Projekt, vorangetrieben durch die planmäßige Zusammenarbeit Tausender von Wissenschaftlern und Ingenieuren. Und nicht anders, so Rodtschenko, verhalte es sich auch bei der Abbildung der Welt: Der täglich wachsende Bestand fotografischer Dokumente, von unzähligen anonymen Kräften gefüttert, übertreffe in seiner Gesamtheit jeden bloß subjektiven Versuch der künstlerischen Synthese an Wahrheit und Nützlichkeit.¹³

Den Sieg des Augenblicks über die Ewigkeit – und damit der Fotografie über die Kunst – glaubt Rodtschenko ausgerechnet am Porträt Lenins festmachen zu können. Es gebe, so Rodtschenko, eine ganze Fülle von Momentaufnahmen Lenins, die zu seinen Lebzeiten von Gelegenheitsfotografen unter unterschiedlichsten Bedingungen gemacht wurden. Sie seien in einer »Mappe« oder »Foto-Akte« gesammelt worden, die jedermann einsehen könne. Daneben hätten sich auch viele Künstler an den Versuch gewagt, den 1924 verstorbenen Revolutionsführer in Gemälden und Skulpturen zu repräsentieren, häufig genug im Rückgriff auf eben jene Fotografien. Kein

¹² Alexander Rodtschenko, »Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme« (1928), in: ders., *Schwarz und Weiß. Schriften zur Photographie*, hg. von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler, München 2011, 269–272, hier: 272.

¹³ Vgl. ebd., 270 f.

Kunstwerk habe es jedoch bislang geschafft, den »wahren Lenin« zu zeigen – und auch in Zukunft werde dies nicht geschehen. Denn gemessen an der Fülle der vorhandenen Dokumente stelle jede traditionelle Repräsentation Lenins nur einen unvollkommenen, einseitigen, ja letztlich verfälschenden Versuch der Synthese dar: »Man muß ganz klar feststellen, daß seit dem Aufkommen von Photodokumenten keine Rede mehr von irgend-einem einheitlichen, ewigen Porträt sein kann. Mehr noch, der Mensch ist keine Summe, er ist eine Vielzahl von Summen, die manchmal auch völlig gegensätzlich sind.« Ein wahrhaft authentisches Denkmal Lenins bestünde daher in einer noch umfassenderen »Foto-Akte«, ergänzt um »das Archiv seiner Bücher, Schreibblöcke, Notizbücher, Stenogramme, Filmaufnahmen, Grammophonaufnahmen«. ¹⁴ Was Rodtschenko damit andenkt, geht also weit über Tretjakows Konzept der fotografischen Langzeitbeobachtung hinaus: keine lineare, geschlossene Serie, sondern ein kollektiv produziertes, aus anonymen Quellen gespeistes und tendenziell unabschließbares Dossier – ein personalisiertes Profil aus diskreten Einträgen, das sich kontinuierlich durch neue Bilder und Daten ergänzen lässt. ¹⁵

Man hat diesen Aufsatz Rodtschenkos immer wieder mit dessen eigener Porträtproduktion in Zusammenhang gebracht und die bereits 1924 entstandenen Aufnahmen des Dichters Wladimir Majakowski in diesem Sinne als »analytische Serie« begriffen. ¹⁶ Doch gerade hier haben wir es mit einer ganz anderen Art von seriellem Porträt zu tun. Statt etwa Majakowski in unterschiedlichen sozialen Kontexten zu dokumentieren, porträtiert ihn Rodtschenko durchgehend als isolierte Figur vor neutralem Hintergrund. Die Aufnahmen, die in ihrer Frontalität und Nüchternheit an Passbilder erinnern, zeigen den Dichter in wechselnder Pose, aber sein Ausdruck verändert sich nur minimal (Abb. 9.1). Statt also unterschiedliche, auch widersprüchliche Aspekte der Person zu zeigen, strebt Rodtschenko hier nach Wiedererkennbarkeit und stattet Majakowski mit einer einprägsamen, ja

¹⁴ Ebd., 271 f. Zur Einordnung von Rodtschenkos Konzept in eine Geschichte künstlerischer Strategien der Archivierung vgl. Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/Mass., London 2008, 130–135.

¹⁵ Ein solches Profil hätte dabei vor allem Bilder versammelt, die bereits zuvor in der illustrierten Presse und anderswo zirkulierten. Dies unterscheidet Rodtschenkos nie verwirklichtes Projekt auch von Ernst Machs im vorigen Kapitel erwähnter Idee der fotografischen Langzeitdokumentation eines Lebens, die möglicherweise als Anregung gedient haben könnte. Machs Vorschlag ist von László Moholy-Nagy in *Malerei. Fotografie. Film* (1925) begeistert aufgegriffen worden, einem Buch, das Rodtschenko nachweislich gekannt hat. Vgl. Aleksandr Lavrentjev, »Die neue Art, die Welt zu sehen«, in: Hubertus Gaßner, *Rodcenko Fotografien*, München 1982, 7–11, hier: 7.

¹⁶ Vgl. bspw. Gaßner, *Rodcenko Fotografien*, 46–55.

*Diese Abbildungen sind nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 9.1: Alexander Rodtschenko, *Wladimir Majakowski*, Porträtserie (Auswahl), 1924.

ikonischen visuellen Identität aus: Der scharf konturierte, kahlrasierte Schädel – ein im Kreis der LEF üblicher Look der Sachlichkeit – sowie die Intensität seines unnachgiebig starrenden Blicks lassen das Gesicht zum Markenzeichen werden.¹⁷

Rodtschenkos eigene Porträtproduktion wäre insgesamt kaum geeignet gewesen, sein Plädoyer gegen das »synthetische Porträt« zu stützen; wohl auch deshalb recurriert er auf die anonyme Masse der Fotodokumente aus dem Leben Lenins. Vor allem aber schließt er damit an eine bereits ältere Debatte an. Schon kurz nach dem Tod des Revolutionsführers 1924 hatte die LEF gefordert: »Schachert nicht mit Lenin!«. Der unmittelbare Anlass war eine Zeitungsanzeige, die für offiziell autorisierte Leninbüsten warb, erhältlich in Gips, Bronze, Marmor und Granit. Solchen Umtrieben galt die ganze Empörung des damaligen Herausgebers Majakowski. Denn in Wahrheit sei Lenin immer noch unter uns (»lebendiger als alle Lebenden«, wie es in einem seiner Gedichte aus derselben Zeit heißt), und wir sollten versuchen, weiterhin von ihm zu lernen, statt ihn als tote »Ikone« in Bronze zu gießen und »auf Plakate, Wachstuch, Teller, Bierkrüge, Zigarettenetuis« zu drucken.¹⁸ Aktive Aneignung des Leninschen Erbes statt eines passiven Bilderkults – dieser Stoßrichtung folgt auch Rodtschenkos berühmter Entwurf einer »Musterausstattung für eine Lenin-Ecke« aus dem Jahr 1925.

17 Buchstäblich geschieht dies beim berühmten Porträt Ossip Briks (1924), in dessen Brillenglas Rodtschenko das typographische Signet der LEF hineinmontiert hat.

18 Zit. nach: Fritz Mierau, »War Majakowski voraus oder zurück?«, in: Wladimir Majakowski, *Die Wanze, Schwitzbad und andere satirische Dichtungen aus den Jahren 1928–1929*, Darmstadt, Neuwied 1980, 210–238. Vgl. auch Nina Tumarkin, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge/Mass. 1997, 235 f.

Als multimediale Lernumgebung für einen Arbeiter-Club konzipiert, sollte sie mittels verstellbarer Schaukästen und Projektionsleinwände den flexiblen Zugriff auf Plakate, Fotografien und andere dynamisch aktualisierbare Informationen ermöglichen.¹⁹

Der Kampf der Avantgarde gegen die Ikonisierung Lenins ist zugleich ein Abwehrkampf gegen das Wiedererstarken der »Staffeleikunst« – denn je gefragter das Bild des toten Revolutionsführers wird, umso mehr wächst auf Seiten der Partei die Wertschätzung für realistische Malerei und Skulptur.²⁰ Diesem Bilderkult können weder Majakowskis Zorn noch Rodtschenkos ikonoklastische Medienbegeisterung etwas anhaben. Wie allgegenwärtig die kanonisch gewordenen Leninbildnisse im Moskau des Jahres 1926 sind, lässt sich in den Reisenotizen Walter Benjamins nachlesen: »Man findet ein Geschäft, in dem es als Spezialartikel in allen Größen, Haltungen und Materialien käuflich ist. Als Büste steht es in den Leninecken, als Bronzestatue oder Relief in größeren Klubs, als lebensgroßes Brustbild in den Büros, als kleines Photo in Küchen, Wäschekammern, Vorratsräumen.«²¹ Wenn Rodtschenko also 1928 verkündet, kein traditionelles Lenin-Porträt könne gegen die Fülle an fotografischen Dokumenten bestehen, behauptet er nachträglich den Sieg in einem Kampf, der praktisch schon verloren ist. Lenins Gesicht ist längst zur massenhaft reproduzierten visuellen Formel geronnen, zur Ikone, deren »unsterbliches« Urbild in einem Mausoleum auf dem Roten Platz für die Ewigkeit bewahrt wird.²²

Vervielfachung der Perspektiven vs. Fixierung der Fakten

In ihrem Plädoyer für die serielle Momentfotografie sind sich Tretjakow und Rodtschenko einig – doch ansonsten gehen ihre Erwartungen an die Fotografie diametral auseinander. Für den Schriftsteller Tretjakow ist die Kamera ein praktisches Aufzeichnungsmedium, und seine Leica dient ihm

¹⁹ Vgl. Warwara F. Stepanowa, »Der Arbeiterklub«, in: Peter Noever (Hg.), Kat. *Alexander M. Rodtschenko – Warwara Stepanowa. Die Zukunft ist unser einziges Ziel*, München 1991, 180 f.; Victor Margolin, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*, Chicago, London 1997, 95–98; Leah Dickerman, »The Propagandizing of Things«, in: Magdalena Dabrowski, dies., Peter Galassi (Hg.), Kat. *Aleksandr Rodchenko*, New York 1998, 63–99, hier: 77 f.

²⁰ Vgl. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien 1988, 73.

²¹ Walter Benjamin, »Moskau« (1927), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, 316–348, hier: 348.

²² Zum Leninkult insgesamt vgl. Tumarkin, *Lenin Lives!*

als »unersetzliches Phototagebuch«. ²³ Für Rodtschenko dagegen soll die Fotografie nicht einfach nur den sozialistischen Alltag dokumentieren, sie soll selbst zum Instrument der Transformation der Wirklichkeit werden. So träumt er von der permanenten fotografischen Revolution, die buchstäblich alle Perspektiven durcheinanderwirbelt: »Aber man muß die Menschen revolutionieren, so daß sie von allen Standpunkten aus und bei jeder Beleuchtung sehen«. ²⁴ Die moderne Großstadt mit ihren Hochhäusern und Schaufensterfassaden, Leuchtreklamen und neuen Verkehrsmitteln fordere die permanente Anpassung der Wahrnehmung, und die Fotografie könne dabei gleichsam als Trainingsgerät dienen. ²⁵ Exzentrische Perspektiven, extreme Nahsichten und ungewöhnliche Ausschnitte sollen die gewohnte Wahrnehmung irritieren und dazu anleiten, »die Welt des Sichtbaren neu [zu] entdecken«. ²⁶ Ganz ähnliche Argumente zirkulieren zur selben Zeit im Westen, wo Autoren wie László Moholy-Nagy oder Franz Roh ebenfalls aus den beschleunigten urbanen Lebenswelten die Notwendigkeit eines »Neuen Sehens« ableiten. ²⁷

Spätestens ab 1928 gerät Rodtschenko mit dieser Haltung unter Beschuss. Der Vorwurf lautet: »Formalismus«. Tatsächlich stehen Rodtschenkos experimentelle Strategien der Bildkomposition, die den gewohnten Blick auf die Dinge unterbrechen sollen, im Einklang mit der Verfremdungstheorie der russischen Formalisten, wie sie vor allem Viktor Schklowski vertreten hat. ²⁸ In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre gerät diese Ästhetik unter den Verdacht des Reaktionären, und selbst in den eigenen Reihen unterstellt man Rodtschenko nun einen selbstgefälligen Ästhetizismus, der sich um politische Inhalte nicht schere. Diese Vorwürfe stehen im Zentrum der berühmten Fotodebatte, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1928 in der *Nowy LEF* geführt wird. ²⁹ In deren Verlauf nimmt Tretjakow Rodtschenko zwar vor den heftigsten Angriffen anderer Genossen in Schutz, doch auch

23 Sergej Tretjakow, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin 1931, 378.

24 Alexander Rodtschenko, »Das Notizbuch der LEF« (1927), in: ders., *Schwarz und Weiß*, 255–264, hier: 258.

25 Die großstädtische Umwelt, die Rodtschenko beschreibt, ist allerdings eine futuristische Projektion, die mit dem Moskau seiner Gegenwart, in dem es kaum Autos oder Hochhäuser gibt, nur entfernt zu tun hat. Vgl. Peter Galassi, »Rodchenko and Photography's Revolution«, in: Dabrowski/Dickerman/ders., *Aleksandr Rodchenko*, 101–137, hier: 122.

26 Alexander Rodtschenko, »Die Wege der modernen Photographie« (1928), in: ders., *Schwarz und Weiß*, 227–244, hier: 244.

27 Vgl. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, 212–217.

28 Vgl. Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 3–35.

29 Die Debatte ist dokumentiert in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*,

er wirft ihm eine verengte Perspektive vor, die die sozialen Funktionen der Fotografie verkenne. Dagegen plädiert er im Namen der Redaktion »für eine funktionale Einstellung zur Fotografie« – formale Entscheidungen sollten niemals Selbstzweck sein, sondern sich an der konkreten Aufgabe orientieren. Ein Kriminalfotograf, so Tretjakows bezeichnendes Beispiel, würde sich auf die Gesichtszüge konzentrieren, eine Krawattenreklame dagegen die Krawatte in den Fokus rücken.³⁰

Während Strategien der Verfremdung in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre als »Formalismus« gebrandmarkt werden, geben Tretjakow, Brik und andere eine neue Losung aus: »Fixierung der Fakten«. Die Aufgabe des Künstlers als »Faktographen« wird es nun, die Splitter des Lebens unverstellt zu dokumentieren und dialektisch aufeinander zu beziehen, damit ihre politische und soziale Bedeutung sichtbar wird.³¹ Keineswegs jedoch verbindet sich damit ein unreflektierter Glaube an den Wahrheitsanspruch technischer Abbildungsmedien, wie man ihn der russischen Avantgarde bisweilen unterstellt hat.³² Zu ihren zentralen Einsichten gehört vielmehr, dass jedes isolierte Faktum letztlich nichtssagend bleiben muss und seine Bedeutung nur als ein Element in einer Struktur, Serie oder Sequenz erlangt. Damit wird, wie Benjamin Buchloh herausgestellt hat, das fotografische Bild grundlegend neu definiert, nämlich als »dynamisch, kontextabhängig und kontingent«.³³ Für Buchloh markiert diese neue Sicht eine wesentliche Verschiebung innerhalb des Avantgarde-Diskurses der 1920er Jahre – weg vom Modell der Fotomontage, das auf Fragmentierung, Verfremdung und Wahrnehmungsschocks zielte, hin zum Modell des Archivs oder Atlas, also der strukturierten Anordnung großer Mengen visueller Informationen.³⁴ Die strukturelle Offenheit und Unabschließbarkeit des Archivs entspreche dabei auch den Idealen eines neuen, egalitären Kollektivs: Nicht nur sei jeder und jede jetzt gleichermaßen abbildungswürdig geworden, auch eine

München 1979, 75–93; Boris Groys, Aage Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M. 2005, 366–380; Rodtschenko, *Schwarz und Weiß*, 201–252.

30 Sergej Tretjakow, »Von der Redaktion« [ursprünglich ohne Titel oder Autornennung in *Novyj LEB* 12, Dezember 1928 erschienen], in: Rodtschenko, *Schwarz und Weiß*, 250–252.

31 Vgl. Martin Schneider, *Die operative Skizze Sergej Tret'jakovs. Futurismus und Faktographie in der Zeit des 1. Fünfjahrplans*, Diss., Ruhr-Universität Bochum 1983, 44–47, Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924–1937*, 37.

32 So z. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, 35.

33 Benjamin Buchloh, »Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture«, in: Melissa E. Feldman (Hg.), *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, Philadelphia 1994, 53–69, hier: 56.

34 Vgl. ders., »Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv« (1999), in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. I*, Frankfurt a. M. 2002, 399–427.

nahezu unendliche Fülle von Wirklichkeitssplittern erschiene nun gleichermaßen wert, aufgezeichnet und gespeichert zu werden.

Benjamin, Sander und das Ende des Porträts

Die Diskussionen der russischen Avantgarde über das fotografische Porträt haben im Westen kein Pendant, aber ihre Themen spiegeln sich, wie Buchloh bemerkt hat, auf eigenartige Weise in Walter Benjamins Aufsatz »Kleine Geschichte der Fotografie« (1931) wider.³⁵ Auch Benjamin fragt nach Funktionen des fotografischen Porträts jenseits bürgerlicher Repräsentation, doch kommt er zu ganz anderen Schlüssen als Brik, Rodtschenko und Tretjakow. Sein nachträglich berühmt gewordener Zeitungsessay ist dabei vieles zugleich, feuilletonistische Sammelbesprechung aktueller Fotobücher wie frühe medienästhetische Skizze; in seinem Zentrum steht jedoch ein spekulativer Abriss zur Sozialgeschichte der Porträtfotografie, die er als Geschichte einer frühen Blüte und eines jahrzehntelangen Verfalls erzählt. So bewundert er die Porträts der Zeit um 1850, bei denen die geringe Lichtempfindlichkeit der Platten noch lange Sitzungen unter freiem Himmel nötig machte. Die Dauer der Aufnahme, so Benjamin, ließ die Modelle »gleichsam in das Bild hinein« wachsen, sodass das Ergebnis die »Synthese des Ausdruckes« widerspiegeln konnte.³⁶ Eine »Aura« umwehte hier die Menschen, die noch voller Scheu vor die Kamera traten und dabei zugleich ganz bei sich wie in ihrer Umwelt geborgen schienen. Der Verfall setzt für Benjamin mit den kommerziellen Atelierfotografen der zweiten Jahrhunderthälfte ein: In künstlichen Kulissen stehen die Menschen nun »abgesprengt und gottverloren« herum – an die Stelle der einstmaligen »Aura« ist die eingeübte, starre Pose getreten.³⁷

Die Vorstellung, dass seit den Anfängen der Porträtfotografie etwas verloren gegangen ist, findet sich auch bei Benjamins Freund Bertolt Brecht, der ihr allerdings eine andere Wendung gibt. Mit der modernen fotografischen Technik, so Brecht in seinem medienkritischen Essay »Der Dreigroschenprozess« (1931), könne man zwar praktisch unabhängig von den

35 Vgl. Buchloh, »Residual Resemblance«, 56–58.

36 Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 368–385, hier: 373. Mit »Synthese des Ausdruckes« zitiert Benjamin einen Aufsatz Emil Orlikos. Zu diesen und anderen Quellen der »Kleinen Geschichte« vgl. Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin 2010, 37–43.

37 Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie«, 376 f.

Lichtverhältnissen fotografieren, die Porträts, die dabei entstünden, seien jedoch »zweifellos viel schlechter« als die alten Daguerrotypen, die noch imstande gewesen seien, den lebendigen Ausdruck einer Person zu synthetisieren. Doch müsse dies nicht gegen die neuen Apparate sprechen: »Sie fassen die Gesichter nicht mehr zusammen – aber müssen sie zusammengefasst werden? Vielleicht gibt es eine Art zu fotografieren, den neueren Apparaten möglich, die Gesichter zerlegt?«³⁸ Ganz im Sinne Tretjakows, mit dem ihn seit dessen Berlinaufenthalt 1930 eine enge Freundschaft verbindet, fordert auch Brecht eine Neubestimmung der sozialen Funktion der Technik. Wozu man die neuen Apparate gebrauchen soll, das erscheint so weder als technische noch als ästhetische, sondern vor allem als politische Frage.

Benjamin hat Brechts Essay bereits vor Drucklegung lesen können, und zustimmend zitiert er dessen berühmte These, dass »eine Fotografie der Kruppwerke oder der A. E. G.« so gut wie nichts über die komplexen sozialen Prozesse verrate, die deren eigentliche, »funktionale« Realität ausmachen.³⁹ Doch dass auch die Funktion des Porträts zukünftig in der analytischen Auffächerung von Einzelaspekten liegen könnte, diese Überlegung hat Benjamin sich nicht zu eigen gemacht. Daher spielt auch die Momentfotografie, auf die Brik, Rodtschenko und Tretjakow so große Hoffnungen setzen, bei ihm nur eine marginale Rolle. Beiläufig charakterisiert er sie – unter Berufung auf Siegfried Kracauer – als Symptom einer Welt, in der Zehntelsekunden über das Schicksal eines Sportlers entscheiden.⁴⁰ Auch für das »Knipsen« der Amateure und den Fotojournalismus hat er nur Spott übrig, ebenso wie für die Protagonisten des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit. Letztere rückt Benjamin in die Nähe des Kunstgewerblichen, der Reklame und der Mode: Unfähig zur Erfassung sozialer und politischer Zusammenhänge, seien sie nicht an der »Erkenntnis« ihrer Gegenstände interessiert, sondern allein an deren »Verkäuflichkeit«.⁴¹

Statt einer solchen vermeintlich »schöpferischen« Fotografie favorisiert Benjamin einen »konstruktiven« Umgang mit dem Bildmedium. Ähnlich

38 Bertolt Brecht, »Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment« (1931/32), in: ders., *Werke*, Bd. 21, bearb. von Werner Hecht, Berlin u. a. 1992, 448–514, hier: 480f.

39 Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie«, 384. Vgl. dazu Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, 126 f.

40 Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie«, 373. Im Zusammenhang mit dem Konzept des »Optisch-Unbewussten« ist dagegen nicht von der Momentaufnahme, sondern von der »Zeitlupe« die Rede, und Benjamin hat weniger Reportage- und Ereignisbilder als wissenschaftliche Fotografien vor Augen: Er spielt auf die Bewegungsstudien von Muybridge an und nennt die Pflanzenfotos von Blossfeldt.

41 Ebd., 383. Diese Kritik macht sich an Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* fest, richtet sich aber implizit auch gegen andere Fotografen.

wie Tretjakow misstraut er der Kontingenz des Einzelbildes, doch die Lösung des Problems liegt für ihn in der »Beschriftung« der Bilder: ihrer Lesbarmachung durch Bildunterschriften, Montageverfahren oder vergleichende Zusammenstellung. Vor allem typologisierende Bilderreihen scheinen es ihm angetan zu haben, wie an jenen beiden Fotobüchern deutlich wird, die er – neben Eugène Atgets Sammlung menschenleerer Pariser Straßenszenen – in der »Kleinen Geschichte« am enthusiastischsten bespricht: Karl Blossfeldts 1928 unter dem Titel *Urformen der Kunst* publizierte Sammlung von Pflanzenfotografien und *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) von August Sander (1876–1964), eine Zusammenstellung anonymisierter Porträts, die durch ihre Bildunterschrift als Verkörperung eines bestimmten sozialen Typus, etwa als »Der Herr Lehrer«, der »Handlanger« oder »Der Kunstgelehrte« vorgeführt werden. Sander kommt dabei in Benjamins Text eine Schlüsselrolle zu, steht er doch, gemeinsam mit den Filmen Wsewolod Pudowkins und Sergej Eisensteins, für einen Wendepunkt in der Geschichte des Porträts. Bei Sander wie beim »Russenfilm« treten, so Benjamin, »zum ersten Mal seit Jahrzehnten« Menschen vor die Kamera, »die für ihr Photo keine Verwendung hätten«. »Und augenblicklich«, so fährt er fort, »trat das menschliche Gesicht mit neuer, unermeßlicher Bedeutung auf die Platte.«⁴² Beinahe wie in ihren Anfängen bedient die Kamera nun nicht mehr die eingespielten Repräsentationsbedürfnisse einer bürgerlichen Klientel, sondern erfasst anonyme Gesichter in einer ungekünstelten Direktheit, als wären sie nie zuvor fotografiert worden. Doch was dabei entstehe, sei »kein Porträt mehr«. Stattdessen präsentiere uns Sander eine Reihe von »Köpfen«, ja einen »Übungsatlas«. Diese »physiognomische Galerie« wird von Benjamin zum wissenschaftlichen Projekt verklärt, dem überdies bald »eine unvermutete Aktualität zuwachsen könnte«. Denn die sich ankündigenden politischen Umwälzungen, so seine düstere Ahnung, machten eine »Schärfung der physiognomischen Auffassung« nötig: »Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben.«⁴³

Benjamin politisiert also Sanders sozialtypologisches Projekt und macht daraus einen physiognomischen Leitfaden zur Unterscheidung von Freund und Feind. Seine Sympathien für *Antlitz der Zeit* haben ihre Ursachen darüber hinaus wohl auch in dessen klassenübergreifendem Charakter, versam-

42 Ebd., 380.

43 Ebd., 381.

melt das Buch doch Arbeiter und Bäuerinnen ebenso wie Bildungsbürger, Künstlerinnen und Industrielle. Entindividualisierende physiognomische Typologien gab es seit Anbeginn der Fotografie, doch zeigten sie in der Regel die »Anderen«, die kolonisierten Völker, »Verbrechertypen«, Kranke und Wahnsinnige. Dass jedoch auch Vertreter der gehobenen Schichten nicht als autonome Individuen porträtiert, sondern als »Typen« vorgeführt werden, das ist im Deutschland der 1920er Jahre eine Provokation. Dies konnte Benjamin bereits vier Jahre zuvor beobachten, als er auf die empörte Stellungnahme eines gewissen Oskar A. H. Schmitz zu antworten hatte. Der Anlass war der Streit um Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, der kurz zuvor von der Zensur verboten worden war. Schmitz spricht dem Film aufgrund seines »kollektiven« Charakters jeglichen Kunstwert ab, denn menschlich ergreifend und mithin kunstfähig ist für ihn nur das Individuelle. Besonders übel erscheint ihm, dass in Eisensteins Film selbst die bürgerlichen Figuren zu Typen degradiert würden: »[D]iese schablonenmäßig verurteilende, d. h. unindividuelle Betrachtung ganzer Stände, Berufe, Lebensalter ist das primitive Gegenteil jener differenzierten Menschlichkeit, aus der Kunst wächst.«⁴⁴ Benjamin dagegen verteidigt diese Typisierung als ästhetisch konsequent. Denn wo das Kollektiv zum Helden des Films werde, wäre es sinnlos, seine Gegenspieler als »differenzierte Individuen« zu zeichnen. Mehr noch: Versuche der Individualisierung würden die eigentlichen sozialen Realitäten verdecken: »Bekanntlich gibt es eine ganze Reihe von Fakten, die ihren Sinn, ihr Relief überhaupt erst erhalten, wenn man sie aus der isolierenden Betrachtung löst. Es sind die Tatsachen, mit denen es die Statistik zu tun hat.«⁴⁵

In diesem Sinne wollte Benjamin wohl auch Sanders *Antlitz der Zeit* lesen: als Versuch, das fotografische Porträt von seiner repräsentativen, individualisierenden und isolierenden Funktion zu lösen und in einen »konstruktiven« Zusammenhang des Vergleichs zu stellen.⁴⁶ Buchloh hat

44 Oscar A. H. Schmitz, »Potemkinfilm und Tendenzkunst« (1927), in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 1486–1489, hier: 1488.

45 Walter Benjamin, »Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz« (1927), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 751–755, hier: 754.

46 Zu Benjamins Sander-Rezeption vgl. Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, 136–145. Allgemein zum Thema Physiognomik und Porträtfotografie in der Weimarer Republik auch: Petra Löffler, »Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker«. Das Gesicht in der Fotografie«, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a. M. 2002, 132–157; sowie die Beiträge in: Claudia Schmölders, Sander L. Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, insbe-

dagegen zu Recht in seiner Kritik an Benjamins enthusiastischer Einschätzung angemerkt, wie konservativ, ja teilweise reaktionär sich Sanders Projekt in technischer, ästhetischer wie politischer Hinsicht gegenüber den zeitgleichen Debatten in Russland ausnimmt.⁴⁷ Wo jene von der Relationalität gesellschaftlicher Positionen ausgehen und jegliche Individualität als dynamisches Produkt sozialer Prozesse begreifen, entwirft Sander ein System essentialisierender Zuschreibungen. Doch anders als Buchloh scheint mir Benjamins Intuition insofern bedenkenswert, als Sanders fotografische Praxis auf ihre Weise eine Antwort darauf gibt, was ein Bild des menschlichen Gesichts sein könnte, wenn es keine »repräsentativ[e] Porträtaufnahme« mehr ist.⁴⁸ Das zentrale Moment dieser Neubestimmung ist dabei mit Benjamins Begriff der »Verwendung« angesprochen. Bilder, für die die Abgebildeten selbst keine Verwendungsmöglichkeiten haben, werden von Sander neuen Verwendungszwecken zugeführt: Statt ins private Familienalbum gelangen sie in einen in großer Auflage vertriebenen Fotobildband, wo sie, anonymisiert und mit neuen »Beschriftungen« versehen, zum Objekt fremder Blicke werden, die alles Mögliche aus ihnen herauszulesen versuchen.

Sander sichtet seine Bestände

Antlitz der Zeit sollte einen ersten Ausblick auf *Menschen des 20. Jahrhunderts* liefern, ein, wie Sander es genannt hat, »Kulturwerk in Lichtbildern«, das über 500 Bilder in rund 45 Mappen, »eingeteilt in 7 Gruppen, nach Ständen geordnet« umfasst hätte.⁴⁹ Erklärtes Ziel des zu Lebzeiten unveröffentlichten und wohl auch unvollendeten Mappenwerks war es, einen »Querschnitt durch die heutige Zeit und unser deutsches Volk« zu zeigen.⁵⁰

sondere: Wolfgang Brückle, »Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930«, in: ebd., 131–155.

47 Vgl. Buchloh, »Residual Resemblance«, 56–58.

48 Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie«, 379.

49 August Sander, »Erläuterungen zu meiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein« (1927), in: Kat. *Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren*, Köln 1975, 148.

50 Zit. nach: Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, »August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung«, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln* (Hg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband*, München 2001, 12–43, hier: 13. Es gibt mehrere postume Buchausgaben auf der Basis von Sanders Mappenwerk, die jüngste und wohl auf lange Sicht definitive Fassung ist: August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern, eingeteilt in sieben Gruppen*, 7 Bde., hg. von der SK Stiftung Kultur/Photographische Sammlung, München 2002.

Dieses Unternehmen ist seit den 1970er Jahren wiederholt Gegenstand ideologiekritischer Lektüren geworden.⁵¹ Im Folgenden soll es dagegen zunächst darum gehen, Sanders Projekt als ebenso ambitioniertes wie idiosynkratisches Bildsortierungsprogramm vorzustellen: als Versuch, in einer Menge sich ansammelnder Bilder, die weder repräsentative Porträts noch autonome Kunstwerke sind, mittels Kategorisierung und Verschlagwortung stabile Ordnungen zu etablieren.

Als *Antlitz der Zeit* 1929 erscheint, ist Sander über fünfzig Jahre alt und bereits seit Jahrzehnten mit wechselndem Erfolg als Porträtfotograf mit eigenem Atelier tätig – zunächst in Linz, seit 1909 in Köln.⁵² Seine Anfänge als Fotograf fallen in die Hochzeit der sogenannten »Kunstfotografie«. Um die Jahrhundertwende, als das fotografische Porträt für weite Kreise erschwinglich geworden ist, zeigt sich das anspruchsvollere Publikum der Posen und Kulissen überdrüssig und sucht nach neuen Ausdrucksformen. Was im Bereich der künstlerisch ambitionierten Amateurfotografie begann, wird nun vom fotografischen Gewerbe adaptiert: intime Aufnahmen im privaten Interieur, malerische Lichteffekte, gezielt eingesetzte Unschärfe. Vor allem aber kommen aufwendige Druckverfahren in Mode, die den fotografischen Abzug zum handgemachten Unikat veredeln sollen. Der junge Sander erweist sich als recht erfolgreich auf diesem Gebiet, mit dem Umzug nach Köln allerdings beginnen wirtschaftlich schwierigere Zeiten. Da der Atelierbetrieb nicht genug abwirft, ist er gezwungen, an den Wochenenden bei den Bauern der Umgebung um Kundschaft zu werben. Ein Ergebnis dieser Ausflüge in den Westerwald sind jene Bildnisse, die schließlich die sogenannte »Stammmappe« ausmachen werden.⁵³ Sander hat daher später die Anfänge seiner *Menschen des 20. Jahrhunderts* auf die Jahre 1910/11 datiert – doch an eine übergreifende Konzeption ist zu diesem Zeitpunkt noch kaum zu denken. Fast alle Bilder, die Sander vor 1924 anfertigt, entstehen als Auftragsporträts, und so sind viele der Bilder der späteren »Jungbauern«-Mappe ursprünglich kommerzielle Konfirmanden- und Hochzeitsbilder.⁵⁴

51 Vgl. u. a. Ulrich Keller, *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1980; George Baker, »Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait«, in: *October* 76 (1996), 72–113; Daniel H. Magilow, *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany*, University Park 2012, 92–118.

52 Zur Biografie vgl. Keller, *August Sander*, 22–32.

53 Vgl. Thomas Wiegand, »August Sander und das Photographengewerbe«, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln* (Hg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband*, München 2001, 52–66, hier: 60–62.

54 Vgl. Keller, *August Sander*, 25 f., 56.

Es spricht manches dafür, dass Sander sein Großprojekt vor dem Ende des Kaiserreichs kaum in dieser Form hätte konzipieren können. Erst vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs der alten Ordnung kann sein Versuch der bildgestützten Neusortierung sozialer Gruppen überhaupt Plausibilität erlangen. Die Nachkriegszeit schafft aber auch in anderer Weise die Voraussetzungen dafür, dass sich Sander in den 1920er Jahren als Fotograf neu erfinden kann. Zunächst einmal bringt sie neue Aufgaben mit sich: Personalausweise mit Lichtbild werden für die Einwohnerinnen und Einwohner des besetzten Rheinlands obligatorisch, und Sander ist, wie sich sein Sohn Gunther später erinnern wird, Tag und Nacht mit der Herstellung von Passbildern beschäftigt.⁵⁵ Die fotografische Massenproduktion zu Identifizierungszwecken mag für ihn selbst nur eine Episode gewesen sein, doch sein späteres Werk greift zumindest implizit mehrere der Aspekte auf, die auch das Passbild vom traditionellen Atelierporträt unterscheiden: Beide, das amtliche Lichtbild wie Sanders Mappenwerk, etablieren einen Raum des Vergleichs über Klassengrenzen hinweg. Zudem ist das fotografische Porträt in beiden Fällen nicht dazu gedacht, den Dargestellten zu gefallen, sondern richtet sich an den examinierenden Blick eines anonymen Betrachtersubjekts. Und nicht zuletzt streben beide nach nüchterner Klarheit und unbarmherziger Exaktheit in der Registrierung der Details.

Diese sachliche Ästhetik, so hat es Gunther Sander überliefert, ist das Ergebnis einer Art Erleuchtung in der Dunkelkammer. Vermutlich angeregt durch seine Freundschaft mit dem Maler Franz Wilhelm Seiwert beginnt Sander nach 1920 damit, neue Abzüge seiner älteren Bauernporträts anzufertigen. Hatte er zuvor versucht, die »malerische Wirkung« der Porträts durch Gummidruck zu steigern, verwendet er nun erstmals glattes Glanzpapier, wie es ansonsten bloß bei technischen Aufnahmen Verwendung findet. Sander wie Seiwert seien vom Ergebnis begeistert gewesen, so erinnert sich der Sohn. Das unübliche Papier »hob jede Einzelheit hervor, nichts wurde beschönigt, nichts unterschlagen.«⁵⁶ Sander ist aber auch klar, dass diese Begeisterung von seiner Kundschaft kaum geteilt werden würde. Die Ästhetik, die er anstrebt, kann er im klassischen Auftragsporträt nicht verwirklichen. So wird er in der Folge zunehmend zu seinem eigenen Auftraggeber. In der Zeit der großen Inflation, die das Porträtgeschäft weitgehend zum Erliegen bringt, beginnt er, das Konzept der *Menschen des 20. Jahrhunderts* zu entwerfen, seine Bestände zu sichten und systematisch

55 Gunther Sander, »Aus dem Leben eines Photographen«, in: August Sander, *Menschen ohne Maske*, Luzern, Frankfurt a. M. 1971, 285–313, hier: 303.

56 Ebd., 304f.

eine Sammlung mit Aufnahmen für das geplante Kompendium zusammenzustellen. Sanders Archiv, ursprünglich dazu angelegt, Nachbestellungen älterer Aufnahmen zu ermöglichen, wird nun zum Bildreservoir für ein fotografisches Großprojekt, das in seiner Ambition ohne Vorbild ist.⁵⁷

Sander hat den Gesamtplan seines Mappenwerks 1927 in einem zweiseitigen Typoskript niedergelegt, an dem er in den folgenden Jahrzehnten handschriftlich immer wieder Änderungen und Ergänzungen vorgenommen hat.⁵⁸ Das Grundgerüst, die Aufteilung in sieben Gruppen, bleibt dabei stabil, der Wandel der Zeitläufte jedoch schlägt sich in einzelnen neuen Mappen nieder, etwa jener der Nationalsozialisten wie jener der politisch Verfolgten, die Sander beide in den 1930er Jahren anlegt. Bereits 1927 ist das Projekt soweit gediehen, dass Sander sich an die Öffentlichkeit wagt. Im Rahmen einer Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins zeigt er rund 100 Fotografien.⁵⁹ Ziel der Auswahl, die Sander als »Resultat« seines dreißigjährigen »Suchens« beschreibt, sei es, »in absoluter Naturtreue ein Zeitbild« zu präsentieren. Das Bekenntnis zur »Naturtreue« bedeutet dabei sowohl eine Absage an die kunstfotografische Ästhetik der eigenen Anfänge wie auch an die experimentelle Fotografie des Neuen Sehens, die mittlerweile Furore macht: »Wenn ich nun als gesunder Mensch so unbescheiden bin, die Dinge so zu sehen, wie sie sind und nicht, wie sie sein sollen oder können, so möge man mir dies verzeihen, aber ich kann nicht anders. [...] Nichts ist mir verhaßter als überzuckerte Photographie mit Mätzchen, Posen und Effekten.«⁶⁰

Folgerichtig übernimmt Sander kaum eine der ästhetischen Neuerungen der Zeit: Eng kadrierte Großaufnahmen des Gesichts, wie sie in den 1920er Jahren in Mode kommen, finden sich bei ihm ebenso wenig wie forcierte Perspektiven, dynamische Momentaufnahmen oder Serien desselben Motivs. Doch auf »Posen« verzichtet er gerade nicht: Auch wo er seine »Typen« – wie den »Konditor« – an ihrem Arbeitsplatz zeigt, präsentiert er uns keine Dokumente des Arbeitsprozesses, sondern Figuren, die mitsamt ihrer Attribute als exemplarische Vertreter eines Berufsstandes posieren. Was Sander dabei anstrebt, könnte man als eine Art Retro-Ästhetik bezeichnen: Wie Benjamin bewundert auch er die Frühzeit der Fotografie,

57 Vgl. Keller, *August Sander*, 25 f.

58 Konzeption wie Auswahl der Bilder hat Sander wohl mit Seiwert und anderen Freunden besprochen – allerdings erinnert sich sein Sohn, dass sein Vater an »der Einteilung [...] nicht rütteln« ließ. Vgl. Sander, »Aus dem Leben eines Photographen«, 304.

59 Über deren Auswahl und Anordnung ist nur wenig bekannt. Vgl. Lange/Conrath-Scholl, »August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts«, 14 f.

60 Sander, »Erläuterungen zu meiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein«.

und um deren Bildsprache nahezukommen, setzt er auf einen distanzier-ten, altmodischen Inszenierungsstil, natürliches Licht, großformatige Plat-tenkameras und lange Belichtungszeiten.⁶¹ Sanders Fotografieverständnis, das die Suche nach einer »Eigengesetzlichkeit«⁶² des Mediums mit dem Bekenntnis zu dessen handwerklicher Tradition verbindet, erweist sich dabei als ebenso modern wie anti-avantgardistisch – und gerade damit anschlussfähig an die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit.

Das erkennt auch der Verleger Kurt Wolff, der bereits mit Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) einen überaus erfolgreichen Foto-Bild-band veröffentlicht hat und diesen Coup nun mit Sander wiederholen will. Das Resultat ist das Buch *Antlitz der Zeit*, mit dessen Erscheinen der Verlag zugleich die bevorstehende Veröffentlichung von Sanders Mappenwerk ankündigt und um Subskribenten wirbt. Zwar erfährt das Buch breite publizistische Aufmerksamkeit, doch die Verkaufszahlen bleiben – im Jahr der Weltwirtschaftskrise kaum überraschend – hinter den Erwartungen zurück. Immerhin erreichen den Verlag rund 2000 Subskriptionen für Sanders Mappenwerk. Dass *Menschen des 20. Jahrhunderts* dennoch unver-öffentlicht bleibt, hat eine ganze Reihe von Gründen; und spätestens 1934, mit der Zerstörung der Druckstöcke von *Antlitz der Zeit* und der Beschlag-nahme der Restauflage, ist endgültig klar, dass Sander sein Projekt unter dem NS-Regime nur im Privaten weiter vorantreiben kann.⁶³

Zuordnungen und Neuordnungen

Sander beginnt als konventioneller Porträtfotograf, wird darüber zum Sammler, entwickelt ein Ordnungs- und Deutungsschema und generiert daraus ein lebenslanges fotografisches Projekt. Bilder, die Jahre, beinahe Jahrzehnte im Archiv schlummerten, werden nun Teil eines übergreifen- den Vergleichssystems, in dem sie als exemplarische Verkörperungen von »Typen« firmieren – das einstige Hochzeitsbild soll nicht mehr dieses oder jenes Paar, sondern ein typisches »Bäuerliches Brautpaar« repräsentie- ren. Dieses Spiel nachträglicher Zuordnungen und Neuordnungen macht zugleich die Produktion immer neuer Bilder nötig. So beginnt Sander in den 1920er Jahren, Personen, die für ihn einen »Typus« verkörpern, auf

61 Vgl. Keller, *August Sander*, 37 f.; Lange/Conrath-Scholl, »August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts«, 23–25.

62 Sander 1931, zit. nach: ebd., 24.

63 Vgl. Lange/Conrath-Scholl, »August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts«, 16 f., 32–36.

der Straße anzusprechen, um sie in sein Atelier einzuladen oder gleich vor Ort abzulichten.⁶⁴ Ebenso nutzt er seine Kontakte, um Zugang zu Künstler- und Musikkreisen oder auch zur Sphäre der Politik zu gewinnen.⁶⁵ Doch gerade hier zeigen sich die Grenzen von Sanders Verfahren – Prominenz und Typus schließen sich nämlich aus, wie bereits Kurt Tucholsky bemerkt hat: Sanders Bild von Hans Poelzig, so Tucholsky, zeige daher nicht den »Architekten«, sondern ein »einmaliges Original«.⁶⁶

1954 hat Sander in einem kurzen Text zur »Chronik der Stammmappe« auf die Anfänge seines Projekts zurückgeblickt: »Die Gestalten zu der Mappe sind in der engeren Heimat des Westerwaldes entstanden. Menschen, die ich in ihren Gewohnheiten von Jugend auf kannte, schienen mir durch ihre Naturgebundenheit dazu geeignet, meine Idee in einer Stammmappe zu verwirklichen, damit war der Anfang gemacht, und alle gefundenen Typen ordnete ich dem Urtypus unter mit allen Eigenschaften des allgemeinen Menschlichen.«⁶⁷ Sander hat nie erläutert, was er unter »Typus« und »Urtypus« versteht, aber man kann vermuten, dass sein Begriff des »Typus« wenig mit den positivistischen Theorien Lombrosos oder Galtons zu tun hat, folgt er doch weder einem pathologisierenden Raster von Normalität und Devianz noch einer statistischen Logik von Mittelwerten und Verteilungskurven.

Die Stammmappe hätte den Auftakt des Mappenwerks gebildet, und anders als bei späteren Mappen, deren Zusammenstellung nie endgültig fixiert wurde, hat Sander hier die Abfolge der Bilder früh festgelegt und ihr eine Art charakterologisches Schema untergelegt. Die Mappe beginnt mit vier Porträts alter Westerwälder Bauern, die als »Der erdgebundene Mensch«, »Der Philosoph«, »Der Stürmer oder Revolutionär« und »Der Weise« betitelt sind. Ihnen folgen ihre vier weiblichen Pendants in derselben Reihenfolge, und die Mappe schließt mit vier weiteren Bauernbildnissen: »Die Frau im fortgeschrittenen Intellekt (Intellektuelle)«, »Bauernpaar – Zucht und Harmonie« (in zwei Versionen) sowie »Die Familie in der

64 Vgl. ebd., 27.

65 Dennoch bleibt der kommerzielle Atelierbetrieb die Basis für Sanders Projekt, und entsprechend verwundert es kaum, dass sich ein Großteil der *Menschen des 20. Jahrhunderts* aus Köln und dem Westerwald rekrutieren. Vgl. Gertrude Cepl-Kaufmann, »August Sander und sein künstlerisches Umfeld. Die Schriftsteller«, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, Göttingen 2000, 163–172, hier: 164.

66 Kurt Tucholsky [als Peter Panter], »August Sander, ›Antlitz der Zeit‹«, in: *Die Weltbühne* 13 (1930), 466.

67 August Sander, »Chronik der Stammmappe. Zu dem Kulturwerk Menschen des 20. Jahrhunderts« (1954), in: August Sander Archiv/Stiftung City-Treff Köln (Hg.), Kat. *August Sander. ›In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten!‹*, Berlin 1994, 26.

Generation«. Man kann nur vermuten, dass Sanders ursprüngliche Idee darin bestand, diese Abfolge zeitloser »Gestalten« menschlichen Charakters und Zusammenlebens auch in den anderen Mappen zu wiederholen,⁶⁸ und so erinnert die Stammmappe an andere Versuche der Zeit, die Vielfalt menschlicher Erscheinungsformen auf ein überschaubares Spektrum von Typen herunterzubrechen, etwa Ernst Kretschmers überaus einflussreiche Lehre der drei Körperbautypen. Zugleich jedoch präsentiert sie sich als eine Art Privatmythologie, deren genaue Bedeutung Sander nie erläutert hat.

Sanders Arbeit an den *Menschen des 20. Jahrhunderts* wird von der Vorstellung vorangetrieben, dass erst die Zusammenschau die »geistige Auswertung« der Aufnahmen ermöglicht: »Bei der Photographie ist es wie bei einem Mosaikbild, das erst zur Synthese dann wird, wenn man es in der Zusammenballung zeigen kann.«⁶⁹ Zweifellos wollte Sander, dass sich seine »Typen« gegenseitig kommentieren – und die Stammmappe wäre dann zugleich Prolog wie Lektüreeinweisung zum Folgenden. Im Wesentlichen jedoch wird die Lektüre der Bilder nicht durch ihr Verhältnis untereinander, sondern durch ihre Benennung und Kategorisierung, also ihre Einteilung in Mappen und Gruppen gesteuert. Von dieser heißt es in der Verlagsankündigung von 1929, sie entspräche »der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung«, und Sander selbst schreibt, es handle sich dabei um eine Ordnung nach »Ständen«. Von beidem kann, folgt man der rekonstruierten Fassung, höchstens in Ansätzen die Rede sein. So umfasst dort zum Beispiel die erste Gruppe »Der Bauer« auch die Mappen »Der Kleinstädter« und »Der Sport«, in der Aufnahmen Kölner Boxer und Wiener Jockeys neben Gruppenbildern des Puderbacher Turnvereins Platz finden. Die Gruppe »Der Handwerker« versammelt neben Handwerksmeistern auch Arbeiter, Ingenieure und Industrielle, und die Gruppe »Die Frau« zeigt überwiegend Bilder bürgerlicher Paare und Familien, während sich Frauenporträts ansonsten in praktisch jeder anderen Gruppe finden.⁷⁰ Die innerhalb einer vermeintlichen »Ständeordnung« selbst unspezifisch betitelte Gruppe »Die Stände« umfasst Aristokraten und Geistliche ebenso wie Lehrer, Ärzte und Kaufleute, und auf die recht homogene Gruppe »Der Künstler« folgt schließlich die völlig disparate Gruppe »Die Großstadt«. Sie versammelt zum einen Bilder gesellschaftlicher Außenseiter und dient Sander zum anderen dazu, Mappen unterzubringen, die wohl sonst keinen Platz gehabt hätten: »Die Straße – Leben und Treiben«,

68 Dies vermutet Keller, *August Sander*, 33.

69 In einem Brief von 1951, zit. nach: ebd., 47.

70 So gibt es in der rekonstruierten Fassung neben den Bäuerinnen auch eine Zahnärztin, eine Gemeindegewerkschafterin, eine Politikerin, eine Schauspielerin, Bettlerinnen etc.

»Von den Festlichkeiten« oder – spätestens hier fühlt man sich an Borges' berühmte »Chinesische Enzyklopädie« erinnert – »Menschen, die an meine Tür kamen«. Die »Großstadt« wird so zum Tummelplatz des Vermischten und Sonstigen und gewinnt kaum eigene Kontur – dass Sander sie wohl als Ort der »Entwurzelung« versteht, wird daher nur vor dem dekadenztheoretischen Überbau der Gesamtkonzeption deutlich.

Unter anderem ist Sanders Mappenwerk nämlich auch der Versuch, einen ewigen Kreislauf von kultureller Blüte und Verfall zu illustrieren, ähnlich wie ihn Oswald Spengler in *Der Untergang des Abendlandes* (1919/1922) entworfen hat: Der Weg führt dabei vom Bauern über die Kleinstädter und Handwerker zur großstädtischen Intelligenz und schließlich zur urbanen Unterschicht. An seinem Ende stehen »Die letzten Menschen«, wie der Titel der abschließenden Gruppe lautet, die nur aus einer einzigen Mappe bestanden hätte: »Idioten, Kranke, Irre und die Materie«. ⁷¹ Doch diese zyklische Logik ist nur eines von mehreren, weitgehend inkompatiblen Ordnungsmustern, die sich in Sanders Mappenarchitektur überlagern: Ein Über-, Nach- und Nebeneinander von »Typen«, die mal entlang sozialer Hierarchien, mal aufgrund ihrer vermeintlichen Stellung im Kulturprozess, mal durch ihr Alter, ihr Geschlecht oder ihren Wohnort unterschieden sind. ⁷² Das Ergebnis ist weniger eine strenge Typologie als vielmehr ein beliebig erweiterbares Album von Figuren, die in ganz unterschiedlichen Hinsichten als »typisch« vorgeführt werden und in deren Anordnung sich vor allem die Kontingenzen jeglicher Ordnungsbemühungen offenbart. ⁷³

Die wenigsten Zeitgenossen jedoch bekommen diese Gesamtkonzeption des Mappenwerks je zu sehen. Was Benjamin und andere publizistische Fürsprecher von Sanders Projekt kennen, ist *Antlitz der Zeit* – und damit ein Werk, das in seinem Anliegen nach zwar ähnlich, in seiner Struktur jedoch völlig anders ist. Vor allem stellt es mit 60 Porträtaufnahmen nur eine kleine Auswahl von Bildern vor, die es überdies einer weitgehenden Neuordnung unterwirft. Über Auswahl und Anordnung der Bilder dis-

71 Auch Spenglers Panorama der Stände endet mit dem Einbruch der »Zivilisation«, die schließlich einen vierten Stand gebiert: die »Masse«. Sie ist für ihn »das Ende, das radikale Nichts«. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Zweiter Band: Welthistorische Perspektiven*, München 1922, 445.

72 Keller hat drei wesentliche Ordnungsprinzipien identifiziert: »eine zyklische Geschichtsvorstellung, ein berufständisches Gesellschaftsbild, sowie die Unterscheidung zwischen *privatem* und *beruflichem* Lebensbereich«. Keller, *August Sander*, 48. Vermutlich unterstellt man so aber Sander mehr Willen zur methodischen Systematik, als sein Projekt tatsächlich aufweist.

73 Vgl. auch Per Leo, *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, Berlin 2013, 72 f.

*Diese Abbildungen sind nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 9.2: August Sander, *Westerwälder Bauer*, aus: *Antlitz der Zeit*, 1929.

Abb. 9.3: Sander, *Arbeitslos*, aus: ebd.

kutieren Sander und sein Verleger Wolff über ein halbes Jahr lang. Das Ergebnis glättet die offensichtlichsten Idiosynkrasien, indem es die Kategorien des Mappenwerks zum Verschwinden bringt. Das Buch präsentiert Sanders Bilder als fortlaufende Serie, durchgehend nummeriert, ohne Binneneinteilungen und nur teilweise der Anordnung der Mappen folgend. So beginnt es zwar mit Aufnahmen aus der »Stammmappe« – statt aber als Katalog überzeitlicher Archetypen präsentiert zu werden, bilden sie den Auftakt einer kontinuierlichen Sequenz. Entsprechend fehlen auch Sanders raunende Titel: »Der Weise« ist hier einfach ein »Hirte«, »Der Stürmer oder Revolutionär« bloß ein »Westerwälder Bauer« (Abb. 9.2). Auch die Aufnahmen aus der Gruppe »Die Frau« werden im Buch neu verteilt, sodass sich nun die »Bildhauerin« unter ihren männlichen Künstlerkollegen findet. Und ebenso taucht »Der Industrielle« in der Reihe der bürgerlichen Berufe und nicht mehr inmitten von Handwerkern und Proletariern auf. Wo immer also Sanders Entwurf allzu ungewohnte Nachbarschaften produziert hätte, hält sich die Abfolge im Buch an die Evidenzen einer bürgerlichen Alltagssoziologie.⁷⁴ Die Auflösung der Kategorien hat aber noch einen

⁷⁴ Andere Eigenwilligkeiten der Konzeption werden durch Auslassung gemildert: Aus der Mappe »Der Sport« sind nur die beiden »Boxer« vertreten, und Aufnahmen vom Straßenleben oder den »Festlichkeiten« fehlen im Buch vollständig.

weiteren Effekt: Die starre Architektur des Mappenwerks übersetzt sich in eine dynamische Narration.⁷⁵ Dass Sander und Wolff deren Dramaturgie genau kalkuliert haben, beweist nicht zuletzt das letzte Bild des Buches. Während das Mappenwerk wohl mit dem Bild »Materie« geendet hätte, dem Post-Mortem-Porträt einer alten Frau, schließt das Buch mit der Aufnahme »Arbeitslos« aus der Mappe »Typen und Gestalten der Großstadt« (Abb. 9.3). Die Veröffentlichung fällt in die Zeit der Weltwirtschaftskrise, und statt einen überzeitlichen Zyklus von Werden und Vergehen zu entfalten, endet der Band mit einem Bild, in dem das Publikum auf geradezu buchstäbliche Weise das *Antlitz der Zeit* wiedererkennen muss.

Deutungen

Für Sander ist die Fotografie, wie er 1931 in einem Radiovortrag ausführt, eine »Weltsprache«, die es erlaubt, »Gedanken, Vorstellungen und Tatsachen« unmittelbar mit allen Völkern der Erde zu teilen.⁷⁶ Dass er die Fotografie zur wortlosen Universalsprache verklärt, erscheint umso eigenartiger, als doch sein ganzes Unternehmen auf schriftliche Zusätze angewiesen ist – ohne Bildunterschrift würde man etwa statt des »Kunstgelehrten« lediglich einen schlechtgelaunten Herrn mittleren Alters mit Zigarre und langen Fingernägeln erkennen (Abb. 9.4). Ebenso entscheidend sind die diversen Deutungen von *Antlitz der Zeit* – vor allem Alfred Döblins Vorwort »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, das die Rezeption von Sanders Werk über Jahrzehnte maßgeblich bestimmt hat und auch von Benjamin ausführlich zitiert wird.⁷⁷

Dabei geht Döblin kaum auf die spezifische Konzeption des Buchs oder auf einzelne Bilder ein und erwähnt auch das zugrundeliegende Mappenwerk nicht. Stattdessen macht er sich Gedanken über das Verhältnis von Individualität und Anonymität: Ähnlich wie der Tod, der alle Individuen einander angleiche, bewirke auch die moderne Gesellschaft, so seine These,

75 Vgl. dazu Magilow, *The Photography of Crisis*, 104–108.

76 August Sander, »Die Photographie als Weltsprache« (1931), in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – Fondation Henri Cartier-Bresson (Hg.), Kat. *August Sander. Sehen, Beobachten und Denken. Photographien*, München 2009, 25–31, hier: 27.

77 Wie Döblins Vorwort bis in die Formulierungen hinein die spätere Rezeption bestimmt hat, insbesondere, was den »wissenschaftlichen« Charakter von Sanders Projekt angeht, der beständig als Topos wiederholt wird, dazu vgl. Claudia Gabriele Philipp, *August Sanders Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts«*. *Rezeption und Interpretation*, Diss., Philipps-Universität Marburg 1986.

*Diese Abbildung ist nicht
Teil der Open-Access-
Veröffentlichung*

Abb. 9.4: Sander, *Der Kunstgelehrte*,
aus: *Antlitz der Zeit*, 1929.

eine »Abflachung« der Gesichter, individuelle Unterschiede würden »unter dem prägenden Stempel« der Klassen verwischt. Eine solche Diagnose ist – davon soll noch die Rede sein – in den 1920er Jahren weit verbreitet. Doch muss Döblin geschwant haben, dass sie, konsequent zu Ende gedacht, Sanders Projekt ad absurdum geführt hätte. Im weiteren Verlauf des Textes erscheinen daher Individualität und Anonymität vor allem als Frage der Beobachtungsdistanz: Während man bei allergrößter Nahsicht – Döblin verweist hier auf das Beispiel des Fingerabdrucks – jedes Individuum zweifelsfrei »identifizieren« könne, zeigten sich erst ab einer gewissen Entfernung die kollektiv geteilten Züge. Indem er uns diesen distanziierten Blick lehre, gehe Sander weit über die üblichen Ambitionen seiner Kollegen hinaus. Die meisten Fotografen strebten nämlich bloß nach »Ähnlichkeit« oder »ästhetischen Effekten«, Sanders Unternehmen wird dagegen von Döblin als soziologisches Forschungsprojekt präsentiert: »Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, [...] so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen. Es steht uns frei, allerhand aus seinen Bildern herauszulesen, die Bilder sind im ganzen ein blendendes Material für die Kultur-, Klassen- und Wirtschaftsgeschichte der letzten dreißig Jahre.«⁷⁸

⁷⁸ Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1929, 7–15, hier: 7, 11 f., 14.

Was sich alles aus Sanders Bildern herauslesen lässt, zeigt sich bereits in der zeitgenössischen Rezeption, die *Antlitz der Zeit* als Dokument einer Krisenzeit wahrnimmt und je nach ideologischer Ausrichtung begrüßt oder verurteilt.⁷⁹ Auch hier gibt Döblins Einführung die Richtung vor: »Die Gesellschaft ist in der Umwälzung, die Großstädte sind riesig angewachsen, einzelne Originale sind noch vorhanden, aber schon bereiten sich neue Typen vor.«⁸⁰ Wie Ulrich Keller gezeigt hat, befragen Rezensenten aller politischen Couleur Sanders Bildersammlung vor allem danach, in welchen Typen sich bereits eine – sei es erhoffte oder befürchtete – neue Zeit ankündigt. So wird Sanders Projekt von der *Salzburger Woche* als »Gesellschaftskunde in Photographien« gefeiert, die nachzeichne, wie sich allmählich der gesellschaftliche »Schwerpunkt« vom Land in die Stadt verschiebe: »Diese Verschiebung bedeutet auch eine politische Wandlung. Mächte von gestern schwinden, neue verlangen ans Licht.«⁸¹ Der Aufstieg des Proletariats zur treibenden politischen Kraft, der hier beschworen wird, gehört nun gerade zu jenen gesellschaftlichen Prozessen, die mit der statischen Gesellschaftskonzeption Sanders weitgehend unvereinbar scheinen. Doch auch die konservative Seite erkennt in Sander eher den Propheten eines neuen »Kollektivismus« als den Bewahrer einer altertümelnden Ständeordnung. Sanders Suche nach bäuerlichen Ursprüngen trifft auf Seiten der Rechten auf erstaunlich wenig Gegenliebe – wengleich völkische Rezensenten in Sanders Gesichtern einen über alle sozialen Differenzierungen hinweg wiederkehrenden, wahlweise nationalen oder regionalen Typus erkennen wollen. Die meisten Rezensenten jedoch betonen das Gegenteil: die vermeintliche »Entleerung« der Gesichter und die »Verameisung« des Menschen unter den Bedingungen der fortgeschrittenen industriellen Zivilisation. So heißt es etwa bei Paul Westheim im *Kunstblatt*: »Da hat einer nicht Menschen, sondern Typen fotografiert [...]. Der Mensch ist nicht mehr, er ist konfektioniert, ein Stapel-, ein Massenartikel geworden.«⁸²

Physiognomische Kulturkritik

Einig scheinen sich die diversen Deutungen von *Antlitz der Zeit* mit Sander darin, den Charakter der Gegenwart an den Gesichtern der Zeitgenossen

79 Zur zeitgenössischen Rezeption vgl. ausführlich Keller, *August Sander*, 66–69; Philipp, *August Sanders Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts«*, 50–73.

80 Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, 15.

81 Zit. nach: Lange/Conrath-Scholl, »August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts«, 18.

82 Zit. nach: Philipp, *August Sanders Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts«*, 61.

ablesen zu wollen. In den 1920er Jahren boomen physiognomische Zeitdiagnosen allenthalben, Claudia Schmölders und Sander L. Gilman haben gar von einer »Gesichtlichkeitsobsession der Weimarer Zeit« gesprochen: »Gleichsam fieberhaft sieht man diese Epoche vor dem Spiegel stehen und nach ihrem Gesicht suchen.«⁸³ Physiognomische Typisierungen bieten Orientierungswissen in unübersichtlich gewordenen Zeiten, sie dienen aber auch der Abgrenzung vom materialistischen Weltbild der Naturwissenschaften. Nicht Lavater, sondern Goethe ist dabei der stets beschworene Ahnherr der Physiognomik der Zwischenkriegszeit: In seiner Morphologie erkennt man das Vorbild einer ganzheitlichen Wesensschau. Ein solcher »Wille zum Wesen«, wie ihn Per Leo beschrieben hat,⁸⁴ treibt selbst deutsche Rassekundler wie Hans F. K. Günther an. Der promovierte Philologe konzipiert seine seit 1922 in immer neuen und erweiterten Auflagen publizierten Bände zur *Rassenkunde des deutschen Volkes* nämlich als Anleitung zu einem »bildnerischen« Sehen, das die bloß »zahlenmäßige« Erkenntnis hinter sich lassen soll. Durch das Studium Hunderter von Fotografien in der Unterscheidung von »nordischen«, »ostischen«, »dinarischen« und »westischen« Köpfen geübt (Abb. 9.5), soll sein Publikum in die Lage versetzt werden, »über die Betrachtung des Leiblichen hinaus zu einer Erfassung des rassisch-bedingten Wesenskerns eines Menschen vorzudringen«.⁸⁵

Schon früh hat man diese neue »Blütezeit« der Physiognomik mit den verbesserten Möglichkeiten fotografischer Reproduktion in Verbindung gebracht.⁸⁶ Doch die wenigsten Autoren nutzen deren Möglichkeiten so exzessiv, wie etwa Günther es tut.⁸⁷ Der taxonomischen Sammelwut der Rassenbiologie steht vielmehr eine einflussreiche kulturkritische Physiognomik entgegen, die der technischen Abbildung des menschlichen Gesichts mit Skepsis begegnet. Einer ihrer prominentesten Vertreter ist der Wiener Kulturphilosoph Rudolf Kassner, Begründer einer »universalen Physiognomik«, die er gegen vermeintliche Irrlehren wie Relativitätstheorie und Psychoanalyse in Stellung zu bringen versucht – für Kassner ein Kampf von *Zahl und Gesicht* (1919), wie der Titel eines seiner bekanntesten

83 Claudia Schmölders, Sander L. Gilman, »Vorwort«, in: dies., *Gesichter der Weimarer Republik*, 7–12, 8.

84 Vgl. Leo, *Der Wille zum Wesen*.

85 Hans F. K. Günther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, 3. Aufl., München 1923 [1922], 8.

86 Vgl. Werner Sombart, *Vom Menschen. Versuch einer geistwissenschaftlichen Anthropologie*, Berlin 1938, 36.

87 Die dritte Auflage der *Rassenkunde* umfasst bereits 537 Abbildungen, und Günther bittet hier wie auch in den Folgeauflagen um die Zusendung weiterer Bilder. Vgl. Günther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, 1.



Abb. 9.5: Tafel »Dinarisch und vorwiegend dinarisch«, aus Hans F. K. Günthers *Rassenkunde des deutschen Volkes*, 1922.

Essays lautet. »Zahl« steht dabei für die modernen Wissenschaften ebenso wie für Anonymität und Massenhaftigkeit, »Gesicht« für die nur gestalthaft wahrnehmbare Tiefendimension der Wirklichkeit. Besonders bedeutsam erscheint Kassner die Doppeldeutigkeit des Wortes »Gesicht« als Antlitz wie Vision. So stilisiert er sich zum Seher, der in der »All-Einheit der Natur« den »Sinn der Gestalt« erblickt.⁸⁸ In Absetzung von Lavater, den er schon zu sehr dem analytischen Denken der »Zahl« verfallen sieht, hält er sich auch nicht lange mit der Unterscheidung von Nasenformen und Charaktertypen auf, und so kommen seine spekulativen Essays zur Physiognomik in der Regel bewusst ohne Abbildungen aus. Doch auch er entkommt der Versuchung nicht, seine Lehre als alltagstaugliches Orientierungswissen zu vermarkten. Das Ergebnis ist der Band *Physiognomik* (1932), ein mit 44 Abbildungen bedeutender Köpfe von Homer bis Stefan George illustriertes

⁸⁸ Rudolf Kassner, *Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriß einer universalen Physiognomik*, Leipzig 1919, 11 f.

»Lehrbuch«, von dem der Verlag behauptet, es helfe dabei, »die Welt, die Dinge und die Menschen zu verstehen und das Leben zu meistern.«⁸⁹

Der raunend-assoziative Stil Kassners findet in konservativen Kreisen tiefe Bewunderung: »Wessen Sehen so aus der Tiefe bewegt ist, daß er in den Gesichtern Gesichte sieht, der ist ein Seher«, heißt es in einer Huldigung.⁹⁰ Doch wo er sich zu Gegenwartsdiagnosen herablässt, entsprechen diese dem zeitgenössischen Mainstream: Die alte Welt, in der man Pfarrer und Beamte noch an ihrem typischen »Ständegesicht« erkennen konnte, sei untergegangen – die Gegenwart gehöre dem »Kollektivgesicht«, der austauschbaren Maske einer anonymen Massengesellschaft, in der jeder »das Gesicht des anderen« trage.⁹¹ Ähnliches kann man auch anderswo lesen: Stefan Zweig zum Beispiel klagt 1925 über die »Monotonisierung der Welt«. Eine »Welle der Einförmigkeit« habe die Körper, Gesichter und Seelen erfasst, vorangetrieben von amerikanischer Konsumkultur wie bolschewistischer Gleichmacherei.⁹² Vor allem die Inflation des reproduzierten Bildes in Illustrierten, auf Plakaten und Kinoleinwänden führt in den Augen vieler Zeitgenossen zu einer Nivellierung physiognomischer Differenzen. So heißt es etwa 1931 bei Axel Eggebrecht in der *Literarischen Welt*: »Menschen, Gegenstände, Häuser bekommen unter dem Einfluß ständigen Abgebildetwerdens ein verwischtes, unverbindliches Aussehen. Unschärf werden nicht nur die Gesichter, auch die Konturen der Persönlichkeit hinter der Haut werden abgenutzt und abgeschliffen.«⁹³

Kaum jemand hat dieses Erschrecken über Bilderflut und Massengesellschaft so dramatisch zum Ausdruck gebracht wie der Schweizer Arzt und Schriftsteller Max Picard. Wie Kassner tritt auch Picard als physiognomischer »Seher« auf, als »Warner« und »Prophet«.⁹⁴ Sein wohl berühmtestes Buch *Das Menschengesicht* (1929) ist ein Klagegesang über die Entmenschlichung des Antlitzes in einer gottlosen Zeit. Früher, so Picard, zeigte sich im Menschengesicht noch das Ebenbild Gottes, heute dagegen sei es von Auflösung bedroht: Seine Elemente lägen ohne jede organische Einheit, nur

89 Ders., *Physiognomik*, München 1932 (Klappentext).

90 Theophil Spoerri, »Die Gesichte in den Gesichtern. Anmerkungen zu Rudolf Kassner«, in: *Eckart. Blätter für evangelische Geisteskultur* 8.6 (1932), 284–285.

91 Kassner, *Physiognomik*, 30 f., 36, 150.

92 Stefan Zweig, »Die Monotonisierung der Welt« (1925), in: Anton Kaes (Hg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*, Stuttgart 1983, 268–273, hier: 270.

93 Axel Eggebrecht, »Die Rolle der Photographie« (1931), in: Albert Kummel, Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a. M. 2002, 467–472, hier: 468.

94 Solche Charakterisierungen finden sich zuhauf in: Wilhelm Hausenstein, Benno Reifenberg (Hg.), *Max Picard zum 70. Geburtstag*, Zürich 1958.

noch »wie durch einen Zufall hingeworfen« nebeneinander, und zwischen ihnen täten sich Abgründe auf, »die nur dadurch verdeckt sind, daß die Haut sie gerade noch überspannt.«⁹⁵ Picards drastische Gesichtsbeschreibungen evozieren mal Bilder grausam entstellter Weltkriegsveteranen, mal die Formzertrümmerungen kubistischer Porträts, dann wieder die maskenhafte Glätte der Werbepлакate. Alle Topoi zeitgenössischer Kulturkritik – Zersplitterung, Verflachung, Entwurzelung – werden dabei umstandslos auf die Gesichter der Zeitgenossen projiziert. »Die Gesichter heute«, so heißt es etwa, seien »wie Stadthäuser«, nämlich wurzellose Gebilde, abgeschnitten von »Erde, Wasser, Himmel.«⁹⁶ Wo einstmals die Berge, Meere und Ebenen ihre Spuren im Menschengesicht hinterlassen hätten, ließen die Erschütterungen des Großstadtverkehrs noch die letzten Reste von Menschlichkeit verschwinden. Was übrig bleibe, so Picards medienkritische Pointe, sei von seinem mechanischen Abbild nicht mehr unterscheidbar. Den modernen Gesichtern fehle jegliche »Gegenwart«, sie seien flüchtig, schattenhaft und gespenstisch wie Projektionen auf der Kinoleinwand. Dabei sind es in seinen Augen nicht Fotografie und Film, die die Gesichter entleeren und ununterscheidbar machen – vielmehr wird für Picard das Kino erst da möglich, wo das wahre Menschengesicht bereits verloren ist.⁹⁷

Zu den Schlüsselthemen der 1920er Jahre gehört die Verdrängung des bürgerlichen »Individuums« durch einen neuen, kollektiven »Typus«. Was konservative Beobachter mit Sorge und Ängsten vor einem »Aufstand der Massen« erfüllt,⁹⁸ das feiert Ernst Jünger in *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932) mit martialischer Entschlossenheit als Geburtsstunde einer »neuen Zeit«.⁹⁹ Deren »Gestalt« zeichnet sich für ihn in den neuen, durch die tayloristische Arbeitsorganisation disziplinierten Arbeiterarmeen ab, die keinerlei Ähnlichkeit mehr mit jenen unkontrollierten Menschenmengen haben, die das 19. Jahrhundert in Angst und Schrecken versetzten. Wenige Jahre zuvor hat Siegfried Kracauer diese neuen Formationen als »Ornament

95 Picard, Max, *Das Menschengesicht*, München 1929, 45.

96 Ebd., 161.

97 Vgl. ebd., 135. Damit nimmt Picards Physiognomik eine radikale Gegenposition zur Gesichtsemphase der zeitgenössischen Filmtheorie ein, für die das menschliche Gesicht überhaupt erst mit der filmischen Großaufnahme in all seinen mimischen Details zur vollständigen Sichtbarkeit gelangt. Vgl. dazu Anton Kaes, »Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film«, in: Schmölders/Gilman, *Gesichter der Weimarer Republik*, 156–174.

98 So der Titel des viel beachteten Buchs von José Ortega y Gasset, das 1931 auf Deutsch erscheint und in vielem als eine Art kulturkonservativ-elitäres Gegenstück zu Jüngers *Arbeiter* gelesen werden kann.

99 Vgl. dazu auch Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. 1994, 187–205.

der Masse« beschrieben, und auch wo Jünger die Masse in den Blick nimmt, erscheint sie ihm als abstrakt-geometrische Figuration, die »in Bändern, in Geflechten, in Ketten und Streifen von Gesichtern« vorbeizieht.¹⁰⁰ Anonymisierung und Kollektivierung des Arbeitsprozesses schlagen sich auch in der Physiognomie nieder – »seelenlos« sei das neue Gesicht des Typus, »wie aus Metall gearbeitet oder aus besonderen Hölzern geschnitzt«.¹⁰¹ In dieser »maskenhaften Starrheit« der Gesichtszüge zeigt sich für Jünger die enge Beziehung von Typus und Fotografie. Erst der »kalte« Blick der Kamera nämlich erfasse die Konturen der neuen Physiognomien in der ihnen eigenen Schärfe und Eindeutigkeit.¹⁰² Der ins Positive gewendete Topos des »Maskenhaften« ist für Jüngers physiognomische Typenlehre zentral: »Masken« stehen nun für Techniken der Uniformierung und Panzerung angesichts existenzieller Gefährdungen.¹⁰³ Entindividualisierung bekommt damit einen heroischen Glanz – zumindest solange sie Teil einer maskulinen Welt des Kampfes und der Produktion ist.¹⁰⁴

Im physiognomischen Diskurs der Weimarer Republik mischen sich die unterschiedlichsten Stimmen – zwischen Alleinheitsmystik und Rasenwahn, christlicher Kulturkritik und heroischem Nihilismus. So widersprüchlich dieser Diskurs anmutet, bildet er doch eine spezifische historische Formation, die sich deutlich von ihren Vorläufern im 18. und 19. Jahrhundert abhebt. Ihr wichtigstes Merkmal ist die Emphase der »Gestalt«-Erkennung, die fast alle der genannten Autoren für sich in Anspruch nehmen.¹⁰⁵ Im Zentrum steht dabei das vermeintlich typische »Gesicht der Zeit«, das zum Schauplatz politischer Kämpfe wird: zwischen Tradition

100 Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart 2007 [1932], 101 f.

101 Ders., »Über den Schmerz« (1934), in: ders., *Sämtliche Werke* 2.7, Stuttgart 1980, 143–191, hier: 186. Ähnliche Charakterisierungen finden sich in: Jünger, *Der Arbeiter*, 112 f.

102 Ebd., 122, 128–130. Vgl. dazu Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, 193.

103 Vgl. Jünger, *Der Arbeiter*, 122.

104 Die aus seiner Sicht nicht minder maskenhafte Sphäre des Konsums scheint ihm dagegen unheimlich, wie in dem Fotobuch *Die Veränderte Welt* (1933) anschaulich wird, das als begleitende »Bilderfibel« zum *Arbeiter* gelesen werden kann. Den heroisierenden Bildern von Arbeitern und Soldaten in metallischen Schutzmasken wird hier die irritierende weibliche Welt der Mannequins und der Kosmetikindustrie entgegengestellt. Vgl. Edmund Schultz (Hg.), *Die Veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, Breslau 1933, 54 f.

105 Dies ist, wie Daston und Galison hervorgehoben haben, auch kennzeichnend für das neue Verständnis von »Objektivität«, das sich in den 1920er Jahren durchsetzt: Statt mechanisch isolierte Fakten zu registrieren, streben nun unterschiedlichste Disziplinen danach, ein »geschultes Urteil« auszubilden, das in der Lage ist, »Familienähnlichkeiten« zwischen Phänomenen gleichsam physiognomisch zu erkennen. Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007, 327–383.

und Moderne, vor allem aber zwischen »Individualität« und »Kollektivismus«. Der Bezugspunkt physiognomischer Deutung ist daher nie allein das Individuum, sondern immer dessen prekäre Stellung gegenüber der Masse und dem Massenhaften. So gewinnt auch der Begriff des »Typus« eine neue Bedeutungsdimension: Immer selbstverständlicher wird er in Analogie zur seriellen Logik fordistischer Fließbandproduktion als austauschbare, unendlich oft reproduzierbare Norm verstanden. In diesem Sinne sieht man nun auch in den technischen Bildmedien Fotografie und Film weniger bloße Zeugen als vielmehr wesentliche Agenten der Modernisierung des Gesichts, ja Technologien physiognomischer Normierung.

Auf der Suche nach dem wahren Gesicht

»Seit einigen Monaten«, so beginnt ein Text, den Picard 1932 in den *Blättern für evangelische Geisteskultur* publiziert, »werden die Gesichter der Deutschen serienweise photographiert und die photographierten Gesichter werden zu Büchern zusammengestellt.« Beim Blättern in diesen Büchern packt Picard das Grauen: Ihm ist, als würde dabei »die Grenze, die ein Gesicht vom andern trennt, wegfallen, [...] ein Gesicht geht in das andere über, wie auf dem Kinostreifen rollen die Gesichter an einem vorbei«. Solche »kinoartigen Gesichterbücher«, so Picard weiter, seien »wie eine Apparatur, das feste Bild des Gesichts zu lockern; hier lernt man, nicht ein Gesicht festzuhalten, sondern es auseinanderzunehmen und verschwinden zu lassen.« Gesichterbücher wie *Antlitz der Zeit*, aus dem er, ohne es zu nennen, zitiert, erscheinen ihm als Botschafter einer schrecklichen, neuen »Photographierwelt«, in der an die Stelle der realen »Begegnung« ein verantwortungsloses »Spiel« mit falschen Abbildern getreten ist. Schließlich steigert sich Picards Medienkritik zur Diagnose des totalen Wirklichkeitsverlusts, die sich wie eine Vorwegnahme postmoderner Simulationstheorien liest: »Diese Photographierwelt durchdringt heute alles. Sie ist an kein Objekt gebunden, sie ist schon da, ehe das Objekt da ist, das photographiert wird, und kein Mensch ist dazu nötig, ein Photo photographiert das andere. Es braucht überhaupt nichts mehr zu geschehen, es ist alles schon *vorphotographiert*, ehe es geschehen ist.«¹⁰⁶

Im selben Heft, nur wenige Seiten später, klagt ein anderer Autor über die nicht enden wollende »Flut« von Fotobüchern: Von einer »Treibjagd

¹⁰⁶ Max Picard, »Menschliches Auge und photographische Linse« in: *Eckart. Blätter für evangelische Geisteskultur* 8.4 (1932), 174–177, hier: 174 f.

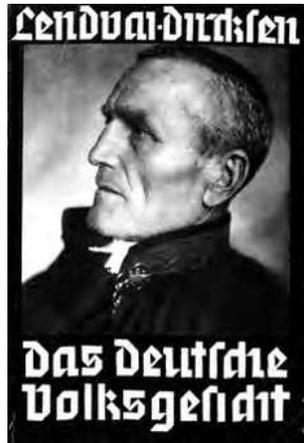


Abb. 9.6: Erna Lendvai-Dircksen,
Das deutsche Volksgesicht, 1932 (Titel).

der photographischen Linse« ist die Rede, die alles »entschleiern, plant und entwurzelt«. Doch es gebe auch eine »Ausnahme« zu vermeiden: Erna Lendvai-Dircksen's *Das deutsche Volksgesicht* (1932) (Abb. 9.6). In diesem Band mit 140 Porträts deutscher Bauern und Bäuerinnen zeige sich »das ewige Sein dessen, das man Mensch nennt.«¹⁰⁷ Mit Fotobüchern wie diesem hat Lendvai-Dircksen einen überwältigenden Erfolg, vor allem nach 1933. *Das deutsche Volksgesicht* wird zum Auftakt einer ganzen Serie ähnlicher Bände, deren Gesamtauflage über 200.000 Stück beträgt.¹⁰⁸ Anders als Sander schreibt Lendvai-Dircksen die Begleittexte ihrer Bücher selbst und zeigt sich dabei als getreue Adeptin des zeitgenössischen Theoriejargons. So lautet bereits der erste Satz im *Deutschen Volksgesicht*: »Alles Dasein ist formgewordener Ausdruck für den Funken, der Leben heißt.« Was dann folgt, liest sich wie eine völkische Variation der Picardschen Thesen vom Verlust des Menschengesichts, nur dass sich die Charlottenburger Fotografin ausgerechnet mit der Kamera aufgemacht hat, das »bis in den Grund des Wesens echte Gesicht« dort aufzuspüren, wo es noch zu Hause ist. In den vermeintlich ursprünglichen bäuerlichen Gemeinschaften zwischen Friesland und dem Schwarzwald sucht und findet sie den authentischen »Volksmenschen«. Ihm wird im Text (aber nicht im Bild) der »Stadtmensch« gegenübergestellt, der den »Mutterboden natürlicher

107 Edlef Köppen, »Das deutsche Volksgesicht. Eine Ausnahme unter den Photobüchern«, in: Eckart. *Blätter für evangelische Geisteskultur*, 8.4 (1932), 179–181.

108 Zu Lendvai-Dircksen vgl. die Beiträge in: Falk Blask, Thomas Friedrich (Hg.), *Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus*, Münster u. a. 2005.

*Diese Abbildung ist nicht
Teil der Open-Access-
Veröffentlichung*

Abb. 9.7: Helmar Lerski, *Köpfe des Alltags*, 1931 (Titel).

Lebensverhältnisse aufgegeben« habe und dessen Gesicht zur »wesenlosen Maske« erstarrt sei.¹⁰⁹ In diesem Sinne entwerfen ihre Bildbände eine agrarromantische Idylle der natürlichen Einheit von Gesicht und Landschaft: Von Norden nach Süden durchstreift Lendvai-Dircksen das Reich, um nach Kriegsbeginn ihre Volksgesichtssuche auch auf die eroberten »nordischen« Länder auszuweiten. Von Anfang an setzt sie dabei auf die Mehrfachverwertung ihrer fotografischen Produktion, und so werden ihre Bilder auch in Sammelbänden und rasekundlichen Werken abgedruckt.¹¹⁰

Helmar Lerski, der mit *Köpfe des Alltags* (1931) ein ebenfalls viel beachtetes »Gesichterbuch« publiziert, erscheint in fast jeder Hinsicht als das glatte Gegenteil Lendvai-Dircksens: Als Schweizer jüdisch-polnischer Herkunft, der in den 1910er Jahren in den USA als Porträtfotograf erste Erfolge feiert, um dann in den 1920er Jahren in den Berliner UFA-Studios als Kameramann Karriere zu machen, verkörpert er jene urbane, »kosmopolitische« Kultur, die konservativen und nationalistischen Kreisen in der Weimarer Republik zutiefst verhasst ist. Und so lassen sich auch seine *Köpfe des Alltags* geradezu als linkes Gegenprogramm zum rechten Eigentlichkeitspathos lesen, versammelt der Band doch mit seinen 80 fotografischen Studien anonymen Großstadtgesichtern eben jene vermeintlich wesen- und wurzellosen Gestalten, die im Fokus der kulturkritischen und

¹⁰⁹ Erna Lendvai-Dircksen, *Das Deutsche Volksgesicht*, Berlin 1932, 3, 5, 4 f.

¹¹⁰ Vgl. Ulrich Hägele, »Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie«, in: Blask/Friedrich, *Menschenbild und Volksgesicht*, 78–98, hier: 92.

völkischen Verlustanzeigen des Gesichts stehen (Abb. 9.7).¹¹¹ Viele seiner Modelle lässt sich Lerski direkt vom Arbeitsamt schicken: Es sind die Ausgestoßenen und Deklassierten, die er in expressiver Nahaufnahme und mit suggestiver Lichtregie wie Stummfilm-Stars in Szene setzt, und zwar just in jenem Moment, in dem der Tonfilm den Leinwandgesichtern eine weniger expressive Mimik abverlangt.¹¹² Von den Zeitgenossen wird Lerskis Arbeit vor allem als humanistisches Bekenntnis zum Individuum interpretiert: »An diesen unbekannt Menschen«, so heißt es in einer Rezension, »weist es sich nun, wie unbekannt uns Menschen sind. Daß wir keine Zeit haben, daß wir an ihnen vorbeischaun, daß wir alle vertypisieren. Zu Marken, nach Berufsklassen, in Serien.«¹¹³ Statt Typisierung setzt Lerski auf Variation – anders als bei Sander oder Lendvai-Dircksen spielt bei ihm das sequenzielle Porträt eine entscheidende Rolle. Die 80 Bilder des Bandes stammen nämlich von nur 30 verschiedenen Personen, die jedoch teilweise so verfremdet wurden, dass man sie kaum wiederzuerkennen vermag.¹¹⁴ Lerski ist davon überzeugt, dass jeder Mensch »alle menschlichen Möglichkeiten in sich« trage, die man nur »durch die Wirkung und Kraft des richtig geführten Lichtes« hervorkehren müsse.¹¹⁵ 1936, mittlerweile nach Palästina emigriert, wird er dieses Verfahren auf die Spitze treiben: In dem Projekt »Verwandlungen durch Licht« ist es ein und derselbe Kopf, der in 140 unterschiedlichen Varianten vorgeführt wird. Doch geht es Lerski nicht um ein dynamisches Verständnis von Individualität, vielmehr will er in der »Durchleuchtung« eines einzelnen menschlichen Antlitzes die »Vielgesichtigkeit« der ganzen Menschheit zur Anschauung bringen.¹¹⁶ Obwohl ihn ideologisch wie formal Welten von Lendvai-Dircksen wie auch von Sander trennen, ist auch für Lerski die Fotografie nicht nur ein Instrument zur Fixierung von Fakten oder ein Feld ästhetischer Experimente, sondern ein Medium der physiognomischen Wahrheitssuche.

111 Helmar Lerski, *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen. Gesehen von Helmar Lerski*, Berlin 1931.

112 Vgl. Florian Ebner, *Metamorphosen des Gesichts – Die Verwandlungen durch Licht von Helmar Lerski*, Göttingen 2002, 9.

113 Andor Kraszna-Krausz, »Köpfe des Alltags« (1931), in: Christine Kühn (Hg.), *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Sammlungskatalog der Kunstbibliothek*, Berlin 2005, 223.

114 Max Osborn, »Köpfe des Alltags«. Staatliche Kunstbibliothek« (1931), in: ebd., 222; Hermann Reckendorf, »Helmar Lerski: Köpfe des Alltags«, in: *Die Literarische Welt* 7.10 (1931), 5.

115 Lerski, Helmar, *der mensch – mein bruder*, Dresden 1958, 8.

116 Vgl. ebd., 15; Ebner, *Metamorphosen des Gesichts*, 69.

Foto-Inflation

Die »Gesichterbücher« Sanders, Lendvai-Dircksens und Lerskis sind nur ein Ausschnitt aus dem wachsenden Angebot an Fotobüchern, das um 1930 auf den deutschen Markt drängt. Der Boom dieses neuen Publikationsformats hat verschiedenste Gründe, nicht zuletzt drucktechnische, er ist aber auch Effekt einer ganz spezifischen medienökonomischen Situation. Für handwerklich ausgebildete, selbstständige Fotografen und Fotografinnen wie Sander oder Lendvai-Dirksen sind die 1920er Jahre eine Zeit des Umbruchs. Das vormalige Kerngeschäft, das bürgerliche Privatporträt, droht wegzubrechen: In wirtschaftlichen Krisenzeiten fehlt es an privater Kaufkraft, die anspruchsvollen Edeldrucke, die vor dem Krieg sichere Einnahmen ebenso wie professionelles Renommee versprochen, kommen außer Mode, vor allem aber wächst die Konkurrenz. Auf der einen Seite befriedigen Amateuraufnahmen, die »Schnellfotografie«-Studios der großen Kaufhäuser und ab Ende der 1920er Jahre auch der Fotoautomat die Nachfrage nach Porträts schneller und billiger als jedes Fotoatelier. Und auf der anderen Seite machen die Künstlerfotografen des Neuen Sehens mit spektakulären Bildkompositionen dem klassisch ausgebildeten Fotografengewerbe die ästhetische Kompetenz streitig. So beklagt Renger-Patzsch, Pionier des Fotobuchs und prominentester Vertreter neusachlicher Fotografie, angesichts der vielbeachteten Werkbund-Ausstellung *Film und Foto* 1929 eine wahre »Foto-Inflation« und fürchtet – ganz ähnlich wie Sander – den Verlust handwerklicher Qualitätsstandards zugunsten billiger Effekte und modischer Eintagsfliegen.¹¹⁷

Während Ausstellungen und Magazine eine visuelle Kultur befeuern, in der das einzelne Bild nur noch als flüchtiger Reiz im Wettbewerb um Aufmerksamkeit wahrgenommen wird, bietet das Fotobuch ambitionierten Fotografen und Fotografinnen den nötigen Rahmen, um eine fotografische Autorschaft zu beanspruchen, die über handwerkliche Kompetenz oder den originellen Bildeinfall hinausgeht. Ein mehr oder weniger gelungenes Foto kann nun fast jeder knipsen, Autorschaft dagegen zeigt sich nur in der Serie oder Sequenz, in der ein übergreifender Stil, ein langfristige verfolgte Projekt oder eine weltanschauliche Vision sichtbar wird.¹¹⁸ Die Projekte

117 Albert Renger-Patzsch, »nachträgliches zur foto-inflation« (1929), in: ders., *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hg. von Bernd Stiegler, Ann Wilde und Jürgen Wilde, München 2010, 121 f.

118 Dass dieser Wille zur Autorschaft auch eine Reaktion auf die Erosion handwerklicher Standards und den Siegeszug von Kleinbildkamera und Fotoautomat ist, das wird in Curt Glasers Vorwort zu Lerskis *Köpfen des Alltags* offen ausgesprochen. Mit der immer leichter zu

Sanders, Lendvai-Dircksens und Lerskis lassen sich so als Reaktion auf die Inflation des fotografischen Bildes verstehen und bedienen zugleich ein Publikumsinteresse, das es ohne diese kaum gäbe. Denn je allgegenwärtiger technisch reproduzierte Gesichtsbilder werden, umso beliebiger und austauschbarer erscheinen sie den Zeitgenossen. Dagegen versprechen die genannten Fotobücher ganz unterschiedlichen Zielgruppen sichere Orientierung in der Gesichterflut. Ob dabei die Einheit von Stand und Person, die Bindung an die Scholle oder das Allgemein-Menschliche im Antlitz des Fremden im Zentrum steht – bei allen ideologischen und formalen Differenzen verbindet sie der Wunsch, mit Hilfe der Fotografie das »wahre« Gesicht jenseits aller Masken aufzuspüren. Was Sander dabei einzigartig macht, ist der nahezu universelle Anspruch seines Projekts, das nicht nur einzelne, sondern tatsächlich alle gesellschaftlichen Gruppen zu erfassen versucht, weswegen man es auch als eine Art Archivprojekt hat verstehen wollen.¹¹⁹ Doch wo archivistische Ordnungen den operativen Zugriff auf unüberschaubare Bildmengen verwalten, ist Sander auf der Suche nach einem vollständigen Überblick und einer sinnhaften Anordnung der Bilder. Bildsortierung wird dabei zum Gesellschaftsentwurf: Während zeitgleich Kriminalisten davon träumen, die gesamte Bevölkerung in daktyloskopischen Archiven zu registrieren, versucht sich Sander an der Repräsentation einer – letztlich nur noch statistisch erfassbaren – gesellschaftlichen Totalität in Form eines in jeder Hinsicht überdimensionierten Sammelalbums.

Allerdings ist die grundlegende Einsicht Sanders derjenigen nicht unähnlich, die zur gleichen Zeit von Tretjakow und Rodtschenko formuliert wird: Das isolierte fotografische Bild ist stets nur ein kontingenter Ausschnitt der Wirklichkeit, der zu seiner Lesbarmachung der Kontextualisierung bedarf. Doch was im Osten als kollektive Aufgabe projiziert wird, das kann im Westen nur als individuelles Werk eines Autorsubjekts gedacht werden, das der fotografischen Überproduktion mit einer persönlichen Vision antwortet. Der Horizont von Sanders Projekt ist allein die eigene Porträtproduktion, die er durch Anonymisierung, Neubeschriftung

bedienenden Technik habe sich der Fotograf von der Pflicht zur bloß objektiven Abbildung befreit, und so kündige sich nun jener Schritt an, den die Malerei schon Jahrzehnte zuvor vollzogen hätte: »Wie einstmals dem Bildnismaler, so wird auch dem neuen Porträtfotografen Ähnlichkeit zum Problem, da sie ihm nicht mehr die zentrale Aufgabe bedeutet.« Glaser, o.T., in: Lerski, *Köpfe des Alltags*, o. P. [5–14, hier: 9].

119 Vgl. Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv« (1986), in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. II*, Frankfurt a. M. 2003, 269–333, hier: 329; Norman Bryson, »Das Nicht-Wissen in der Portraitfotografie von Thomas Struth«, in: Kat. *Thomas Struth: Portraits*, München u. a. 1997, 127–134, 133; Spieker, *The Big Archive*, 135.

und Kategorisierung zum geschlossenen Korpus formt. Den Anspruch des repräsentativen Porträts, das »Wesen« des Dargestellten dauerhaft in einem einzigen, gültigen Bild festhalten zu können, gibt er dabei nicht auf, auch wenn es ihm nicht um das Porträt eines Individuums, sondern um den Vergleich von Typen geht. Sein Modell der Serialität ist daher das des Albums, nicht das des Archivs. Für Tretjakow und Rodtschenko dagegen ist jedes Einzelbild nur ein vorläufiges Dokument, dazu bestimmt, von anderen Bildern bestätigt, ergänzt oder korrigiert zu werden. Nicht allein diese diachrone Dimension der fortlaufenden Datenerfassung rückt ihre Vorstellungen in die Nähe der Logik des erkenntnisdienlichen Archivs. Auch die synchrone Neubestimmung der Individualität, wie sie vor allem Brik formuliert hat, entspricht dessen strukturaler Ordnung: Wer jemand ist, erscheint hier nicht als Frage eines unveränderlichen Wesens, sondern ist durch eine Position innerhalb eines Systems von Differenzen bestimmt.

Doch wo die erkenntnisdienliche Identifizierung die Individuen nur nach körperlichen Merkmalen unterscheidet, schließen die Repräsentationsstrategien, die in den Diskussionen der russischen Avantgarde angedacht werden, auch soziale Relationen, Handlungszusammenhänge und Objektbeziehungen mit ein – und zwar in letzter Konsequenz *alle* Beziehungen, die die Einzelnen mit ihrer Umwelt eingehen. Was ein Porträt zeigen kann, unterliegt nun keiner Einschränkung mehr: Nicht nur der »charakteristische« Moment, sondern jeder einzelne Augenblick eines Lebens, nicht nur isolierte Individuen, Familienverbände und klar definierte Gruppen, sondern alle Formen sozialer Interaktion werden damit zum möglichen Gegenstand eines Porträts. Solange die einzig mögliche Aufgabe des Porträts darin bestand, das »Wesen« der Dargestellten zu erfassen und zu synthetisieren, war damit stets die Unterscheidung zwischen wesentlichen und unwesentlichen Aspekten einer Person verbunden. Sobald es aber darum geht, die Einzelnen als Partikel in einem unendlich differenzierten sozialen Gewebe zu verorten, erscheint auf einmal jedes noch so triviale Faktum des Alltags wert, aufgezeichnet und archiviert zu werden. Doch eine solche Totalarchivierung des Alltagslebens bleibt im sowjetischen Russland der Zwischenkriegszeit bloß theoretisches Projekt; ihrer praktischen Verwirklichung nähert sie sich erst rund 40 Jahre später an, und zwar unter völlig veränderten ökonomischen, technischen und ästhetischen Bedingungen: im New York der 1960er Jahre. Dort, und davon soll das folgende Kapitel handeln, entsteht nämlich mit Andy Warhols Factory ein sozial entgrenzter und medial aufgerüsteter Raum, in dem erstmals ein Leben unter den Bedingungen kontinuierlicher technischer Aufzeichnung erprobt wird.

10 Das Warhol-Dispositiv

Performative Porträts

Das repräsentative Porträt wurde klassischerweise als Resultat der Begegnung zweier autonomer Subjekte verstanden: als singuläres Bildnis eines einzigartigen (bürgerlichen) Individuums, wie es in der Interpretation durch ein ebenso einzigartiges anderes (künstlerisches) Individuum erscheint.¹ Operative Porträts hingegen sind das Produkt der Konfrontation eines beliebigen Subjekts mit einem anonymen technisch-sozialen Apparat der Bildproduktion, der auf der Basis verbindlicher Standards einen Raum der Vergleichbarkeit etabliert. Galt das repräsentative Porträt immer auch als Probe des Talents, wenn nicht des Genies seines Schöpfers, seiner – seltener: ihrer – Gabe, das »Wesen« des Dargestellten zu erfassen und festzuhalten, stellen die technischen Dispositive des operativen Porträts eher die Abgebildeten auf die Probe: Sie registrieren, wie sich beliebige Subjekte den Formaten und Protokollen der Bilderfassung unterwerfen – oder diese auch unterlaufen. Operative Porträts fungieren daher nicht selten auch als »Test-Bilder«, die die *performance* vor der Kamera – im doppelten Sinne von Auftritt und Leistung – vergleichbar machen.

Wohl kaum ein Künstler des 20. Jahrhunderts hat diesen Umstand konsequenter ins Zentrum seiner Porträtproduktion gerückt als Andy Warhol (1928–1987) – und eben diese zugleich operative wie performative Dimension von Warhols Porträts soll im Fokus dieses Kapitels stehen. Dabei interessiert mich weniger Warhol selbst, sei es als Künstlersubjekt, öffentliche Figur oder popkulturelle Ikone, sondern vielmehr etwas, das ich das »Warhol-Dispositiv« nennen möchte: ein Gefüge von Produktionsweisen und Distributionskanälen, sozialen Räumen und technischen Medien, ökonomischen Strategien und ästhetischen Setzungen, das ab den frü-

¹ In dieser schematischen Definition sind bereits die Gründe dafür angelegt, warum das repräsentative Porträt in der Moderne in eine Krise gerät – Gründe, die in den letzten beiden Kapiteln ausführlich dargestellt wurden: Die Einzigartigkeit des bürgerlichen Individuums erscheint in der Massengesellschaft zunehmend fraglich, und die des Künstlers wird entweder im Zeichen der Kunstautonomie verabsolutiert oder gerade umgekehrt einem avantgardistischen Programm untergeordnet, das die Auflösung der Kunst in Lebenspraxis anstrebt. In beiden Fällen führt dies zur Absage an den Repräsentationsanspruch der Gattung. Parallel dazu – und mit Konsequenzen weit über das »künstlerische« Porträt hinaus – erscheint auch das Repräsentationsversprechen des singulären Bildes zunehmend als sozialer, technischer und ästhetischer Anachronismus.

hen 1960er Jahren unter dem Namen »Andy Warhol« Kontur gewinnt.² In Warhols Porträtproduktion, so die Ausgangsthese, haben die klassischen Subjektpositionen des repräsentativen Porträts keine Gültigkeit mehr. Denn nicht nur die Rolle der Abgebildeten, auch die Parameter künstlerischer Autorschaft werden im Warhol-Dispositiv neu bestimmt: Letztere ist nun nicht mehr Sache individueller Kontrolle über das fertige Produkt, die sich in einer unverwechselbaren »Handschrift«, einer einzigartigen Vision oder einer souveränen Geste manifestiert, sondern Effekt eines soziotechnischen Ensembles aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, eines Netzwerks aus Assistenten und Apparaten, Medien und »Superstars«, Sammlerinnen und Institutionen, das sich zwar niemals vollständig kontrollieren, aber effektiv koordinieren und manipulieren lässt.³

Die damit einhergehende Neukonfiguration von Erwartungen und Kompetenzen hat immer wieder zu Irritationen geführt. So hat auch Ethel Scull, Ehefrau des New Yorker »Taxi-Königs« Robert Scull, keine Ahnung, was sie erwartet, als sie Warhol im Sommer 1963 mit einem Porträt beauftragt. Als dieser sie zu Hause abholt, denkt sie zunächst noch, er bringe sie in ein teures Fotostudio, zu Richard Avedon oder einem anderen Starfotografen, der sie routiniert ins beste Licht zu rücken versteht. Doch Warhol hat andere Pläne: Unter Protest führt er die Sammlerin im Dior-Kostüm zu einer Spielhalle am damals ziemlich heruntergekommenen Times Square, wo neben blinkenden Flippergeräten eine ganze Batterie von Fotoautomaten auf die beiden wartet. Warhol drückt ihr einen Beutel mit Münzen im Wert von rund 100 Dollar in die Hand, und in der kommenden Stunde nehmen die

2 Ein solcher Ansatz ist in der Warhol-Forschung, die lange Zeit davon geprägt war, Warhol als Autor zu begreifen, dessen »eigentliche« – z. B. kritische oder affirmative – Intentionen es herauszuarbeiten gelte, immer noch nicht selbstverständlich, kann aber auf Vorbilder zurückgreifen. Vgl. u. a. zur symbolischen Ökonomie des »Warhol-Effekts« Simon Watney, »The Warhol Effect«, in: Gary Garrels (Hg.), *The Work of Andy Warhol*, Seattle 1989, 115–123; zur Neudefinition des Künstlerbildes in Warhols Factory: Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, London 1996; zum »Warhol-Komplex« als Verschaltung von Aufzeichnungsmedien und psychischen Dynamiken: Brigitte Weingart, »Being Recorded – Der Warhol-Komplex«, in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher, dies. (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, 2004, 173–190; zur Factory als Experimentierfeld für postfordistische Arbeitsformen: Isabelle Graw, »Wenn das Leben zur Arbeit geht: Andy Warhol« (2009), in: dies., Helmut Draxler, André Rottmann (Hg.), *Erste Wahl. 20 Jahre »Texte zur Kunst«*. 2. Dekade, Hamburg 2011, 360–387; sowie zum Verhältnis von Bildlichkeit und Subjektivierung bei Warhol: Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton, Oxford 2012, 109–171.

3 Warhols manipulative Strategien lassen sich eindrucksvoll nachvollziehen in: Wayne Koesenbaum, *Andy Warhol*, London 2001.

beiden gleich mehrere Kabinen parallel in Beschlag: Während die Fotostreifen in dem einen Automaten noch nicht entwickelt sind, sitzt Scull schon im nächsten und wartet darauf, dass es erneut viermal blitzt. Zu Beginn noch schüchtern und nervös, beginnt sie schließlich unter Warhols aufmunternden Zurufen (»Nun fang an zu reden und zu lächeln, das kostet mich Geld.«) immer exaltiertere Posen einzunehmen. Die fortgesetzte automatisierte Erfassung treibt so die serielle Selbstinszenierung voran (Abb. 10.1).⁴

Die apparative Vervielfachung des Porträts im Fotoautomaten erinnert nur auf den ersten Blick an die Absagen an das synthetische Porträt, wie sie die russische Avantgarde proklamiert hatte. Denn während deren Vorwurf an das Einzelbild darin bestand, dass es die Wirklichkeit stets nur verfälschend wiedergebe, scheint Warhol an der »Wahrheit« über Ethel Scull gar nicht interessiert. Der Fotoautomat dient in seiner Versuchsanordnung weder der nüchternen Registratur des Faktischen noch einem neuen, ästhetisch verfremdeten Blick auf die Wirklichkeit, vielmehr bringt der Apparat seine eigene Wirklichkeit hervor, provoziert er doch eine Form der Selbstinszenierung, die so nur in dieser spezifischen Situation vorstellbar ist. Es ist dieses performative Moment technischer Aufzeichnungsmedien, ihr Potenzial, eine soziale Situation zu transformieren, die für Warhols Mediengebrauch insgesamt charakteristisch ist. Seine Porträts zeigen daher weniger, wer jemand ist oder sein möchte, sondern was jemand unter den Bedingungen einer fotografischen (später auch filmischen)

Diese Abbildung
ist nicht Teil der
Open-Access-
Veröffentlichung

Abb. 10.1:
Andy Warhol,
Photobooth Pictures:
Ethel Scull, 1963.

4 Die Episode findet sich u. a. bei Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York u. a. 1989, 125 f. Vgl. auch Sculls eigene Erinnerungen: »Keine Sorge, alles wird großartig. Ethel Scull berichtet über ihr Porträt«, in: Hamburger Kunsthalle (Hg.), Kat. *Andy Warhol Photography*, Zürich 1999, 89–91. Das Zitat (»Now start smiling and talking, this is costing me money.«) findet sich u. a. bei David Bourdon, »Andy Warhol and the Society Icon« (1975), in: Alan R. Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport/Conn., London 1997, 105–111, hier: 105. Die Angaben dazu, wo genau die Fotoautomaten standen, schwanken in der Literatur. Fast immer ist vom Broadway die Rede, meist vom Times Square, bisweilen aber auch von der weiter nördlich gelegenen Ecke Broadway/52. Straße.

»Aufzeichnungsszene« aus sich zu machen imstande ist.⁵ Und genau damit befriedigen sie letztlich auch die Selbstdarstellungsbedürfnisse der Porträtierten: »[S]ensationell«, so Scull später, sei das Ergebnis der Sitzung im Fotoautomaten ausgefallen.⁶

Redundanz und Wiederholung

Über 300 Bilder entstehen an diesem Tag, von denen Warhol kaum mehr als ein Zehntel auswählt, um sie als Siebdruckvorlagen für das bestellte Porträt zu verwenden.⁷ Dem Ergebnis, *Ethel Scull 35 Times* (1963), kommt dabei in mehrerlei Hinsicht eine Schlüsselrolle in der Karriere Warhols zu. Es ist nicht nur sein erstes Auftragsporträt – erst in den 1970er Jahren verstetigt sich die Porträtproduktion zu Warhols Haupteinnahmequelle –, es ist auch das erste Mal, dass Warhol die fotografischen Vorlagen für seine Siebdrucke eigens anfertigt und nicht auf bereits massenmedial reproduziertes Bildmaterial zurückgreift. Vor allem aber arbeitet er hier erstmals mit einem neuen Typus serieller Bildkomposition.⁸ Basieren etwa viele der berühmten *Marilyn*-Porträts von 1962 auf der Wiederholung desselben Motivs innerhalb eines Rasters, das fast die gesamte Fläche einer einzigen Leinwand ausfüllt, besteht *Ethel Scull 35 Times* aus 35 einzelnen Leinwänden identischen Formats in unterschiedlichen Farben und mit unterschiedlichen Motiven, die erst nachträglich zu einer Gesamtkomposition zusammengestellt werden. Es handelt sich also um ein modulares, potenziell erweiterbares Bildsystem, dessen Elemente im Grunde beliebig kombinierbar sind. Und so erscheint es nur konsequent, dass Warhol, als die 35 Bildtafeln im Apartment der Sculls eintreffen, die Entscheidung über die Anordnung der Tafeln zunächst dem Sammlerpaar überlassen will und erst überredet werden muss, sich selbst dazu zu äußern.⁹ Tatsächlich wird die endgültige Form des Werks erst sechs Jahre später fixiert. Für eine Aus-

5 Zum Begriff der »Aufzeichnungsszene« vgl. Matthias Thiele, »Die ambulante Aufzeichnungsszene«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3 (2010), 84–93.

6 Scull, »Keine Sorge, alles wird großartig«, 91.

7 Umstritten ist, wie viele der Bilder Warhol tatsächlich verwendet hat. David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, 160, geht von nur 17 verschiedenen, teilweise gespiegelten Motiven aus, bei Georg Frei, Neil Printz (Hg.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1: *Paintings and Sculpture 1961–1963*, London, New York 2002, 410, ist dagegen von 35 unterschiedlichen Vorlagen die Rede.

8 Vgl. ebd., 460–504.

9 Vgl. Scull, »Keine Sorge, alles wird großartig«, 91.

stellung im Metropolitan Museum 1969 werden die Tafeln neu arrangiert; sie hängen nun nicht mehr in fünf Reihen mit je sieben, sondern in vier Reihen mit jeweils neun Bildern. Das fehlende 36. Bild fertigt Warhol neu an – seitdem und bis heute heißt das Werk *Ethel Scull 36 Times*.¹⁰

Eine Fokussierung auf das musealisierte und damit vermeintlich abgeschlossene Werk würde allerdings den eigentlichen Einsatz von Warhols Bildproduktion verkennen. Denn diese basiert auf einem primär logistischen Bildverständnis, für das Fragen der Distribution und Zirkulation entscheidende Bedeutung gewinnen. Im Zentrum des Warhol-Dispositivs stehen fast immer Operationen der Aneignung, Selektion und Transformation angesichts wachsender Bilderströme: Aus einer unüberschaubaren massenmedialen Fülle werden einzelne Bilder isoliert und neu formatiert. Im Falle der *Marilyns* ist es bekanntlich immer ein und dasselbe Publicityfoto für den Film *Niagara* (1953), das Warhol unendlich oft und in unterschiedlichen Formaten reproduziert hat – ein Bild unter Tausenden, das erst durch ihn zum ikonischen Porträt der Monroe geworden ist. Bei Ethel Scull muss dagegen der Fotoautomat überhaupt erst einmal eine kritische Masse von Porträts produzieren, um das Manko auszugleichen, dass von der Sammlerin bislang kaum öffentliche Porträts zirkulieren. »Unser Gesicht«, so fasst Arthur Danto die Lektion von Warhols Porträts zusammen, »ist unser Markenname, unser Label, unsere Werbung. Ethel Scull muss dreißigmal [sic] fotografiert werden, um die Wiedererkennbarkeit des Produkts zu garantieren.«¹¹ Die Arbeit an der Imagebildung, darauf hat David E. James hingewiesen, ist jedoch mit dem fertigen Gemälde noch lange nicht abgeschlossen. Vielmehr funktionieren bereits die frühesten Siebdrucke Warhols als eine Art Relaisstation für massenmediale Bilderströme.¹² Sie zielen ihrerseits auf fortgesetzte Reproduktion, darauf, erneut in die Kreisläufe der Bildzirkulation eingespeist zu werden. Im Falle Ethel Sculls, die Warhol an Publicity-Talent annähernd ebenbürtig gewesen sein muss, gelingt diese mediale Anschlussverwertung sehr rasch. Im März 1964 erscheint im *Ladies' Home Journal* eine Fotostrecke, die Familie Scull inmitten der heimischen Pop-Art-Sammlung vorführt: Auf einem der Bilder sieht man Ethel Scull vor der Wand mit den lebensgroßen Porträts posieren, buchstäblich von ihrem eigenen Ebenbild umstellt (Abb. 10.2). Sie verkörpert so eine neue soziale Figur: die Kunstsammlerin als Celebrity. Sieben Jahre später geht dann die *New York Times*

¹⁰ Vgl. Frei/Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1, 460.

¹¹ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley, Los Angeles, London 1992, 138.

¹² Vgl. David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, 60.

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 10.2: Ethel Scull in ihrem
Apartment, aus dem *Ladies'*
Home Journal, 1964.

ganz selbstverständlich davon aus, dass ihre Leserschaft weiß, wer gemeint ist, wenn von »Jackie, Ethel, Marylin« die Rede ist.¹³

»Bevor es die Medien gab«, so heißt es in *The Philosophy of Andy Warhol* von 1975, »war dem Raum, den eine Person einnehmen konnte, eine Grenze gesetzt.«¹⁴ Ganz im Sinne von Warhols Zeitgenossen Marshall McLuhan erscheinen Medien hier als eine Art Prothese, als Möglichkeit der Erweiterung und Ausdehnung des menschlichen Körpers in Raum und Zeit. Tatsächlich gehört McLuhan zu den ersten, die erkennen, dass Warhol nicht einfach nur die Motivwelt der Trivialekultur adaptiert, sondern tatsächlich ein neues, dem Fernsehzeitalter adäquates Bildverständnis ins Werk setzt. Warhol, so notiert er im März 1964 unmittelbar nach einem Ausstellungsbesuch, nutze »die Technik von Redundanz und Wiederholung«, um Bilder »umwelthaft« (*environmental*) und »involvierend« (*involving*) zu machen.¹⁵

13 Diese Auflistung der Warholschen Porträt-Motive findet sich in einer Besprechung der großen Whitney-Retrospektive von 1971. Vgl. Grace Glueck, »... Or, Has Andy Warhol Spoiled Success?« (1971), in: Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, 77 f., hier: 77.

14 Andy Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol von A nach B und zurück*, Frankfurt a. M. 2006 [1975], 133. Warhol hat dieses Buch so wenig selbst geschrieben wie alle »seine« anderen – im Wesentlichen stammt es von Pat Hackett und Bob Colacello. Doch erstens umfasst das Warhol-Dispositiv weit mehr als nur den »Typen im Andy-Anzug«, wie Warhol sich selbst einmal bezeichnet hat, und zweitens besteht dessen Arbeit wesentlich in der Anwerbung und Anleitung von Medien, Agenten und Surrogaten seiner selbst. So imaginieren sich auch seine beiden Ghostwriter während des Schreibprozesses als Sprachrohr des abwesenden vermeintlichen Autors, wie Bob Colacello, *Holy Terror. Andy Warhol Close Up*, New York 1990, 420, berichtet.

15 Marshall McLuhan, »Letter to Wilfred Watson, March 31, 1964«, in: Matie Molinaro, Corinne McLuhan, William Toye (Hg.), *Letters of Marshall McLuhan*, Toronto u. a. 1987, 297.

Die Idee eines medialen »environment« ist für McLuhans Theorie bekanntlich zentral: Die elektronischen Medien, so eine seiner Thesen, konditionieren nicht mehr nur einseitig den Sehsinn, wie das über Jahrhunderte der Buchdruck tat, sie erzeugen vielmehr künstliche Umwelten, die alle Sinne zugleich affizieren und uns vollständig umhüllen. Damit allerdings – und das ist die dystopische Kehrseite von McLuhans ausgestelltem Medienoptimum – droht zugleich ein totaler Distanzverlust. So verbirgt sich hinter der Rede vom *global village* auch weniger die Vorstellung einer idyllischen Dorfgemeinschaft als das Bild einer Urhorde, in der die Einzelnen den auf sie einströmenden Einflüssen schutzlos ausgeliefert sind.¹⁶ Eben diesem »tribalen« Zustand, so kann man McLuhan verstehen, nähert sich auch Warhols Bildproduktion an.¹⁷ Nicht zufällig wird in *The Medium is the Massage* (1967) der neue Raum der Simultaneität mit einem Foto von Warhols Multi-Media-Happening *Exploding Plastic Inevitable* (1966) illustriert: Im Hintergrund erkennt man in mehreren überlebensgroßen Projektionen das Gesicht der Sängerin Nico – in einem von Warhols *Screen Tests*, von denen noch die Rede sein wird (Abb. 10.3).¹⁸

Warhol weiß die involvierende Dimension technischer Medien gezielt einzusetzen, doch geht sein Mediengebrauch darin nicht auf. Vielmehr setzt er darauf, dass jede Form der Distanzüberwindung stets neue Distanzierungsmomente hervorbringt. Technische Aufzeichnungsgeräte fungieren bei ihm in erster Linie als Medien der sozialen Vermittlung, die Kontaktaufnahme bei gleichzeitiger Distanzwahrung erlauben. Ab den 1960er Jahren wird die Attitüde der coolen Nichtinvolviertheit zum zentralen Baustein von Warhols sozialem wie künstlerischem Habitus – eine Pose, in der schon früh die Kehrseite einer geradezu panischen Angst vor Berührung erkannt wird.¹⁹ In diesem Sinne dienen ihm Medien weniger als Prothesen denn als schützende Hüllen und Surrogate des Körpers, die dessen Ausgesetztheit im sozialen Verkehr, seine tendenzielle Peinlichkeit und Verwundbarkeit mildern, wenn nicht gar

16 Vgl. ders., *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn u. a. 1995 [1962], 40.

17 Zugleich macht Warhol die Funktionsweise solcher *environments* überhaupt erst beschreibbar. In diesem Sinne gewinnt die Kunst, insbesondere die Pop-Art, für McLuhan in den 1960er Jahren die Funktion eines *anti-environments*. Denn während die künstliche »Umwelt« des Konsums dazu tendiert, im Hintergrund zu verschwinden, ist es für ihn gerade die ästhetische Isolierung einzelner Produkte, die diesen Hintergrund wieder sichtbar werden lässt. Vgl. bspw. ders., »The Invisible Environment. The Future of an Erosion«, in: *Perspecta* 11 (1967), 163–167, hier: 164.

18 Ders., Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Berkeley 2001 [1967], 108 f.

19 Vgl. Stephen Koch, *Stargazer. The Life, World and Films of Andy Warhol*, New York, London 1991 [1973], 27 f.

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 10.3: Warhol, Velvet Underground & Nico, *Exploding Plastic Inevitable*, Multi-Media-Happening von 1966, aus Marshall McLuhans und Quentin Fiore *The Medium is the Massage*, 1967.

überwinden sollen.²⁰ In den 1970er Jahren, nach Valerie Solanas' gescheitertem Attentatsversuch, verlässt Warhol praktisch nie mehr das Haus ohne Kamera und Kassettenrekorder. Er würde, so heißt es nun über ihn, alle Leute mögen, »außer denen, die verlangen, daß er sein Tonband ausschaltet«. Das sei für ihn nämlich so, »als würde er zum Abendessen eingeladen, dürfte aber seine Frau nicht mitbringen.«²¹ Eine solche Aufgabe seiner medialen Schutzschicht verlangt nun ausgerechnet McLuhan von ihm, als sich beide im April 1973 zum Dinner treffen, wofür Warhol sogar eine Verabredung mit Joan Crawford sausen lässt. Entsprechend enttäuscht zeigt er sich hinterher von der erzwungenermaßen apparatfreien Begegnung mit dem kanadischen Medientheoretiker: »Ich dachte, er kennt sich mit Maschinen aus.«²²

²⁰ Vgl. Foster, *The First Pop Age*, 147.

²¹ Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol*, 177. Zu Warhols Einsatz des Taperecorders vgl. auch Peter Krapp, *Déjà Vu. Aberrations of Cultural Memory*, Minneapolis, London 2004, 71–95.

²² »I thought he knew about machines«, zit. nach: Colacello, *Holy Terror*, 194.

Warhol dagegen kennt sich mit Maschinen aus. Unendlich oft zitiert wurde sein Wunsch, am liebsten selbst eine sein zu wollen – oder, besser noch: dass jeder eine Maschine wäre. Eine Maschine zu sein, das bedeutet für Warhol vor allem: »liking things«, Dinge zu mögen, und zwar beliebige Dinge, ebenso leidenschafts- wie interesselos.²³ Wovon Warhol in den einschlägigen Statements fantasiert, ist daher auch nicht die maschinelle Entfesselung von Energie, Geschwindigkeit und Zerstörungskraft, sondern die automatisierte Produktion endloser Serien, die Suspendierung von Werturteilen und die Delegation von Entscheidungen. Während die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts von der Verschmelzung mit der Maschine träumten, wünscht sich Warhol einen Computer als Boss, der ihm jeden Tag aufs Neue sagt, was er zu tun hat.²⁴ In diesem Wunsch, Entscheidungen zu delegieren, mag auch ein Grund für Warhols Begeisterung für den Fotoautomaten liegen. Während er nämlich die Kleinbildkamera, die er sich 1963 kauft, bald weiterverschenkt, weil sie zu komplizierte Einstellungen erfordert, benutzt er den Fotoautomaten zwischen 1963 und 1966 exzessiv und für unterschiedlichste Projekte.²⁵ Erst in den 1970er Jahren, nun mit ebenso simplen wie unflexiblen Autofokus- und Polaroidkameras ausgestattet, beginnt er selbst mit dem Fotografieren.

Anders als die Kleinbildkamera lässt sich der Fotoautomat schwerlich als Körperprothese imaginieren: Während Generationen von Fotografinnen und Fotografen ihre Leica als künstliches Auge und Erweiterung ihres Sehsinns begriffen haben, fungiert der Automat als autonome Sehmaschine, die das fotografierende Subjekt vollständig zu ersetzen vermag. Dessen Fähigkeiten der Komposition und Kadrierung werden im Automatenbild durch fixe Standards ersetzt, und die Bestimmung des Zeitpunkts der Aufnahme wird einer kontingenten Mechanik überantwortet. Das Porträt aus dem Automaten ist daher weniger das Produkt einer vorgängigen Konzeption oder einer souveränen Entscheidung (geschweige denn einer geistigen Synthese) als vielmehr ein Effekt von Wiederholung, Variation und nachträglicher Selektion.

23 Zit. nach: G[ene] R. Swenson, »What is Pop Art? Part I« (1963), in: Steven Henry Madoff (Hg.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley 1997, 103–111, hier: 103. Zum Komplex »liking«, Wiederholung und Aufzeichnung bei Warhol vgl. Jonathan Flatley, »Like: Collecting and Collectivity«, in: *October* 123 (2010), 43–70.

24 Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol*, 92 f.

25 Dazu zählen Auftrags- wie Selbstporträts sowie zwei kommerzielle Fotostrecken, die Warhol für die *Harper's Bazaar* (1963) sowie ein Titelbild des *TIME Magazine* (1965) anfertigt.

Dies gilt bereits für den Photomaton, der 1925 von dem New Yorker Erfinder Anatole M. Josepho zum Patent angemeldet wird und mit dem die Automatenfotografie ihren kommerziellen Durchbruch feiert. Während die ersten Automaten um 1900 noch freistehend waren und Einzelbilder im Ferrotypieverfahren auf Metall ausgaben, gleicht der Photomaton in seinen wesentlichen Eigenschaften schon jenen Fotokabinen, die Warhol und Scull knapp 40 Jahre später aufsuchen werden: Es handelt sich um eine zur Hälfte offene Holzkabine, die nach Geldeinwurf innerhalb von 20 Sekunden einen Streifen von zunächst acht, später dann vier Papierbildern belichtet. »Just picture yourself«, mit diesem Slogan wird der Photomaton in den USA beworben, ergänzt um den Hinweis: »8 poses for 25 cents«. ²⁶ Von Beginn an rechnet Josepho also damit, dass dem Automaten nicht jedes Bild gelingt. Erst die Wiederholung der störanfälligen Aufnahme kann garantieren, dass sich in der Serie kontingenter Einzelbilder eines findet, das die Ähnlichkeitserwartungen der Kundschaft erfüllt. Das Patent macht Josepho zu einem reichen Mann: Bereits 1927 verkauft er es für die damals sagenhafte Summe von einer Million Dollar an ein Investorenkonsortium, das für die weltweite Vermarktung sorgt. ²⁷ Dessen Vorsitzender wird in der *New York Times* mit den Worten zitiert, mit Josephos Erfindung würde die Fotografie »zu den Massen« gebracht und damit auf dem Feld der Fotografie verwirklicht, was zuvor Woolworth im Einzelhandel und Ford für das Automobil getan hätten. ²⁸

Der Fotoautomat hat also 1963 schon eine längere Geschichte hinter sich. Warhol ist auch beileibe nicht der erste Künstler, der sich seiner bedient. Schon 1928 hatten die Surrealisten den Photomaton im Pariser Lunapark für sich entdeckt, und so finden sich im Nachlass André Bretons Dutzende von Automatenporträts, die Paul Éluard, Max Ernst oder Yves Tanguy mit wilden Grimassen zeigen. Den Verfechtern der *écriture automatique* erscheint die automatische Fotografie rasch so selbstverständlich, dass sie sie auch für eines ihrer quasi-offiziellen Gruppenporträts verwenden: die berühmte Fotomontage aus der letzten Ausgabe von *La Révolution Surréaliste* von 1929, die die Mitglieder der Gruppe mit geschlossenen Augen zeigt (Abb. 10.4). 16 Photomaton-Porträts rahmen hier eine Reproduktion von René Magrittes *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* – die titelge-

²⁶ Günther Karl Bose, *Photomaton. Frauen. Männer. Kinder. 1928–1945*, Leipzig 2011, 7. In Deutschland dagegen heißt der Slogan bezeichnenderweise: »Das neue künstlerische Porträt«.

²⁷ Zur Geschichte des Photomaton vgl. u. a. Ellen und Klaus Maas, »Das Photomaton – Eine alte Idee wird vermarktet«, in: *Fotogeschichte* 1.1 (1981), 60–72; Rolf Behme, *Foto-Fix. Es blitzt viermal*, Dortmund 1996; Näkki Goranin, *American Photobooth*, New York, London 2008; Bose, *Photomaton*.

²⁸ Zit nach: Goranin, *American Photobooth*, 22.

*Diese Abbildung ist nicht
Teil der Open-Access-
Veröffentlichung*

Abb. 10.4: André Breton, René Magritte u.a.,
Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt, Foto-
montage aus *La Révolution Surréaliste* 12 (1929).

bende *femme* hat Magritte als stehenden Akt gemalt, und offensichtlich ist sie es, die die Träume der scheinbar schlafenden Männerbande heimsucht. In der dem Surrealismus nahestehenden belgischen Kulturzeitschrift *Variétés* war bereits im Jahr zuvor ein Essay erschienen, der den Photomaton als »System der Psychoanalyse mittels des Bildes« charakterisiert hatte: Der Automat, so heißt es dort, liefere einem immer neue Versionen seiner selbst, doch jede davon würde aufs Neue das eigene idealisierte Selbstbild enttäuschen.²⁹ In dieser Tradition verwendet in den 1960er und 70er Jahren eine ganze Reihe von Künstlerinnen und Künstlern den Fotoautomaten als Medium der fotografischen Selbstbefragung.³⁰ Doch anders als etwa Arnulf Rainer, der sich sichtlich Mühe gibt, vor dem Automatenobjektiv »ausdrucksstarke Posen« einzunehmen,³¹ dient die Fotokabine Warhol nicht als narzisstisches Spiegelkabinett der einsamen Künstlerseele, sondern als eine Art technischer Sensor, der für die anschließende Bildverarbeitung einen Pool von Ausgangsdaten bereitstellt, die von keiner künstlerischen Subjektivität verzerrt wurden.

Von Beginn an wurde der Fotoautomat gewissermaßen als Dual-Use-Technologie vermarktet: einerseits als harmloses Freizeitvergnügen für verliebte Pärchen und gelangweilte Teenager und andererseits zur Herstellung amtlich

²⁹ Vgl. Raynal Pellicer, *Photobooth. The Art of the Automatic Portrait*, New York 2010, 92.

³⁰ Für einen umfassenden Überblick vgl. Clément Chéroux, Sam Stourdzé (Hg.), *Kat. Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton*, Lausanne 2012.

³¹ Christina Natlacen, *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*, Petersberg 2010.

zugelassener Passbilder.³² Sogar für polizeiliche Zwecke sollte der Automat nutzbar gemacht werden: In den 1950er Jahren entwickelt die Firma Auto-Photo, damals der größte amerikanische Hersteller, ein Modell speziell für Polizeiwachen und Gefängnisse, die sich keine eigene fotografische Abteilung leisten können.³³ Die ästhetische Nähe von erkennungsdienstlicher Aufnahme und Automatenbild wurde häufig bemerkt; beide verbindet der starre, frontale Blick wie die kontrastreiche Beleuchtung, die Fokussierung auf das Gesicht und der neutrale Hintergrund.³⁴ Vor allem aber ist die Ähnlichkeit struktureller Art: Wie mit Bertillons Aufnahmedispositiv wird mit Josephos Photomaton ein fotografisches Protokoll in eine räumliche Anordnung übersetzt, und in beiden Fällen stehen dabei die Isolierung des Körpers und die Fixierung des Blicks im Zentrum.³⁵ Zu letzterem wird in beiden Fällen ein Spiegel eingesetzt; doch während Bertillons Verdächtige nur zur Erfassung des Profils den Blick auf ihr Spiegelbild richten sollen und bei der Aufnahme en face direkt in das Kameraobjekt schauen, verdeckt im Fotoautomat ein Spiegel die Kamera und erlaubt es so den Kundinnen und Kunden, die eigene Erscheinung vorab zu kontrollieren. Dabei liefert der Spiegel jedoch nur eine ungefähre Vorschau auf das zu erwartende Bild – allzu häufig wird man unvorbereitet vom Blitz überrascht. In der Automatenfotografie sind so Disziplin und Konsum, Kontrolle und Kontrollverlust auf engste miteinander verschränkt, und es sind gerade diese Ambivalenzen, die sie für Warhols Porträtproduktion so attraktiv gemacht haben müssen. Der Fotoautomat kann dabei exemplarisch für all jene technischen wie sozialen Apparate stehen, die die Formate öffentlicher Sichtbarkeit definieren und die Distribution von Gesichtsbildern regulieren – und damit den übergreifenden Bezugsrahmen von Warhols Porträtproduktion bilden.³⁶ Und dazu gehören, das scheint Warhol früh erkannt zu haben, nicht allein kommerzielle Massenmedien, sondern auch Organe der Strafverfolgung, wie der Fall der *Thirteen Most Wanted Men* deutlich macht.

32 Diese doppelte Funktionsbestimmung findet sich schon in den frühesten Berichten. Vgl. bspw. Orville H. Kneen, »Penniless Inventor Gets Million for Photo Machine« (1928), in: Bose, *Photomaton*, 187–190.

33 Man denkt sogar mobile Fotoautomaten auf Rädern an, die bei Demonstrationen und Aufständen zum Einsatz kommen könnten, ein Plan, der allerdings nicht verwirklicht wird. Vgl. Goranin, *American Photobooth*, 66.

34 Vgl. u. a. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989 [1980], 20.

35 Vgl. dazu ausführlicher meinen früheren Aufsatz: Roland Meyer, »Aufnahmebedingungen. Versuchsanordnung Fotoautomat«, in: Inge Hinterwaldner, Carsten Juwig, Tanja Klemm, ders. (Hg.), *Topologien der Bilder*, München 2008, 95–112.

36 Vgl. Watney, »The Warhol Effect«, 119.

Im Dezember 1962 werden zehn New Yorker Künstler von Philip Johnson beauftragt, ein Kunstwerk für die Fassade des New York State Pavilion beizusteuern, den der Architekt für die Weltausstellung in Queens 1964 entworfen hat.³⁷ Jeder der zehn ausschließlich männlichen Künstler, darunter neben Warhol auch Robert Indiana, Roy Lichtenstein und Robert Rauschenberg, bekommt ein quadratisches Feld von 20 mal 20 Fuß zugeteilt, ansonsten gibt es keine Vorgaben. Der Auftrag verspricht den zu diesem Zeitpunkt zum Teil noch wenig bekannten Künstlern nicht nur enorme öffentliche Sichtbarkeit, er schafft auch automatisch eine Konkurrenzsituation.³⁸ Warhol hat sich offenbar mehrere Monate Zeit gelassen, um zu entscheiden, wie er auf die Herausforderung reagieren will. Wie üblich, wenn er keine Idee hat, bittet er andere, ihm zu sagen, was er tun soll.³⁹ Und so schlägt ihm Wynn Chamberlain, ein befreundeter Künstler, auf einer Dinnerparty vor, doch Bilder der »Ten Most Wanted« auf der Weltausstellung zu präsentieren, also jener zehn Männer, nach denen das FBI bundesweit fahndet.⁴⁰ Warhol ist begeistert, doch um etwas zu machen, was besser zum New York State Pavilion passt, verwendet er nicht die FBI-Fahndungsplakate, die auf jedem Postamt aushängen, sondern bedient sich bei einer vom New York City Police Department herausgegebenen Broschüre mit dem Titel *The Thirteen Most Wanted* (Abb. 10.5).⁴¹ Eigentlich ist dieses Heft nur für den Dienstgebrauch bestimmt, doch Warhol scheint über private Kanäle in seinen Besitz gelangt zu sein – Chamberlains *boy-*

37 Vgl. zum Folgenden den fakten- und quellenreichen Überblick in: Larissa Harris, Media Frazin (Hg.), *13 Most Wanted Men. Andy Warhol and the 1964 World's Fair*, New York 2014; sowie die ausführliche Darstellung bei: Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford, New York 2002, 122–156; außerdem die Angaben in: Georg Frei, Neil Printz (Hg.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 2A: *Paintings and Sculptures 1964–1969*, London, New York 2004, 24–50.

38 Johnson hat diese Konkurrenzsituation 1964 in einem Artikel für *Art in America* explizit kommentiert. Vgl. Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 105.

39 Anekdoten darüber, dass Vorschläge für zentrale Werkserien von seinen Bekannten an Warhol herangetragen wurden, sind Legion, und er selbst hat immer wieder mit seiner Ideenlosigkeit kokettiert.

40 Warhols damaliger Freund John Giorno hat sich später an diese Episode erinnert. Vgl. John Giorno, »Andy Warhol's Movie ›Sleep« [1989], in: ders., *You Got to Burn to Shine. New and Selected Writings*, New York, London 1994, 122–163, hier: 127–129; vgl. dazu Meyer, *Outlaw Representation*, 142 f.

41 »It just had something to do with New York«, so Warhol, zit. nach: Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 144.

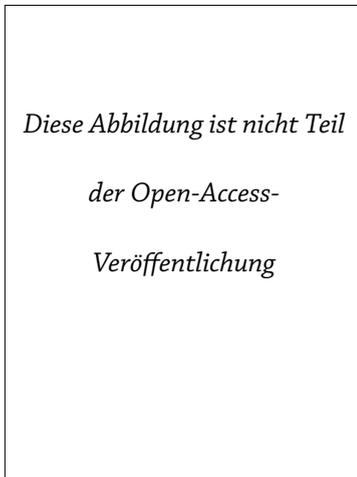


Abb. 10.5: Steckbrief von Louis J. Musto, aus der Broschüre *The Thirteen Most Wanted* des New York City Police Department, 1962.

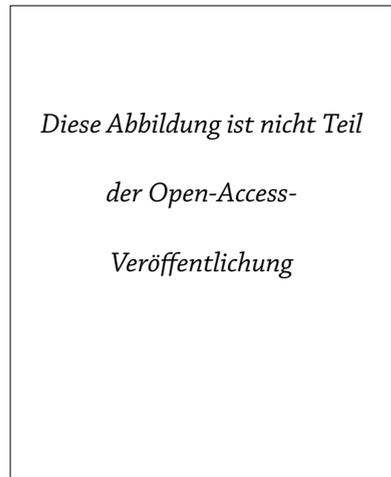


Abb. 10.6: Warhol, *Thirteen Most Wanted Men*, Wandbild am New York State Pavilion der New Yorker Weltausstellung, April 1964.

friend ist nämlich Polizist beim NYPD. Mit seinem Wandbild *Thirteen Most Wanted Men*, das schließlich am 15. April 1964, eine Woche vor der feierlichen Eröffnung der Weltausstellung, an der Außenwand des Pavillons installiert wird, imitiert Warhol also in gewisser Weise nur das Vorgehen der Polizei, wenn diese die Bevölkerung um Mithilfe bittet: Er macht Fahndungsbilder, die zuvor nur behördenintern zirkulierten, einem allgemeinen Publikum zugänglich (Abb. 10.6). Entsprechend unaufgeregt fallen die ersten publizierten Reaktionen aus. In dem einzigen Zeitungsartikel, der sich vor Ausstellungseröffnung der Arbeit widmet, werden zwar eine Reihe von ablehnenden Stimmen aus der Bevölkerung zitiert, doch der Unmut richtet sich weniger gegen die öffentliche Sichtbarkeit der Fahndungsbilder als gegen deren Platzierung. Die Weltausstellung, so der Tenor, sollte ein unschuldiger Ort des Vergnügens sein, und Bilder von Kriminellen seien hier, anders als in Behörden und auf Postämtern, schlicht fehl am Platz.⁴²

Das allerdings sehen auch andere so: Bereits am 4. März weist Johnson Warhol telegrafisch an, keinesfalls mit der Presse über seinen Beitrag zu sprechen, und unmittelbar nach der Installation fordert er ihn auf, das Wandgemälde binnen 24 Stunden zu entfernen. Später wird Johnson sagen, der New Yorker Gouverneur Nelson Rockefeller habe die Entfernung ange-

⁴² Der Artikel aus dem *New York Journal-American* ist abgedruckt in: ebd., 144 f.

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-
Veröffentlichung*

Abb. 10.7: *Thirteen Most Wanted Men*
nach der Übermalung im April 1964.

ordnet. Über die Gründe ist viel spekuliert worden. So soll Rockefeller, der im Wahlkampf um die Nominierung für die Präsidentschaftskandidatur stand, gefürchtet haben, dass die Zusammensetzung der *Most Wanted Men* bei einer einflussreichen Gruppe der New Yorker Wählerschaft für Unmut sorgen könnte: Immerhin sind sieben der dreizehn Männer italienischer Herkunft. Am 17. April gibt Warhol dann sein schriftliches Einverständnis, das Gemälde »in einer dem Architekten genehmen Farbe« zu übermalen, und kurze Zeit später sind die *Thirteen Most Wanted Men* unter mehreren Schichten Silberfarbe verschwunden (Abb. 10.7).⁴³ Ein Skandal bleibt jedoch aus, denn offiziell wird die Übermalung von Johnson und der Presse als Warhols eigene Entscheidung dargestellt. Mal heißt es, er sei, nachdem er das fertige Werk gesehen habe, mit der Hängung unzufrieden gewesen, ein anderes Mal, nach einigen der Dargestellten würde nicht mehr gefahndet und Warhol habe Angst, von ihnen verklagt zu werden.⁴⁴ Und Warhol spielt mit: Noch im Sommer des folgenden Jahres lässt er sich anlässlich eines Besuchs auf dem Ausstellungsgelände mit der Aussage zitieren, die Arbeit würde ihm nun viel mehr entsprechen, sei doch Silber das perfekte Nichts, das alles andere zum Verschwinden bringe.⁴⁵ Auch sein Verhältnis

43 Warhols Brief ist reproduziert in: ebd., 58.

44 Vgl. Meyer, *Outlaw Representation*, 133; Frei/Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 2A, 25 f.; Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 145.

45 Die entsprechenden Zitate finden sich in einem Artikel aus dem *N. Y. World Telegram* vom 6. 7. 1965, reproduziert in: ebd., 92. Interessanterweise wird in diesem Artikel klar ausgesprochen, dass Warhols Arbeit entfernt wurde, weil man sie für »inappropriate for a fair« hielt.

zu Johnson und Rockefeller bleibt von der Episode ungetrübt: Von beiden fertigt er wenige Jahre später Auftragsporträts an.⁴⁶

In ihrer ursprünglichen Form existierten die *Thirteen Most Wanted Men* also nur für wenige Tage und weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Umso mehr wurde das zensierte Wandbild in den folgenden Jahrzehnten zentraler Bestandteil des Warhol-Kanons. Als einflussreich hat sich dabei die Interpretation von Richard Meyer erwiesen. Für Meyer ist das zentrale Thema der *Thirteen Most Wanted Men* Warhols öffentlich kaum explizit gemachte Homosexualität: Indem er die »Outlaws« glamourisiert, sie überlebensgroß wie Filmstars vor einem Massenpublikum auftreten lässt, führe er sie zugleich als potenzielle Objekte eines – 1964 noch massiv kriminalisierten – männlichen Begehrens vor. Die mehrdeutige Formulierung »Most Wanted«, von Warhol gezielt um »Men« ergänzt, erfahre dabei eine subtile Umcodierung, die aus der polizeilichen Fahndung ein erotisches Spiel mache, und in dieser subversiven Geste liege auch der eigentliche Grund der Zensur.⁴⁷ Eine solch queere Lesweise von Warhol war eine zweifellos notwendige Korrektur eines weitgehend entsexualisierten und entpolitisierten Warhol-Bildes, das bis in die 1990er Jahre vorherrschte.⁴⁸ Doch möchte ich sie um eine Perspektive ergänzen, die nicht nach den verborgenen Bedeutungen von Warhols Arbeit fragt, sondern nach den medialen Übersetzungsprozessen, in die sie eingebunden ist, und den Operationen der Aneignung und Transformation, die in ihr zum Einsatz kommen.

Wie also verfährt Warhol mit seinen Vorlagen? Die vielleicht auffälligste Setzung ist zugleich am wenigsten kommentiert worden: Anders als bei den meisten anderen Siebdruckarbeiten übernimmt Warhol nämlich weitgehend unverändert *alle* verfügbaren Vorlagen, ohne eine Auswahl zu treffen. Die *Thirteen Most Wanted* sind gerade nicht diejenigen, die Warhol selbst am begehrenswertesten findet, vielmehr akzeptiert er die Vorauswahl durch den Polizeiapparat. Ebenso übernimmt Warhol Johnsons Vorentscheidung über das Format und nutzt die ihm zugeteilte quadratische Fläche zur Gänze. Aus der Kombination beider Vorgaben resultieren weitere formale Bestimmungen: So sind von den 25 quadratischen Masonit-

46 Gerard Malanga vermutet rückblickend sogar, Warhol hätte mit seiner Arbeit Rockefeller ein »zweideutiges Kompliment« machen und sich bei dem für seine Law&Order-Politik bekannten Gouverneur und umtriebigen Kunstsammler einschmeicheln wollen. Vgl. »It was almost a backhanded compliment.« Anastasia Rygle interviews Gerard Malanga, in: Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 43f.

47 Vgl. Meyer, *Outlaw Representation*, 122–156.

48 Vgl. dazu auch Douglas Crimp, »Getting the Warhol We Deserve«, in: *Texte zur Kunst* 35 (1999), 45–72.

Platten, aus denen die Arbeit besteht, nur 22 bedruckt, weil die Broschüre eben 22 Einzelbilder versammelt. Neun der *Most Wanted Men* sind im erkennungsdienstlichen Standard doppelt, also im Profil und *en face* aufgenommen, während die Behörden von den restlichen vier offensichtlich nur einzelne Schnappschüsse besaßen. Die letzten drei Felder lässt Warhol daher konsequent leer.

Drei Transformationen nimmt Warhol bei seiner Aneignung der Fahndungsbilder im Wesentlichen vor: Erstens befreit er die Bilder von ihrem umfangreichen textuellen Anhang – den Vorstrafenregistern, daktyloskopischen Klassifikationen sowie Schilderungen der Verbrechenumstände –, zweitens vergrößert er die kleinformatigen Bilder auf Überlebensgröße, und drittens arrangiert er sie neu. Alle drei Operationen folgen derselben Logik: Die Bilder, die im Fahndungsheft den Blick des in seiner Lektüre vereinzelt Polizeibeamten adressierten, der sich visuelle Merkmale wie textliche Informationen einprägen soll, werden für die zerstreute Aufmerksamkeit eines Massenpublikums aufbereitet. Für die anvisierte Fernwirkung werden dabei auch größere Informationsverluste in Kauf genommen, lässt doch das grobe Raster der Siebdrucke einige der *Thirteen Most Wanted* beinahe unkenntlich werden. Bei manchen ist gar die Kontur des Profils verschwunden, nur Auge, Nase und Mund treten noch aus einem Schleier von Rasterpunkten hervor. Dafür erlaubt es die Anordnung im Tableau, alle dreizehn Männer gleichzeitig zu sehen, was die lineare Anordnung der Seiten im Fahndungsheft verhindert. Statt also die *Thirteen Most Wanted* jeweils isoliert zu zeigen, verteilt Warhol sie in einem Bildraum, der den direkten Vergleich ermöglicht.⁴⁹ Damit bringt er die Bilder in ein offenes Konkurrenzverhältnis, denn in der quadratischen Bildmatrix ist es dem Publikum überlassen zu entscheiden, welcher der Männer tatsächlich als »Most Wanted« gelten kann.

Die *Thirteen Most Wanted Men* wurden immer wieder als Akt politischer Kritik gelesen. So hat Douglas Crimp darauf verwiesen, dass um 1963 herum die Schwulenbars und Underground-Filmclubs New Yorks in den Fokus massiver polizeilicher Überwachung und Repression gerieten. Im Vorfeld der Weltausstellung versuchten die Behörden, die Stadt von vermeintlichen Obszönitäten zu »säubern«, und bei einer Razzia im Feb-

49 Indem er dabei die Doppelbildnisse so arrangiert, dass die Profilbildnisse jeweils nach außen gerichtet sind (statt auf ihre *en-face*-Ebenbilder), deutet sich sogar ein Spiel wechselseitiger Blicke an. Vgl. Meyer, *Outlaw Representation*, 138f. Unklar ist jedoch, ob Warhol überhaupt selbst über die Anordnung der Bilder entschieden hat. Möglicherweise hat er die Installation der Tafeln ähnlich wie bei *Ethel Scull 35 Times* auch an andere delegiert. Vgl. Frei/Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 2A, 25.

ruar 1964 wurde auch einer von Warhols Filmen beschlagnahmt.⁵⁰ Indem er also am Weltausstellungspavillon, der der öffentlichen Repräsentation des Staates New York vorbehalten sein sollte, die Instrumente polizeilicher Repression sichtbar gemacht hätte, hätte Warhol gewissermaßen die Betriebsgeheimnisse staatlicher Macht ausgeplaudert.⁵¹ Doch die Polizei tritt in Warhols Welt keineswegs allein als Agentin der Repression und Zensur in Erscheinung. Warhol ist nämlich nicht entgangen, dass im Zeitalter der Massenmedien berühmte Kriminelle rasch zu Celebrities werden können.⁵² Gerade die »Most Wanted«-Listen, wie sie FBI-Chef J. Edgar Hoover 1950 eingeführt hat, sind das beste Beispiel für die Verschränkung von Fahndung und Publicity: Von Beginn an waren sie dazu gedacht, ein journalistisches Interesse an den »härtesten Jungs« zu befriedigen und so im Zusammenspiel mit den Massenmedien gezielt Aufmerksamkeit für die Arbeit der Bundespolizei zu generieren.⁵³ Konsequenterweise erscheint die Polizei daher in Warhols Sicht als eine Art riesige Bildermaschine: »Ich habe in letzter Zeit eine Menge Polizisten kennengelernt. Die machen Bilder von allem – doch es ist beinahe unmöglich, von ihnen Bilder zu bekommen.«⁵⁴ Als Warhol dies 1963 in einem Interview äußert, sammelt er gerade für die *Death and Disaster*-Serie Bilder von Autounfällen – insbesondere solche, die es wegen ihrer Brutalität nicht in die Zeitung geschafft haben.⁵⁵ Warhols Blick auf den Polizeiapparat ist also zunächst weniger von politischer Empörung geprägt als vielmehr vom Interesse an einer massenhaften Bildproduktion, die zum Großteil unter Ausschluss der Öffentlichkeit zirkuliert. Denn wohl kaum ein anderes gesellschaftliches System jenseits der Massenmedien verfügt in den 1960er Jahren über derart ausgebaute und zugleich exklusive Kanäle der Bilddistribution wie die Polizei. Wer landesweit gesucht wird, dessen Bild ist in kurzer Zeit in allen Dienststellen verfügbar, ebenso auf Postämtern, an Flughäfen und Grenzstationen. Man kann sich vorstellen, dass diese Art von alternativer Instant-Berühmtheit

50 Vgl. Crimp, »Getting the Warhol We Deserve«, 60. Zumindest rückblickend kann Warhol (bzw. Pat Hackett) nur wenig Empörung über diese Zensurmaßnahmen aufbringen. Mit typischem Zynismus wird vielmehr bemerkt, nicht wenige Underground-Filmmacher hätten aus Publicity-Gründen insgeheim gehofft, dass ihre Filmvorführungen von der Polizei gestürmt würden. Vgl. Andy Warhol, Pat Hackett, *POPism. Meine 60er Jahre*, München 2008 [1980], 129.

51 Vgl. in diesem Sinne auch Meyer, *Outlaw Representation*, 146.

52 Vgl. Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol*, 83 f.

53 Vgl. Federal Bureau of Investigation, »Ten Most Wanted Fugitives FAQ«.

54 Zit. nach: Swenson, »What is Pop Art?«, 104.

55 John Giorno behauptet sogar, viele der Vorlagen für die *Death and Disaster*-Serie kämen von demselben schwulen Polizisten, der Warhol die Broschüre mit den *Thirteen Most Wanted Men* zukommen ließ. Vgl. Giorno, »Andy Warhol's Movie ›Sleep‹«, 129, 151 f.

Warhol fasziniert hat. Die *Thirteen Most Wanted Men* können daher auch als geradezu hyperbolische Affirmation des »Mediums« Polizei begriffen werden, als Versuch, dessen Distributionseffekte anzuzapfen und sogar noch zu überbieten. Denn die gesuchten Kriminellen waren zuvor bestenfalls lokale Berühmtheiten, und erst Warhols Wandbild hätte sie einem globalen Publikum von erwarteten 90 Millionen Besuchern präsentiert.⁵⁶

Zu einem politisch kontroversen Kunstwerk werden die *Thirteen Most Wanted Men* erst nachträglich, durch den Akt ihrer Zensur, die jedoch wiederum erst Jahre später als solche thematisiert wird und vor allem seit den späten 1980er Jahren die Interpretation entscheidend geprägt hat.⁵⁷ Seitdem scheint es unmöglich, in der Arbeit *keine* subversive Kritik staatlicher Macht zu erkennen, wovon auch eine bemerkenswerte Episode aus ihrem musealen Nachleben zeugt. Im Anschluss an die Übermalung des Wandbildes fertigt Warhol nach denselben Vorlagen eine Serie der *Thirteen Most Wanted Men* in Einzelbildern auf Leinwand an, die sich später über verschiedene Sammlungen verstreut. Im Herbst 2001 sollen diese Gemälde im Rahmen einer großen Retrospektive in Berlin erstmals seit mehr als dreißig Jahren wieder als zusammenhängendes Werk präsentiert werden. Als Ort dafür ist der Eingangsbereich der Neuen Nationalgalerie vorgesehen, doch nach den Anschlägen vom 11. September entscheidet sich der Kurator Heiner Bastian – »um keine falschen Konnotationen zu erzeugen«, wie er betont – gegen diese prominente Platzierung. Die *Thirteen Most Wanted Men* werden ins Untergeschoss verbannt, in die ansonsten leere Mies'sche Glashalle rückt Warhols Version des *Letzten Abendmahls* (1986) ein. Geschichte wiederholt sich hier als Farce: Werden doch die in Bastians Augen illegitimen Interpretationen, die Warhols Werk aus der abgesicherten Sphäre des kunsthistorischen Kanons mitten hinein in aktuelle politische Auseinandersetzungen katapultieren, erst durch seine kuratorische Kehrtwende befeuert.⁵⁸

Wo es jedoch vornehmlich um die »Konnotationen« geht, die sich in Jahrzehnten der Interpretationsgeschichte an die *Thirteen Most Wanted Men* angelagert haben, da gerät deren eminent strategischer Einsatz aus

56 Schon in der Vorberichterstattung wird darauf verwiesen, dass die *Most Wanted Men* den Blicken von erwarteten 90 Millionen Besuchern ausgesetzt sein werden. Vgl. Harris/Farzin, *Most Wanted Men*, 144.

57 Vgl. bspw. Benjamin H. D. Buchloh, »Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966« (1989), in: Annette Michelson (Hg.), *Andy Warhol (October Files, 2)*, Cambridge/Mass., London 2001, 1–47, hier: 26–29.

58 Vgl. Marc Siegel, »Doing it for Andy. Zur Warhol-Retrospektive in Berlin«, in: *Texte zur Kunst* 45 (2002), 171–180, insbes. 174 f.

dem Blick. Wie viele seiner zentralen Werke lassen sich nämlich auch die *Thirteen Most Wanted Men* als Versuch Warhols verstehen, spezifische Erwartungen, die von außen an ihn herangetragen werden, gezielt überzufüllen. Denn wenn sich Warhols damaliger Liebhaber John Giorno richtig erinnert, war ja, als die Idee mit den Fahndungsbildern beim Dinner aufkam, zunächst gar nicht von dreizehn, sondern von »Ten Most Wanted Men« die Rede.⁵⁹ Ist es da nicht naheliegend, die Arbeit als direkte Antwort auf Johnsons Inszenierung eines Wettbewerbs unter *zehn* männlichen New Yorker Künstlern zu verstehen?⁶⁰ Die Künstlerauswahl des Architekten kontert Warhol mit jener behördlichen Auswahl von Männern, denen bereits das gesteigerte Interesse der New Yorker Strafverfolgungsbehörden gilt und deren Bilder allein dadurch schon intensive Aufmerksamkeit erfahren haben. Wäre das Wandbild tatsächlich auf der Weltausstellung zu sehen gewesen, hätte Warhol also die Bilderkreisläufe von Kunstbetrieb, Polizeiapparat und Massenmedien effektiv kurzgeschlossen und die Synergieeffekte gleich dreier Systeme der Bilddistribution und Aufmerksamkeitsproduktion abschöpfen können. Doch ohne dies vorhersehen zu können, disqualifiziert er sich mit diesem Spielzug für den Wettbewerb – um ihn dann langfristig umso eindeutiger für sich zu entscheiden.

Screen Tests

Warhol betont also an der Formel der *Thirteen Most Wanted* vor allem den Superlativ: Der Titel bezeichnet eine Konkurrenzsituation, einen Wettbewerb der Sichtbarkeit unter dreizehn Finalisten. So erklären sich auch die Titel für zwei Projekte, an denen Warhol parallel zu seinem Beitrag für die Weltausstellung zu arbeiten beginnt: *The Thirteen Most Beautiful Boys* und *The Thirteen Most Beautiful Women*. Es handelt sich um die ersten Zusammenstellungen jener kurzen filmischen Porträts, die als Warhols *Screen Tests* bekannt geworden sind; später folgen noch *Fifty Fantastics and Fifty Personalities*, auch fertigt Warhol Filmporträts als Hintergrundprojektionen für

59 Giorno, »Andy Warhol's Movie ›Sleep‹«, 127 f. Zuvor drehte sich das Gespräch um die aktuelle Ausstellung von Robert Indiana, den Johnson ebenfalls beauftragt hatte. Meyer, *Outlaw Representation*, 142 f., der Giornos Erinnerung ausführlich zitiert, ignoriert seltsamerweise die zahlenmäßige Übereinstimmung mit Johnsons zehn Künstlern ebenso wie den von Konkurrenzverhältnissen unter Künstlern bestimmten Gesprächskontext.

60 Eine ähnliche Deutung schlägt auch Mark Wigley vor. Vgl. »The very idea that anyone would notice the work they did is ridiculous.« Larissa Harris interviews Mark Wigley on Philip Johnson«, in: Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 95–101.

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 10.8: Billy Name, *Ivy Nicholson prepares for her Screen Test at the Factory*, 1966.

die Konzerte von Velvet Underground und andere Projekte an. Zwischen 1964 und 1966 entstehen so insgesamt 472 *Screen Tests* mit einer Gesamtlaufzeit von 32 Stunden.⁶¹ Sie bilden eine vorbildlose Sammlung filmischer Porträts, die nicht nur die meisten Mitglieder von Warhols Entourage, sondern auch unzählige Models, Galeristen, Künstlerinnen, Kritiker und Prominente umfasst, darunter Marcel Duchamp, Bob Dylan und Susan Sontag. Viele von ihnen sind nur in einem einzigen *Screen Test* zu sehen, von manchen gibt es mehrere, und im Winter 1964/65 fertigt Warhol gar jeden Tag einen *Screen Test* seines damaligen Liebhabers Philip Fagan an.⁶²

Die *Screen Tests* folgen meist demselben Schema: ein Gesicht im *close-up*, stumm, schwarz-weiß, mit unbewegter Kamera gefilmt. Die Laufzeit der Filme entspricht der Länge einer Filmrolle von 100 Fuß, also rund vier Minuten bei einer Abspielgeschwindigkeit von sechzehn Bildern pro Sekunde. Es gibt keinen Schnitt, geschweige denn eine Handlung oder ein Skript.⁶³ In der Regel erfolgen die Aufnahmen beiläufig und spontan: Es bedarf praktisch keiner Vorbereitungen, und da in der Factory häufig alle möglichen Dinge gleichzeitig passieren, nehmen viele Anwesende kaum Notiz von den Dreharbeiten (Abb. 10.8). Manchmal steht Warhol hinter der Kamera, manchmal Gerard Malanga oder Billy Name, doch meistens lassen sie die Kamera einfach laufen, nachdem die Szene eingerichtet ist. Dabei

61 Vgl. dazu und zum Folgenden Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1, New York 2006.

62 Das Projekt ist *Six Months* betitelt, die Beziehung ist aber bereits nach drei Monaten und 107 Aufnahmen beendet, der Film wird nie fertiggestellt oder öffentlich gezeigt. Vgl. ebd., 217 f.

63 Dies gilt allerdings nicht für die jeweils über eine Stunde langen Tonfilme *Screen Test No. 1* und *No. 2* (1965), die auch deswegen und ungeachtet ihres Titels im Grunde nicht zur Serie der *Screen Tests* gehören. Vgl. dazu Douglas Crimp, »*Our Kind of Movie*«. *The Films of Andy Warhol*, Cambridge/Mass., London 2012, 26–36.

arbeiten sie mit unterschiedlichen Bildausschnitten und Hintergründen, vor allem aber probieren sie verschiedene Beleuchtungsvarianten aus: In einigen *Screen Tests* erscheinen die Gesichter in dramatische Halbschatten getaucht, in anderen dagegen geradezu klinisch ausgeleuchtet.⁶⁴ Die Scheinwerfer werden überdies gezielt eingesetzt, um die Darstellerinnen und Darsteller zu irritieren, während diese gleichzeitig angewiesen werden, während der Aufnahme in die Kamera zu schauen, sich nicht zu bewegen, ja noch nicht einmal zu blinzeln. Doch bleibt dabei offen, ob die Einhaltung der Vorgaben oder gerade der Bruch mit ihnen erwartet wird. So ist das minimale Setting der *Screen Tests* darauf angelegt, repressive Momente mit solchen spielerischer Freiheit zu kombinieren und die Kamera eine ganze Bandbreite von Reaktionen registrieren zu lassen: Manche lächeln nervös oder brechen gar in Lachen aus, andere nehmen routiniert eingübte Posen ein oder scheitern daran, viele starren ausdruckslos in die Kamera, wieder andere blicken umher oder wenden sich ab, einige rauchen oder trinken Cola, und »Baby« Jane Holzer kann man in einem ihrer insgesamt neun *Screen Tests* beim Zähneputzen zuschauen.

Je weniger allerdings in einem *Screen Test* passiert, umso mehr stellt sich beim Betrachten jener fast hypnotische Effekt gedehnter Zeit ein, den man auch für Warhols andere frühe Filme beschrieben hat.⁶⁵ Vier Minuten sind nicht viel, aber eine ungewöhnlich lange Zeit, um in ein fremdes Gesicht zu blicken, das diesen Blick nicht erwidert: ein Gesicht, das sich offensichtlich beobachtet fühlt, aber kein Gegenüber hat, auf das es reagieren könnte. Warhols erklärtes Ziel soll es gewesen sein, selbst wie eine Kamera sehen zu lernen.⁶⁶ Und so lassen sich die *Screen Tests* auch als Trainingsprogramm für ein gleichsam maschinelles Sehen verstehen, das jedes Detail mit gleichbleibender Aufmerksamkeit registriert: jedes Blinzeln, jedes Zucken um die Lippen oder, wie im *Screen Test* von Ann Buchanan (1964), den Warhol besonders geschätzt haben soll, jede einzelne Träne, die sich langsam im Auge bildet und die Wange hinunterläuft, während Buchanan die Augen weit geöffnet hält und ihr Gesicht die ganze Zeit völlig unbewegt bleibt (Abb. 10.9).⁶⁷ All dies erscheint zudem subtil verfremdet: Da die *Screen Tests* mit Tonfilmgeschwindigkeit (24 Bilder pro Sekunde) aufgenommen, aber nur mit Stummfilmgeschwindigkeit

64 Auch ist die Kamera nicht immer ganz statisch, bisweilen gibt es Variationen. Vgl. J. J. Murphy, *The Black Hole of the Camera. The Films of Andy Warhol*, Berkeley, Los Angeles 2011, 11.

65 Vgl. u. a. David Bourdon, »Warhol as Film Maker« (1971), in: Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, 81–90; Crimp, »Our Kind of Movie«, 137–145.

66 Vgl. Koestenbaum, *Andy Warhol*, 62.

67 Vgl. dazu Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, 45; Murphy, *The Black Hole of the Camera*, 1 f.

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 10.9: Warhol, *Screen Test*
Ann Buchanan, 1964.

(16 Bilder) abgespielt werden, ergibt sich ein nahezu unmerklicher Zeitlupeneffekt.

Die Bezeichnung *Screen Test* kommt nicht vor Ende des Jahres 1965 auf, vorher spricht man in der Factory von »film portraits« oder »stillies«. ⁶⁸ Die kurzen Filme sind auch keine *screen tests* im Sinne Hollywoods, also keine Probeaufnahmen für ein konkretes Filmprojekt. Dennoch ist ihnen ein spezifischer »Test«-Charakter eigen. Getestet wird vor allem, das wurde immer wieder betont, die Fähigkeit, ein Bild von sich selbst zu produzieren, eine Pose einzunehmen und aufrechtzuerhalten, die der Kamera standhält. ⁶⁹ Die Situation gleicht jener im Fotoautomaten, allerdings unter Wegfall des Spiegels und damit jeglicher Rückmeldung über die eigene Erscheinung. Nicht wenige erleben diese direkte Konfrontation mit der Kamera als fundamentale Verunsicherung: »Neben der Mündung einer Pistole«, so erinnert sich Warhols Superstar Mary Woronov an ihren *Screen Test*, sei das »schwarze Loch« einer Kameralinse »eines der kältesten Dinge der Welt«. ⁷⁰ Die Herausforderung der stummen Präsenz der Kamera beschreibt auch Sally Kirkland, die für die Serie der *Thirteen Most Beautiful Women* aufgenommen wurde: »Du sitzt da, starrst in die Kamera, und nach einer Weile beginnt dein Gesicht sich aufzulösen«. ⁷¹ Die improvisierte Aufzeichnungsszene wird so zu einer Art Schwellenritual, das den Eintritt in Warhols sozialen Kosmos markiert. Während der rund dreiminütigen Aufnahmezeit ist jeder und jede, egal ob berühmter Popstar, gefeierte Kritikerin oder unbekanntes Mädchen aus den Vororten, denselben apparativen Bedingungen ausgesetzt – Bedin-

68 Vgl. Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, 15.

69 Vgl. James, *Allegories of Cinema*, 69; Foster, *The First Pop Age*, 164f.

70 Zit. nach: Murphy, *The Black Hole of the Camera*, 2.

71 Zit. nach: Steven Watson, *Factory Made. Warhol and the Sixties*, New York 2003, 132.

gungen, die den sozialen Status der Initianden vollkommen ignorieren und geeignet sind, ihr Selbstbild fundamental infrage zu stellen.⁷²

»Im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit beibehalten«, auf diese Formel hat Walter Benjamin in der ersten Fassung des Kunstwerksaufsatzes die Anforderung gebracht, die der Film den Subjekten vor der Kamera auferlegt. Vom »Filmdarsteller«, so Benjamins These, werde eine »Testleistung« verlangt, die weniger in der Verkörperung einer Rolle als vielmehr in der Darstellung seiner selbst bestehe.⁷³ Dass Warhols *Screen Tests* diesen Testcharakter des kinematographischen Dispositivs gleichsam auf seine Grundparameter reduziert durchspielen, ist wiederholt bemerkt worden, zuletzt von Hal Foster. Foster markiert aber auch eine wichtige Differenz: Warhol stünde gleichsam zwischen den Eignungsprüfungen des Taylorismus, die Benjamin vor Augen hatte und die darauf zielten, isolierte Fähigkeiten vergleichbar zu machen, und den Anforderungen unserer Gegenwart mit ihren flexibilisierten Arbeitsbiografien, in der die Subjekte beständig gezwungen sind, an der Präsentation eines unverwechselbaren Profils zu arbeiten.⁷⁴ Was das von Benjamin beschriebene Dispositiv dabei vor allem von den *Screen Tests* unterscheidet, ist seine soziale Struktur: Für Benjamin meint nämlich »Apparatur« nicht allein das technische Aufzeichnungsverfahren, sondern den gesamten arbeitsteilig organisierten filmischen Produktions- und Distributionsapparat. Entsprechend ist es bei ihm ein »Gremium von Fachleuten« aus Regisseur, Kameramann, Cutterin etc., das die Leistung vor der Kamera beobachtet, bewertet, fragmentiert und anschließend neu montiert, um daraus ein vermarktbare Produkt für ein anonymes Massenpublikum zu generieren.⁷⁵ In Warhols *Factory* dagegen kann nicht nur tatsächlich jeder und jede »einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden«, auch alle anderen Positionen werden flexibel gehandhabt. Es gibt weder sachverständige Gremien noch ein Massenpublikum, es gelten vielmehr die Regeln des Peer-Reviews: Man begutachtet sich gegenseitig. Die Funktionsweise der *Screen Tests* hat also nichts mit der des Massenmediums Kino gemein: Statt sich an ein anonymes Publikum

72 In diesem Sinne hat Victor Turner in den 1960er Jahren, aufbauend auf den Studien von Arnold van Gennep, die zeitliche Struktur von Übergangsritualen analysiert und dabei die vorübergehende Suspendierung des sozialen Status hervorgehoben. Vgl. Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M., New York 1989 [1969].

73 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (erste Fassung, 1936), in: ders., *Gesammelte Schriften* I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 431–469, hier: 449 f.

74 Vgl. Foster, *The First Pop Age*, 167–171.

75 Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 449.

zu wenden, werden sie zum Medium der Interaktion innerhalb eines losen sozialen Netzwerks.

Das heißt nun aber gerade nicht, dass die *Screen Tests* die »Gleichwertigkeit aller Personen« in Szene setzen würden.⁷⁶ Zwar werden im Warhol-Dispositiv soziale Hierarchien – etwa zwischen Bohème und Bourgeoisie – weitgehend suspendiert, doch umso schärfer treten relative Differenzen hervor. Individualität ist hier nichts, was der allgemeinen Vergleichbarkeit entzogen wäre, vielmehr wird sie überhaupt erst in einem System universeller Konkurrenz performativ hervorgebracht. Auch und gerade die *Screen Tests* sind von Anfang an darauf ausgerichtet, eine Art Wettbewerb zu inszenieren, wenngleich einen ohne explizite Regeln. Bei den regelmäßigen Screenings in der Factory wird es zum Gesellschaftsspiel, die Performances zu bewerten, sie als »Tests der Seele« zu begreifen, wie Woronov sich erinnert.⁷⁷ Auch Warhol enthält sich der Wertung nicht, oder zumindest nur teilweise. Denn wie erwähnt entstehen die frühesten *Screen Tests* für die Kompilationen der *Thirteen Most Beautiful Boys* bzw. *Women* – die Frage nach Inklusion und Exklusion stellt sich also von Anfang an. Allerdings wird sie nie abschließend geklärt: So macht sich Warhol zwar entsprechende Notizen auf den Filmpackungen (nur einer von insgesamt sieben *Screen Tests* Susan Sontags etwa qualifiziert sich mit dem Prädikat »might be okay«), doch sowohl für die *Boys* wie ihr weibliches Gegenstück existiert ein Pool von jeweils über 40 Filmrollen. Und so wechselt die Zusammenstellung bei unterschiedlichen Gelegenheiten, je nachdem, wen man gerade zum Screening erwartet. Vor allem potenzielle Sammlerinnen haben dabei gute Chancen, sich selbst auf der Leinwand bewundern zu können.⁷⁸ »Obwohl wir bis zum letzten Moment selbst nicht wussten, welche Filme wir zeigen würden«, so hat es Warhol (bzw. seine Ghostwriterin Pat Hackett) später formuliert, »tauchten wie durch Zauberei immer genau die Leute, oder Freunde von ihnen, zur jeweiligen Vorstellung auf, die im Film vorkamen.«⁷⁹

76 Diese These vertritt Katharina Sykora, »Superlative des Begehrens oder Dem Porträt den Prozeß machen. Zu Andy Warhols Konzept der Most Wanted Men«, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, 193–216, hier: 214; ähnlich bereits James, *Allegories of Cinema*, 67. Auch Crimp scheint in diese Richtung zu argumentieren, wenn er über Warhols Filme schreibt: »Warhol does not judge the people in this world. He gives us access to them, to their various shades of beauty, but he does not make them objects of our knowledge.« Crimp, »Our Kind of Movie«, 12.

77 Zit. nach: Murphy, *The Black Hole of the Camera*, 2.

78 Vgl. Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, 190, 243.

79 Warhol/Hackett, *POPism*, 200.

»Kameras«, so erinnert sich Billy Name, »waren für uns so selbstverständlich wie Spiegel. Wir waren Kinder der Technologie. [...] Es war beinahe so, als wäre die Factory zu einer großen Boxkamera geworden – du gingst rein, hast dich exponiert und dich entwickelt.«⁸⁰ Er weiß, wovon er redet: Der mythische Glanz von Warhols Silver Factory, der bis heute in ungezählten Texten, Bildern und Filmen beschworen wird, ist wesentlich sein Verdienst. Das ist zunächst einmal ganz buchstäblich zu verstehen: Als Warhol im Winter 1963/64 das mit Silberfolie tapezierte Apartment sieht, in dem Name – damals noch Billy Linich – wohnt, ist er davon so beeindruckt, dass er den vormaligen Theaterbeleuchter beauftragt, sein kurz zuvor bezogenes Atelier in Midtown in derselben Weise umzugestalten. Und Name nimmt seine Aufgabe sehr ernst: Vom täglichen Amphetaminkonsum befeuert, überzieht er in monatelanger Arbeit Wände, Rohre, Decken und Fußböden des über 400 m² großen ehemaligen Fabriklofts mit Aluminiumfolie und Silberfarbe – nicht einmal der Münzfernsprecher entkommt der Spraydose.⁸¹ Der optische Effekt, der sich einstellt, wird mal als »zeitlos« und »abstrakt«, mal als »düster«, »flackrig« und »unwirklich« beschrieben: Kein Tageslicht dringt durch die verdunkelten Fenster, dafür reflektiert sich das permanente Kunstlicht in beinahe jeder Oberfläche.⁸² Die Lichteffekte verstärken noch den Eindruck der Unübersichtlichkeit, den die Factory auf viele macht: Eine Trennung verschiedener Bereiche ist nicht zu erkennen, der Raum ist kaum durch Möbel, fixes Equipment oder gar Zwischenwände gegliedert; Siebdruckarbeiten, Filmaufnahmen, Proben von Velvet Underground – alles findet gleichzeitig und nebeneinander statt.⁸³

Überhaupt erscheint die Factory als Ort der Vermischungen und Entgrenzungen, in der die Unterschiede zwischen Tag und Nacht, Arbeit und Freizeit, »Kunst« und »Leben« beständig verschwimmen. Für Name wird sie überdies bald zur neuen Heimat: Noch während er an der Innendekoration arbeitet, zieht er dort ein, und bald schon kommen auch seine Freunde täglich zu Besuch. Um die Factory entsteht jene Szene von Dichtern, Tän-

80 Billy Name, Collier Schorr, »A Talk with Billy Name«, in: Matthew Slotover (Hg.), *All Tomorrow's Parties. Billy Name's Photographs of Andy Warhol's Factory*, London 1997, 17–29, hier: 18.

81 Vgl. Koestenbaum, *Andy Warhol*, 56–60.

82 Sterling McIlhenny, Peter Ray, »Inside Andy Warhol« (1966), in: Kenneth Goldsmith (Hg.), *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987*, New York 2004, 97–109, hier: 97; Mary Woronov, *Swimming Underground. My Years in the Factory*, Boston, Tokio 1995, 23 f.; Koch, *Stargazer*, 3 f.

83 Vgl. Jones, *Machine in the Studio*, 194–197.

zern und Undergroundfilmern, Speed Freaks, Dropouts und Drag Queens, aus denen sich schon bald Warhols Entourage sowie das Personal seiner Filme rekrutiert. Nicht zuletzt aufgrund von Warhols PR-Talent wird dieser soziale Mikrokosmos auch zum Anziehungspunkt für abenteuerlustige Models und die rebellischen Töchter der Ostküsten-Upperclass, die Warhols Factory als Bühne für ihre Selbstinszenierungen entdecken. Im Reflektorraum der Factory entfaltet sich eine Art Karneval in Permanenz: Soziale Hierarchien scheinen aufgehoben, mittellose Außenseiter wie Ondine, der schwule »Papst von Greenwich Village«, und zukünftige Millionerbinnen wie Edie Sedgwick können hier gleichermaßen Anspruch auf den Status eines »Superstars« erheben.⁸⁴ Die Silver Factory wurde daher auch als einzigartiges Sozialexperiment der Gegenkultur, ja als eines von Warhols größten Kunstwerken gefeiert – aber ebenso als Mischung aus »Probephöhne und Heilsarmee-Station« verunglimpft oder als bloßes »Simulakrum der Bohème« abgetan.⁸⁵ Mehr noch als alles andere – und Billy Names Bild von der betretbaren Kamera bringt dies auf den Punkt – ist die Factory jedoch ein Ort, an dem ein Leben unter den Bedingungen allgegenwärtiger Aufzeichnungsmedien eingeübt wird.

1963, im selben Jahr, in dem Warhol die Factory anmietet, kauft er sich auch seine erste Filmkamera.⁸⁶ Über siebzig Filme – die *Screen Tests* nicht mitgerechnet – entstehen allein in den 1960er Jahren, zunächst die berühmten konzeptuellen Stummfilme mit ihren unbewegten Einstellungen und Minimalhandlungen – *Sleep, Kiss, Eat, Empire* –, ab 1965 dann manchmal zwei abendfüllende Tonfilme im Monat. In drei Tagen ist das Drehbuch fertig, Proben gibt es in der Regel keine, und die Dreharbeiten dauern selten mehr als einen Tag. Nicht immer haben Warhols Superstars die Drehbücher gelesen, doch ohnehin erwartet Warhol von ihnen nicht die überzeugende Verkörperung einer Rolle, sondern will Momente des Ungeplanten provozieren und festhalten. Deswegen wird praktisch nie eine Szene wiederholt, und auch auf eine Montage im klassischen Sinne verzichtet man. Schon die ersten Filme begründen Warhols Ruf als radi-

84 Schon früh erscheinen auch die ersten Reportagen über die Factory. Vgl. bspw. Roger Vaughan, »Superpop or a Night at the Factory« (1965), in: Steven Henry Madoff (Hg.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley 1997, 282–286. Einen detailreichen Überblick über die Factory der 1960er Jahre und ihr Personal gibt: Watson, *Factory Made*. Zur Bedeutung von Geschlechter- und Klassendifferenzen innerhalb von Warhols Entourage vgl. Jones, *Machine in the Studio*, 236, 255.

85 Heiner Bastian, »Rituale unerfüllbarer Individualität – der Verbleib der Emotion«, in: ders. (Hg.), *Kat. Andy Warhol. Retrospektive*, Berlin, Köln 2001, 12–39, hier: 32 f.; Thierry de Duve, *Sewn in the Sweatshops of Marx. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Chicago, London 2009, 18.

86 Vgl. Koestenbaum, *Andy Warhol*, 56.

kaler Undergroundregisseur. Und spätestens seit *Chelsea Girls* (1967), der in regulären Kinos in ausverkauften Vorstellungen gespielt wird, beginnen Warhols Filme auch kommerziell erfolgreich zu werden.⁸⁷ Dennoch behauptet er noch 1969 in einem Interview kokett, er würde immer noch lernen, die Kamera zu benutzen, einen richtigen Film hätten sie in der Factory bis jetzt nicht gedreht. Was sie denn sonst gemacht hätten, will der Interviewer wissen – die Antwort: »Einfach aufgenommen, was passiert.«⁸⁸

Warhols Filme bilden nur einen Teil jener umfassenden Aufzeichnungspraxis, die den alltäglichen Rhythmus von Leben und Arbeiten in der Factory bestimmt. Da ist zunächst die umfassende fotografische Dokumentation. Auch für sie ist Name die zentrale Figur: Nachdem Warhol ihm 1964 seine Fotokamera überlässt, wird er praktisch zum Hausfotografen der Factory, später kommen dann noch der junge Stephen Shore sowie Nat Finkelstein dazu, ein Pressefotograf mit Verbindungen, den Warhol engagiert, damit seine Superstars Publicity erhalten. Stärker noch als die Filme prägt diese ausufernde fotografische Bildproduktion das öffentliche Bild der Factory: 1967 publiziert der Verlag Random House mit *Andy Warhol's Index (Book)* eine Art Familienalbum der Factory als Pop-up-Bilderbuch, auch der große Katalog zur Stockholmer Warhol-Ausstellung von 1968 besteht zu zwei Dritteln aus rund 500 Fotos.⁸⁹ 1964 erwirbt Warhol seinen ersten Kassettenrekorder, und auch in seiner Entourage wird es üblich, alle möglichen Gespräche auf Band aufzuzeichnen, sodass fortan die fotografische Dokumentation um unzählige Tonbandaufnahmen ergänzt wird.⁹⁰ Warhols »Roman« *a – a novel* (1968) besteht gar aus nichts anderem als solchen Gesprächsmitschnitten, die angeblich ungekürzt und ungefiltert 24 Stunden im Leben des unter Amphetamineinfluss zum Monologisieren neigenden Ondine wiedergeben.⁹¹

Auch für die in den 1960er Jahren aufkommende Videotechnik kann Warhol sich früh begeistern. Im Sommer 1965 überlässt ihm die Firma Norelco einen ihrer ersten Rekorder inklusive Kamera, damit er damit her-

87 Zu Warhols Filmen vgl. u. a. Koch, *Stargazer*; James, *Allegories of Cinema*, 58–84; Crimp, »Our Kind of Movie«; Murphy, *The Black Hole of the Camera*.

88 Andy Warhol, Joseph Gelmis, »Andy Warhol« (1969), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 160–169, hier: 163.

89 Vgl. Koestenbaum, *Andy Warhol*, 99; William V. Ganis, *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge u. a. 2004, 11 f.

90 Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, 460.

91 Tatsächlich brauchte Warhol eine Reihe von Aufnahmesitzungen, bis er genügend Material zusammen hatte, zudem haben er, Name und der Verlag durchaus gezielte redaktionelle Eingriffe in die Transkriptionen vorgenommen. Vgl. Lucy Mulrone, »Editing Andy Warhol«, in: *Grey Room* 46 (2012), 47–71.

umspielt und bei seinen reichen Freunden Werbung für das mehrere Tausend Dollar teure Equipment macht. Eingefädelt hat den Deal das Magazin *Tape Recording*, und in einem Interview mit der Zeitschrift benennt Warhol hellsichtig die Anwendungsmöglichkeiten seines neuen Spielzeugs: Mit der Videotechnik könnten Pornographie und Überwachung bald in alle privaten Haushalte Einzug halten – großartige Aussichten, wie er findet.⁹² Die Begeisterung ist mehr als nur provokative Pose, denn tatsächlich inkorporiert die Ästhetik der Authentizität, die Warhol in seinen diversen Projekten der Totalaufzeichnung entwickelt, Aspekte der Überwachung wie der Pornographie: Überwachung, insofern Warhol seine Kameras und Tonbandgeräte am liebsten so einsetzt, dass sie kontinuierlich und wahllos alles, was in ihrem Erfassungsbereich geschieht, in Echtzeit aufzeichnen; und Pornographie, insofern die Antriebsfeder dieser Projekte ein beinahe fetischistisches Interesse an der Aufzeichnung ungestellter alltäglicher Lebensäußerungen (Schlafen, Essen, Sex, Drogenkonsum etc.) nicht ganz alltäglicher Menschen ist.⁹³

»Alles«, so heißt es 1970 in einem Artikel der *Vogue* über Warhols Factory, »wird aufgezeichnet. Was wir mit diesen Millionen Meilen von Tonbändern und Filmen und Videobändern und Fotografien anfangen werden, das muss sich erst noch zeigen. In gewisser Weise schützen sie uns. Wenn es keine Geheimnisse gibt, wenn jeder alles über jeden anderen weiß, bis hin zu den intimsten Verhaltensmustern, dann bedeutet das eine bestimmte Art von Freiheit.«⁹⁴ Nichts anderes als der erfolgreiche Umgang mit dieser »Freiheit«, nämlich die Fähigkeit, sich in entgrenzten Aufzeichnungssituationen als interessantes Individuum zu präsentieren, macht einen Warholschen Superstar aus – schließlich sei es viel schwieriger, so Warhol, »sein eigenes Skript zu sein als das von jemand anderem auswendig zu lernen.«⁹⁵ Ähnlich formuliert auch Billy Name, was Warhols Superstars wie Edie und Ondine auszeichnet: »Sie waren geübt darin, sehr besondere Leute zu

92 Andy Warhol, Richard Ekstract, »Pop Goes the Videotape: An Underground Interview with Andy Warhol« (1965), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 71–78, hier: 78. Um 1970 versucht Warhol dann auch, vom kommerziellen Pornografie-Boom zu profitieren. Vgl. Koestenbaum, *Andy Warhol*, 119–127, 132–136.

93 Zu Warhols Aufzeichnungspraxis im Spannungsfeld von Voyeurismus und Überwachung vgl. Branden W. Joseph, »Nothing Special: Andy Warhol and the Rise of Surveillance«, in: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hg.), Kat. *CTRL[SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge/Mass., London 2002, 237–251.

94 John Perrault, »Andy Warhol« (1970), in: Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, 60–66, hier: 63.

95 Andy Warhol, Letitia Kent, »Andy Warhol, Movie Man: It's Hard to Be Your Own Script« (1970), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 185–190, hier: 187.

sein«. ⁹⁶ Viele der Factory-Projekte der 1960er Jahre zielen darauf, mediale Formate für dieses Talent zu finden, das sich, wie es in Warhols *Philosophy* heißt, »nur schwer definieren und so gut wie nicht verkaufen lässt«. ⁹⁷ Im Zuge dieser Entwicklungsarbeit an neuen Formaten der Selbstdarstellung wird die Factory selbst zu ihrem wichtigsten Produkt: Hier wird jene Atmosphäre nonkonformistischen Glamours hergestellt und medial aufbereitet, die auch der im herkömmlichen Sinne künstlerischen Produktion der Factory als Echokammer und Wertverstärker dient. Denn »[i]m Gegensatz zu traditionellen Malern«, das wird schon 1965 in einem Artikel der *Village Voice* klar benannt, verkauft Warhol nicht nur einzelne Kunstwerke, sondern auch das dazugehörige soziale »Ambiente«. ⁹⁸

Dessen kollektive Produktion beruht im Wesentlichen auf unterschiedlichen Formen der Selbstausschöpfung. Denn für die neuen Formen »immaterieller Arbeit«, die keine verkäuflichen Objekte, sondern Atmosphären, Subjektentwürfe und Selbstdarstellungsformate hervorbringt, existiert im Warhol-Dispositiv kein Entlohnungssystem, nur das Versprechen von Ruhm und Selbstverwirklichung. Warhol zahlt die Miete sowie die Produktionskosten und lädt alle regelmäßig zum Essen ein, ansonsten müssen sich seine Superstars weitgehend selbst versorgen. ⁹⁹ So gibt es lange Zeit überhaupt nur einen, der für Warhol klassische Lohnarbeit verrichtet: Gerard Malanga, der für die Serienherstellung der Siebdrucke zuständig ist, erhält dafür 1,25 \$ die Stunde, den Mindestlohn im Staat New York. ¹⁰⁰ Und Malanga ist es auch, der sich schon früh Gedanken über die Zukunft seiner prekären Stellung macht. 1964 führt er ein fiktives »Interview« mit Warhol, das dessen Maschinenfantasien mit dem Stand der technischen und ökonomischen Entwicklung abgleicht. Es geht um Automation und Kybernetik, und Malanga wirft die Frage auf, was passieren wird, sollte sein Job durch computergesteuerte Siebdruckmaschinen ersetzt werden. Die Antworten, die er sich für seinen Boss ausdenkt, sind wenig aufmunternd: Selbstverständlich begrüßt Warhol den technischen Fortschritt, mit einem lebenslangen Arbeitsplatz könne Malanga nicht rechnen, und ob sich ein anderer Job in der Factory für ihn ergeben werde, das werde man sehen. ¹⁰¹

⁹⁶ Schorr/Name, »A Talk with Billy Name«, 19.

⁹⁷ Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol*, 86.

⁹⁸ John Wilcock, »Andy als Filmemacher« (1965), in: ders., *Die Autobiografie und das Sexleben des Andy Warhol*, Höfen 2012 [1971], 157.

⁹⁹ Vgl. Jones, *Machine in the Studio*, 248.

¹⁰⁰ Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, 47.

¹⁰¹ Gerard Malanga, »Andy Warhol on Automation: An Interview with Gerard Malanga« (1964), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 59–62.

Solche Fragen stellen sich für Malanga 1964 nicht von ungefähr – die Automatisierung der Produktion ist *das* Thema der Stunde. Auch McLuhan lässt sein Hauptwerk *Understanding Media*, das im selben Jahr erscheint, mit einem Kapitel enden, das den Titel »Automation: Learning a Living« trägt. Das kommende »Zeitalter der Information«, so McLuhan, werde die Abschaffung der Routinearbeit bringen: Gleichförmigkeit wie Spezialisierung, aber auch die klare Trennung von Arbeit und Freizeit gehörten der Vergangenheit an, die neue Arbeitswelt erfordere lebenslanges Lernen sowie den Einsatz der gesamten Persönlichkeit, ähnlich wie dies für Künstler immer schon gegolten habe.¹⁰² McLuhan formuliert hier als optimistische Prognose, was, folgt man etwa Luc Boltanski und Ève Chiapello, in der Gegenwart zur alltäglichen Realität geworden ist: Künstlerische Arbeit, mit ihrer relativen Autonomie, vor allem aber ihrer ökonomischen Unsicherheit, ist im *Neuen Geist des Kapitalismus* zum gesellschaftlichen Leitbild geworden, und mit ihr die verallgemeinerte Forderung nach individueller Kreativität und permanenter Flexibilität.¹⁰³ Die Imperative der »projektbasierten Polis«, wie sie Boltanski und Chiapello für die Gegenwart beschreiben, gelten in Warhols Factory schon in den 1960er Jahren: Wer in zukünftigen Projekten noch eine Rolle spielen will, muss sich in wechselnden Konstellationen bewähren und dabei beständig neu erfinden.¹⁰⁴ Auch Malanga belässt es nicht bei der Routinearbeit als Siebdruckexperte. Schon bevor er Warhol kennenlernt, hat er eine Karriere als Dichter gestartet, in der Silver Factory wird er überdies zum Filmdarsteller, Kameramann und Zeitschriftenredakteur sowie nicht zuletzt zum peitschenschwingenden Tänzer bei den Konzerten von Velvet Underground.

Ungeachtet ihres Namens hat Warhols Factory also nur wenig gemein mit einer fordistischen Fabrik und ihren bis ins Detail festgelegten arbeitsteiligen Produktionsprozessen. Viel eher, darauf hat Isabelle Graw hingewiesen, gleicht sie einem medientechnisch aufgerüsteten Labor postfor-

102 Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden, Basel 1995 [1964], 520–540.

103 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003 [1999].

104 In der *Philosophy* werden die »Superstars« als »Freiberufler« bezeichnet, die regelmäßige für Warhol »an bestimmten Projekten arbeiten«. Vgl. Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol*, 86. Dass dabei niemand wissen kann, ob er oder sie beim nächsten Projekt wieder dabei sein wird, daran erinnert sich der Kameramann Buddy Wirtschafter: »Verschiedene Künstler konnten eine bestimmte »Karriere« bei ihm durchlaufen, [...] mussten sich aber irgendwann verabschieden.« Buddy Wirtschafter, John Wilcock, »Interview mit Buddy Wirtschafter«, in: John Wilcock, *Die Autobiografie und das Sexleben des Andy Warhol*, Höfen 2012 [1971], 243–251, hier: 248.

distischer Arbeitsformen.¹⁰⁵ Die Trennung zwischen Arbeit und Freizeit ist aufgehoben, die Arbeit wird weitgehend in Projekten mit wechselnden Teams organisiert, und ihre wesentlichen Produktionsmittel sind keine Maschinen zur endlosen Serienfertigung identischer Produkte, sondern technische Medien, die der Aufzeichnung des »Unvorhergesehenen« und »Nichtprogrammierten« dienen.¹⁰⁶ Die Silver Factory, so Graw, könne mit hin »als eine Maschine verstanden werden, die nicht nur transgressive Lebensweisen inszenierte, sondern die auch aus der Bereitschaft der Leute Kapital schlug, ihre Transgressionen aufzuführen«.¹⁰⁷ Diese Aufführung allerdings setzt ihre mediale Aufzeichnung immer schon voraus: Gerade weil die Inszenierung von Atmosphären und die Erfindung von Lebensformen nur selten greifbare Produkte hervorbringt, bedarf sie der permanenten Dokumentation.

Doch um 1968 gelangt dieser amphetamingetriebene und mediengestützte Kreislauf von Selbsterfindung und Selbstausbeutung an sein Ende. Die Silver Factory scheitert nicht zuletzt daran, dass es nicht gelingt, ein halbwegs produktives Gleichgewicht von Spontaneität und Selbstkontrolle, Improvisation und Professionalität aufrechtzuerhalten. Der kreative Exzess kippt schließlich um in völligen Stillstand: Eskalierende Intrigen in Warhols Entourage, exzessiver Drogenkonsum sowie ein weitgehend unkontrolliertes Kommen und Gehen führen regelmäßig zu einem solchen Chaos in der Factory, dass jegliche Arbeit zum Erliegen kommt. Der entscheidende Anstoß zur betrieblichen Umstrukturierung kommt schließlich von außen. Der Mietvertrag der Factory wird gekündigt, denn das alte Industriegebäude soll einem Apartmentblock weichen, und im Februar 1968 zieht Warhol mit seiner Kernbelegschaft in ein Bürohaus am Union Square um. Paul Morrissey, der in den späten 1960er Jahren die Produktion und Distribution von Warhols Filmen übernimmt, hatte schon zuvor vergeblich versucht, die Silver Factory in ein Großraumbüro mit säuberlich getrennten Arbeitsplätzen zu verwandeln. In den hellweiß gestrichenen neuen Räumen kann er diesen Plan weitgehend verwirklichen. Die massi-

105 Graw, »Wenn das Leben zur Arbeit geht«. Graws Thesen zu Warhols postfordistischen Arbeitsformen, die sich auf Boltanski/Chiapello ebenso wie auf Paolo Virno und Toni Negri beziehen, waren eine wesentliche Anregung für meine Überlegungen zur Produktionslogik der Factory.

106 Für Paolo Virno ist der Postfordismus dadurch gekennzeichnet, dass er dem »Informellen, dem Unvorhergesehenen, dem Nichtprogrammierten« einen eigenen Raum in der Produktion einräumt. Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005, 78.

107 Graw, »Wenn das Leben zur Arbeit geht«, 371.

ven Schreibtische im Eingangsbereich suggerieren allen, die hier eintreten, dass jetzt »Business« an die Stelle des »Abhängens« getreten ist, und ein strikt durchgesetztes Drogen- und Sexverbot sorgt dafür, dass sich nach einiger Zeit nur noch wenige der ehemaligen Superstars in die neue Factory trauen. Nach dem Attentatsversuch durch Valerie Solanas am 3. Juni 1968 bemüht man sich zudem um neue Sicherheitsmaßnahmen: Noch bevor man die Factory betritt, wird man nun von einer Videokamera erfasst. Sie ist zwar Bestandteil einer Kunstinstallation von Keith Sonnier, wird aber als Überwachungsanlage ausgegeben. Wo die *Screen Tests* noch dazu dienen, individuelle Potenziale zu erfassen, richtet sich die Kamera nun gegen potenzielle Gefährder, und an die Stelle eines Aufnahme-rituals tritt ein Abwehrzauber.¹⁰⁸

Endlose Variationen

In den 1970er und 80er Jahren wird »Warhol« zu einem global agierenden Medienunternehmen, in dem für alte Mitstreiter kein Platz mehr ist. Sowohl Name wie Malanga verlassen Warhol bereits 1970. Zur wichtigsten Figur in Warhols Umfeld steigt nun Fred Hughes auf, der sich als Präsident der Andy Warhol Enterprises, Inc. darum bemüht, die diversen Aktivitäten der Factory zu professionalisieren und vor allem profitabel zu machen. Die Professionalisierung erfasst dabei alle Geschäftsbereiche: Die letzten beiden Filme, die Morrissey 1974 in Warhols Namen produziert, werden mit sechsstelligem Budget in der römischen Cinecittà gedreht, und *Interview*, das 1969 als improvisierte Underground-Filmzeitschrift und publizistische Zweitverwertung von Warhols Tonbandproduktion begonnen hat, wird ab 1973 zum Hochglanz-Lifestyle-Magazin ausgebaut. Vor allem aber drängt Hughes Warhol zur Rückkehr ins Kerngeschäft. 1965 hatte Warhol spektakulär verkündet, die Malerei aufzugeben zu haben und fortan nur mehr Filme produzieren wollen, spätestens ab 1972 kann davon keine Rede mehr sein: In den folgenden 15 Jahren malt Warhol, von neuen Assistenten unterstützt, mehr als je zuvor. Vor allem die Auftragsporträts, von denen nun jedes Jahr zwischen 50 und 100 Stück entstehen, garantieren einen

108 Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, 417; Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, 209, 222, 278–280, 299 f.; Bourdon, *Warhol*, 324; Colacello, *Holy Terror*, 72. Endgültig gestorben ist die alte »Factory« nach einem weiteren Umzug 1974: Warhol weist nun seine Belegschaft an, am Telefon nicht mehr von der »Factory« zu sprechen, sondern sich mit »Andy Warhol's Studio« oder etwas Ähnlichem zu melden. Vgl. Jones, *Machine in the Studio*, 238. Auch wird nun eine funktionsfähige Videüberwachungsanlage installiert. Vgl. Colacello, *Holy Terror*, 233.

regelmäßigen Cashflow, der auch die übrigen Unternehmungen querfinanziert. Denn während es *Interview* lange Zeit an Anzeigenkunden mangelt und man sich bei den komplizierten Filmdeals von italienischen Produzenten über den Tisch ziehen lässt, basiert das Porträtbusiness auf einem robusten Geschäftsmodell: Jedes Auftragsporträt hat ein standardisiertes Format (eine quadratische Leinwand mit einer Kantenlänge von 40 inch, also gut einem Meter) sowie einen Fixpreis von 25.000 \$. Jeder und jede kann es erwerben; die Voraussetzung ist allein eine entsprechende Anzahlung. Familienporträts kosten extra, zusätzliche Exemplare – auch in anderen Farben erhältlich – gibt es dafür schon ab 5000 \$. Um den Strom von Porträtaufträgen nicht abreißen zu lassen, nutzt Warhol seine vielfältigen, durch *Interview* noch vervielfachten Kontakte zur Welt der Mode und des Jet-Sets, auch verspricht er seinen schlecht bezahlten Mitarbeitern Prozente, wenn sie neue Kunden werben. Vor allem aber machen Warhol und seine neue Entourage regelmäßige Abstecher nach Old Europe, wo findige Galeristen wissen, wie man die Profiteure des Wirtschaftswunders vom Wert eines Warhol-Porträts überzeugt.¹⁰⁹

Dessen Herstellungsprozess folgt einem weitgehend standardisierten Protokoll: Die Nutzung des Fotoautomaten hat Warhol in den späten 1960er Jahren aufgegeben, an seine Stelle tritt nun eine »Big Shot«-Kamera von Polaroid, eine billige Sofortbildkamera speziell für Porträt- und Nahaufnahmen. Durch ihre fixe Brennweite ist der Aufnahmeabstand praktisch vorgegeben, sodass die Kamera die Kundschaft buchstäblich auf Distanz hält. Mit ihr macht Warhol pro Sitzung bis zu hundert Aufnahmen, aus denen dann das beste Bild ausgesucht wird. Zuvor werden die Modelle einem aufwendigen Make-up-Ritual unterworfen: Die Haut wird mit hellem, fast weißem Puder abgedeckt und die Lippen der weiblichen Kundinnen zumeist tiefrot geschminkt, sodass die Gesichter beinahe maskenhaft wirken; ein Effekt, der durch die grelle Ausleuchtung noch verstärkt wird (Abb. 10.10). Die Siebdruckvorlagen werden zudem massiv nachbearbeitet: Doppelkinne, Augenringe und Falten verschwinden im harten Schwarz-Weiß-Kontrast oder werden wegretuschiert, und bisweilen tauscht Warhol eine allzu schmallippige Mundpartie auch einfach aus.¹¹⁰ Die Polaroidaufnahmen, so Warhols erklärtes Ziel, sollen das Gesicht »vereinfachen«.¹¹¹ Tatsächlich basiert seine Porträtpraxis auf einem hochgradig

109 Vgl. Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, 220–222; 255–288; Koestenbaum, *Andy Warhol*, 139–164, Colacello, *Holy Terror*.

110 Vgl. Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, 284 f.; Bourdon, *Warhol*, 327–340; Colacello, *Holy Terror*, 88 f.

111 Zit nach: Carter Ratcliff, *Andy Warhol*, New York 1983, 114.

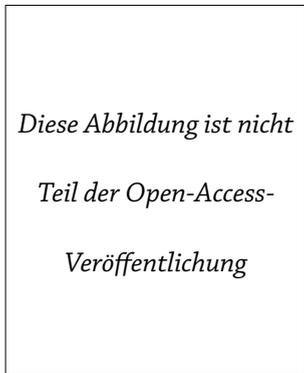


Abb. 10.10: Warhol, *Jane Fonda*, Polaroid, 1983.

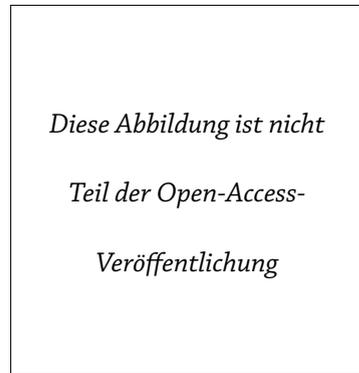


Abb. 10.11: Kat. *Andy Warhol: Portraits of the Seventies*, 1979 (Titel).

formalisierten Prozess der Reduktion: Die Gesichter werden verflacht und entleert, nur wenige Elemente fast zeichenhaft isoliert und konturiert; vor allem die Augen und Lippen treten deutlich hervor, während die Nase meist kaum angedeutet wird. Fast jedes Gesicht wird so zur Variation eines immer gleichen Schemas, eine Art Muster, das dann auf wechselnde farbige Hintergründe appliziert und je nach Zeitgeschmack mit gestischen Pinselstrichen dekoriert werden kann. Warhols Porträts sind daher, wie Candice Breitz bemerkt hat, auch keine Zeugnisse eines »Stils«, sondern Produkt einer Reihe technischer und sozialer »Operationen«.¹¹²

Doch gerade ihr weitgehend standardisierter Herstellungsprozess lässt den Kunststatus der Auftragsporträts prekär erscheinen, und Warhols schwankende Anerkennung durch den Kunstbetrieb droht sein Modell der *business art* immer wieder zu gefährden.¹¹³ Als zum Ende der Dekade die Porträts der 1970er Jahre im Whitney Museum ausgestellt werden, fällt die Kritik vernichtend aus: Die Ausstellung sei allein ein Dokument von Warhols »Medien-Karriere«, so heißt es in der Presse, und die Porträts gehörten weniger zur »Geschichte der Malerei als zu jener der Publicity«.¹¹⁴ Umso verzweifelter müht sich dagegen Robert Rosenblum im Katalog

¹¹² Candice Breitz, »Warhols Portraits – Von der Kunst zum Business und wieder zurück«, in: Hamburger Kunsthalle (Hg.), Kat. *Andy Warhol Photography*, Zürich 1999, 193–199, hier: 194. Breitz' Essay gehört zum Besten, was über Warhols Auftragsporträts geschrieben wurde; meine Darstellung verdankt ihm wesentliche Anregungen.

¹¹³ Vgl. Colacello, *Holy Terror*, 339.

¹¹⁴ Zit. nach: Robert Rosenblum, »Warhol Portraits, Then and Now«, in: Tony Shafrazi (Hg.), *Andy Warhol Portraits*, London 2007, 22–23, hier: 22 f.

zur Ausstellung, Warhols kunsthistorischen Rang als »Hofmaler der 70er Jahre« zu behaupten (Abb. 10.11). Spätestens in den 1950er Jahren, so Rosenblum, sei das Porträt praktisch tot gewesen, und es sei Warhols Verdienst, es praktisch im Alleingang wiederbelebt zu haben. Warhol soll also, dem neokonservativen Zeitgeist der beginnenden Reagan-Jahre entsprechend, zum Erneuerer des Gesellschaftsporträts in der Tradition des Fin-de-Siècle geadelt werden. Und daher belässt es Rosenblum nicht dabei, nur den »visuellen Glanz« der Bilder zu rühmen, er will überdies »ein erstaunliches Spektrum psychologischer Einsichten« in den entleerten Gesichtern von Warhols Jet-Set-Kundschaft entdeckt haben.¹¹⁵

Weder seine Bewunderer noch seine Kritikerinnen scheinen in den 1970er Jahren die konzeptuelle Dimension von Warhols Auftragsporträts begreifen zu wollen. Denn das Ziel von Warhols *business art* ist vielleicht gar nicht in erster Linie der Profit, erweisen sich doch viele seiner Unternehmungen als Zuschussgeschäft. Das Ziel ist vielmehr Kontrolle. Anders als den Celebrities, mit denen er sich umgibt, geht es Warhol nicht allein um die Kontrolle des eigenen medialen Spiegelbilds, vielmehr zielt er darauf, die Mechanismen der Spiegelung selbst zu beherrschen, Kanäle zu kontrollieren, Formate zu definieren und vor allem: Räume zu besetzen. Kunst bleibt in ihrer räumlichen Ausdehnung tendenziell immer beschränkt, die Räume der Kunstwelt sind überschaubare Enklaven – Warhol dagegen möchte allgegenwärtig sein. Sein erklärtes Vorbild ist nun auch Walt Disney und nicht mehr – wie noch um 1960 – Jasper Johns oder Robert Rauschenberg.¹¹⁶ Der Wunsch nach globaler Marktbeherrschung erklärt auch, warum er etwa Figuren wie Imelda Marcos oder den Schah von Persien umgarnt: Er träumt vergeblich davon, dass sie ihn damit beauftragen, ihr Porträt für alle Amtsstuben ihres Landes zu produzieren.¹¹⁷ Und so ist es auch kaum ein Zufall, dass am Beginn der Porträtproduktion der 1970er Jahre die *Mao*-Serie steht. 1972 entstehen insgesamt rund 2000 Bilder auf Basis jenes Porträts, das auch das weltweit vertriebene kleine rote Buch *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung* (1965) ziert: Eine nahezu endlose, raumgreifende Serie von Kopien ein und desselben Bildes in unterschiedlichen Farben und Formaten, von der Tapete bis zum riesigen Einzelbild (Abb. 10.12). Die Auftragsporträts nun bilden das virtuelle Gegenstück zur *Mao*-Serie: Hier ein Gesicht in 2000

115 Ders., »Andy Warhol: Court Painter to the 70s«, in: David Whitney (Hg.), Kat. *Andy Warhol: Portraits of the 70s*, New York 1979, 9–20, hier: 18.

116 Vgl. Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor 1986, 175 f.

117 Vgl. Colacello, *Holy Terror*, 329.

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung*

Abb. 10.12: Ausstellungs-
ansicht *Andy Warhol*,
Musée Galliera, Paris
1974.

Variationen, dort Tausende verschiedener Gesichter im selben Format, eine unüberschaubare Galerie von Popstars und Künstlerinnen, Staatsmännern und Playboys, Schauspielerinnen und Unternehmersgattinnen, die jedoch niemals an einem Ort versammelt wurde, sondern sich buchstäblich über die ganze Welt verstreut hat.¹¹⁸

Jenseits des Archivs

Warhol ist in den 1970er Jahren nicht der einzige, der sich einem prinzipiell unabschließbaren Porträtprojekt widmet. Den gesamten Rest seiner Lebenszeit, so formuliert es 1971 der Konzeptkünstler Douglas Huebler, wolle er dem Vorhaben widmen, »die Existenz jedes lebenden Menschen fotografisch [zu] dokumentieren«, um so die »authentischste und inklusivste Repräsentation der menschlichen Spezies zu produzieren« – zumindest »im Rahmen seiner Möglichkeiten«.¹¹⁹ Die ironische Dimension dieses Projekts ist angesichts der eingestandenen Unmöglichkeit seiner Realisierung kaum zu übersehen. Hueblers diverse Projekte zielen immer wieder auf jenen Punkt, an dem rigide Ordnungssysteme ins Absurde kippen. Doch gerade im Kontrast zu Warhols Porträtproduktion fällt sein – wenngleich parodistisch gewendetes – überaus bürokratisches

118 Auf den Zusammenhang von Mao-Serie und Auftragsporträts hat vor allem Breit, »Warhols Portraits«, hingewiesen. Warhols vor allem in seiner *Philosophy* geäußerten paradoxen Wunsch, Räume zugleich zu füllen und zu entleeren, hat Koestenbaum, *Andy Warhol*, 146–148, mit den *commissioned portraits* in Zusammenhang gebracht.

119 Zit. nach: Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley u. a. 1973, 261.

Verständnis von Repräsentation auf. Die Existenz jedes einzelnen Menschen zu dokumentieren, das erscheint hier zwar als unüberschaubare, im Kern aber simple verwaltungstechnische Aufgabe, über deren Fortschritt regelmäßige Editionen in exponentiell wachsenden Größenordnungen Auskunft geben. Auch die Medien und Formate, in denen Huebler Zwischenergebnisse seines *Variable Piece # 70 (in Process) Global* benannten Projektes publiziert, entsprechen diesem bürokratischen Selbstverständnis: amateurhafte Schwarz-Weiß-Fotografien, kombiniert mit nüchternen, maschinengeschriebenen Projektbeschreibungen, Daten und Registernummern.¹²⁰

Hueblers Projekt wurde von Benjamin Buchloh als eine Art Fortführung von Alexander Rodtschenkos Archivfantasien gelesen.¹²¹ Denn auch wenn Huebler keine kontinuierlichen fotografischen Dossiers, sondern die sukzessive Erfassung aller Menschen in je einmaligen Einzel- und Gruppenaufnahmen plant, gehen die radikale russische Avantgarde und die Konzeptkunst um 1970 von recht ähnlichen Prämissen aus: Für beide ist die Fotografie ein Instrument zur Registrierung von Fakten und Dokumentation von Sachverhalten, und um diese Aufgabe zu erfüllen, muss sie in serielle Formate und übergreifende Systeme eingebunden werden. Das Porträt ist dabei nichts weiter als ein beglaubigtes Dokument, das seinen Wert aus der Möglichkeit des systematischen Vergleichs mit anderen Dokumenten erhält. Die serielle fotografische Dokumentation zielt daher auf planmäßige Vervollständigung, bei der jedes neue Element die bereits archivierten ergänzt. Aus dieser totalisierenden Tendenz zieht Hueblers *Variable Piece # 70* die denkbar radikalste Schlussfolgerung: den Plan zur restlosen Archivierung der gesamten Menschheit. Doch damit erscheint das Projekt zugleich seltsam anachronistisch, ist doch um 1970 zumindest in der westlichen Hemisphäre die Existenz praktisch jedes und jeder Einzelnen bereits von Geburt an umfassend fotografisch dokumentiert. Was in diesem Kapitel als Warhol-Dispositiv beschrieben wurde, lässt sich als Bündel strategischer Reaktionen auf diese fotografische Überproduktion verstehen. Warhols Strategien der Formatierung und Reformatierung kreisen dabei allesamt um die Frage, welchen Bildern es unter welchen Bedingungen gelingt, in mediale Kreisläufe eingespeist, mit maximaler Reich-

120 Hueblers Projekt ist nur ein Beispiel dafür, wie die administrativen Formate serieller Porträtfotografie im Kontext konzeptueller Kunst adaptiert, parodiert oder ideologiekritisch befragt werden. Einen Überblick gibt: Martin Hellmold (Hg.), *Kat. Kopf an Kopf. Serielle Porträtfotografie*, Heidelberg 2007.

121 Benjamin Buchloh, »Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture«, in: Melissa E. Feldman (Hg.), *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, Philadelphia 1994, 53–69, hier: 60.

weite distribuiert und mit anhaltender Frequenz immer wieder aufs Neue reproduziert zu werden.

Die Medienpraxis Warhols, so eine These von Isabelle Graw, erscheint deswegen ungebrochen aktuell, weil sie von dem Wissen darüber informiert ist, »was es bedeutet, sein eigenes Produkt zu werden.«¹²² Die Räume der Vergleichbarkeit, die Warhols Formate der Bildproduktion und -distribution etablieren, entsprechen daher auch weniger der Struktur des Archivs als vielmehr der Logik des Marktes, und sie richten sich an Subjekte, die die Imperative kompetitiver Individualisierung verinnerlicht haben. In diesem Sinne fungieren Warhols Porträts, egal in welchen Medien, weder als Repräsentationen autonomer Individuen noch als Dokumente vorgängiger Sachverhalte, sondern als Werbung für Markenprodukte, deren Identität sich allein auf ihre Wiedererkennbarkeit gründet. So kann im Warhol-Dispositiv individuelle Existenz auch nicht einfach durch einen bürokratischen Akt bestätigt werden – Individualität erscheint hier vielmehr als Redundanzeffekt, hervorgerufen durch serielle Wiederholung, Variation und Verstärkung in medialen Feedbackschleifen.

Dem repräsentativen Porträt lag noch eine starre Dichotomie von Individualität und Masse zugrunde, und auch die Neukonzeptionen des Porträts der 1920er Jahre unterzogen diesen Gegensatz zwar einer Umwertung, lösten ihn aber nicht auf. Das neue Massensubjekt, das nun als Gegenstand des Porträts auftrat, wurde vielmehr in Abgrenzung zur bürgerlichen Vorstellung von Individualität konzipiert, sei es als Vertreter eines anonymen »Typus«, sei es als »Neuer Mensch« des proletarischen Kollektivs, der durch seine Funktion im arbeitsteiligen Produktionsprozess bestimmt ist. Im Warhol-Dispositiv dagegen löst sich der Gegensatz zwischen Masse und Individuum in ein Kontinuum von Anonymität und Berühmtheit und einen permanenten Wettbewerb um Sichtbarkeit auf, der niemanden prinzipiell ausschließt, aber alle mit der ständigen Möglichkeit des Scheiterns konfrontiert. Warhols Welt ist eine Welt individualisierter Massensubjekte, in der jeder und jede das Recht auf Einzigartigkeit hat, solange er oder sie in der Lage ist, diese Einzigartigkeit publikumswirksam zu verkörpern und in unterschiedlichen Medien immer wieder zur Aufführung zu bringen.

Die Reformatierungen des Porträts im Warhol-Dispositiv machen also nicht bloß explizit, was von Beginn an in der Funktionslogik technischer Bildproduktion angelegt war, etwa den Testcharakter der seriellen Aufnahme oder die Produktion von Vergleichbarkeit durch die Standardisierung von Formaten. Vielmehr schaffen sie eine Probebühne für neue

122 Graw, »Wenn das Leben zur Arbeit geht«, 367.

Bildpraktiken, die heute, unter den Bedingungen digitaler Vernetzung, allgegenwärtiger technischer Aufzeichnungsmedien und globaler Bildzirkulation, zum Alltag geworden sind: Die fortlaufende Performance des Selbst in mediatisierten Räumen des Vergleichs und die instantante Einspeisung unendlicher Bilderserien in ebenso unabschließbare Kreisläufe der Bewertung, Auswertung und Verwertung. Doch was in der Factory noch ein soziales wie ästhetisches Experiment war, ist mittlerweile eingebettet in ein globales Bildregime entgrenzter Identifizierbarkeit, in dem individuelle Selbstinszenierung und massenhafte Auswertung zunehmend lückenlos ineinandergreifen. Von der Entstehung dieses Bildregimes soll im abschließenden Teil dieses Buches die Rede sein.

IV DATENBANKEN UND MUSTER

11 Maschinenlesbare Gesichter

Automatisierung des Sehens

Während Andy Warhol davon träumt, zur Maschine zu werden, die alles um sich herum gleichgültig registriert, entwirft man anderswo bereits Apparate, die die sichtbare Welt nicht bloß aufzeichnen, sondern analysieren und interpretieren. Üppig finanziert aus Verteidigungs- und Geheimdienstbudgets wird an US-Elite-Universitäten, in privaten Forschungseinrichtungen wie den Entwicklungslabors der großen Technologie- und Rüstungskonzerne an der Automatisierung des Sehens gearbeitet. Das Fernziel, das Marvin Minsky und andere bereits in den 1950er Jahren ausgeben, lautet *artificial intelligence* (AI), also die Entwicklung von Computerprogrammen, die zur selbstständigen Problemlösung imstande sind – und die Fähigkeit zur *pattern recognition* erscheint als unverzichtbarer Schritt auf diesem Weg.¹ Forschungen zum *image processing* und zur *computer vision* sind Teil dieser Grundlagenforschung und zielen zugleich auf Anwendungen mit kurzfristigerem Nutzwert: Etwa auf Texterkennung bzw. *optical character recognition* (OCR), die die Verarbeitung von Formularen sowie die Sortierung von Postsendungen beschleunigen soll, auf computergestützte Qualitätsprüfung in der industriellen Fertigung oder auf die Automatisierung der militärischen Luftbildauswertung. Denn im heißlaufenden Kalten Krieg reichen die personellen Kapazitäten der Dienste kaum noch aus, um der Flut fotografischer Aufnahmen Herr zu werden, die von Aufklärungsflügen über feindlichem Gebiet wie von einer seit 1959 stetig steigenden Zahl von Spionagesatelliten geliefert werden.²

Auf all diesen Feldern geht es darum, bei ermüdenden Routinetätigkeiten teures und fehleranfälliges menschliches Personal durch »intelligente« Maschinen zu ersetzen oder zumindest zu entlasten. Dabei – und dies gilt insgesamt für die AI-Forschung – erzielt man schon früh bemerkenswerte Erfolge und stößt fast ebenso rasch auf kaum überwindbare Hindernisse.³

1 Vgl. Marvin L. Minsky, »Steps Toward Artificial Intelligence«, in: *Proceedings of the Institute of Radio Engineers* 49 (1961), 8–30, hier: 10–17.

2 Zu den militärischen Anfängen von AI und *computer vision* vgl. Manuel De Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York 1991; Lev Manovich, »The Automation of Sight: From Photography to Computer Vision«, in: Timothy Druckrey (Hg.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, Denville 1996, 229–239; Paul N. Edwards, *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge/Mass., London 1996.

3 Vgl. Hubert L. Dreyfus, *Die Grenzen künstlicher Intelligenz. Was Computer nicht können*, Königstein 1985 [1972], 36, 49.

Bei eigens standardisierten, »maschinenlesbaren« Dokumenten etwa funktioniert OCR schon 1959 so zuverlässig, dass die Bank of America mit der elektronischen Verarbeitung von Schecks beginnen kann. Doch die Hoffnung auf Technologien universeller Mustererkennung, die ähnlich flexibel und lernfähig wie der Mensch beliebige Objekte und Szenen zu erfassen imstande sind, zerschlägt sich bald.⁴ Selbst die so vielversprechend gestartete Texterkennung hat noch Jahrzehnte mit dem typografischen Variantenreichtum der Gutenberggalaxis zu kämpfen.⁵ Ganz ähnlich präsentiert sich die Geschichte der automatisierten Gesichtserkennung, von der dieses Kapitel handelt, als Geschichte verfrühter Erwartungen und ungeahnter Verzögerungen.⁶ Vor allem aber ist sie eine Geschichte wechselnder Vorstellungen darüber, was es überhaupt bedeutet, ein Gesicht zu erkennen, und wie menschliches Sehen und automatisierte Mustererkennung sich zueinander verhalten.

Die Anfänge dieser Geschichte datieren ins Jahr 1964, als der Mathematiker Woodrow W. Bledsoe im kalifornischen Palo Alto mit den ersten Versuchen zum computergestützten Vergleich von Gesichtsmerkmalen beginnt; den Auftrag dazu hatte er vermutlich von der CIA erhalten.⁷ Auf vollständige Automatisierung zielt Bledsoes Arbeit noch nicht ab; er selbst spricht von einem »semi-automatischen« bzw. »Mensch-Maschine-System«, denn tatsächlich übernimmt der Computer nur einen Teil der Mustererkennung: Mittels eines *RAND Tablets* – ein Grafiktablett mit Lichtstift, das als eines der frühesten grafischen Eingabegeräte gilt – markieren menschliche *operators* auf einer erkennungsdienstlichen Fotografie eine Reihe von Merkmalspunkten, und auf Basis der so erfassten

4 Vgl. Nils J. Nilsson, *The Quest for Artificial Intelligence. A History of Ideas and Achievements*, Cambridge u. a. 2010, 63f.

5 Insbesondere die Erkennung von Handschriften, in den 1950er Jahren als Nahziel ins Auge gefasst, erweist sich noch Jahrzehnte später als notorisch unzuverlässig. Vgl. Claus Pias, »Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998« in: Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.), *Europa. Kultur der Sekretäre*, Berlin, Zürich 2003, 235–251.

6 Die Geschichte der automatisierten Gesichtserkennung ist bislang wenig erforscht; einschlägige Studien aus dem Bereich der *surveillance studies* sind meist eher sozialwissenschaftlich als historisch orientiert. Vgl. bspw. Shoshana Amielle Magnet, *When Biometrics Fail. Gender, Race, and the Technology of Identity*, Durham, London 2011; Lisa S. Nelson, *America Identified. Biometric Technology and Society*, Cambridge/Mass., London 2011. Eine Ausnahme, der dieses Kapitel wesentliche Anregungen verdankt, ist: Kelly Gates, *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance*, New York 2011.

7 Zu Bledsoe vgl. Anne Olivia Boyer, Robert S. Boyer, »A Biographical Sketch of W. W. Bledsoe«, in: ders. (Hg.), *Automated Reasoning. Essays in Honor of Woody Bledsoe*, Dordrecht 1991, 1–30; Nilsson, *The Quest for Artificial Intelligence*, 127f.; Gates, *Our Biometric Future*, 28–30.

Koordinaten kann der Computer dann Augenabstand, Mundbreite und weitere Maße berechnen. Die Maschine ist hier also noch buchstäblich blind und bedarf zur »Merkmalsextraktion« menschlicher Augen und Hände sowie klassischer analoger Fotografien, die weitgehend unverändert Bertillons Standards folgen. So kommt dem Computer vor allem die Aufgabe der Klassifizierung und Reduktion von Datenmengen zu: Er vergleicht die manuell eingelesenen Merkmale mit zuvor erfassten Datensätzen und präsentiert eine Auswahl möglicher Übereinstimmungen. Es geht also weniger um die Ersetzung menschlicher Augenarbeit als um deren Unterstützung, wobei der digitalen Datenbank jene Funktion eines externalisierten Gedächtnisses zukommt, die um 1900 die erkenntnisdienliche Registratur zu erfüllen hatte. Im Aufbau von Bledsoes Mensch-Maschine-System bildet sich damit eine asymmetrische Kompetenzverteilung ab, die noch für Jahrzehnte gültig sein wird: Die Stärken des Computers liegen in der Verwaltung des Zugriffs auf große Datenbestände, bei der Bestimmung von Bildelementen und der Einschätzung von Ähnlichkeiten dagegen ist er dem menschlichen Gegenüber heillos unterlegen.⁸

Forschungen zur automatisierten Gesichtserkennung finden in den 1960er Jahren auch in Japan statt. Und während Bledsoes Auftraggeber naturgemäß wenig Interesse an Publicity haben, bewirbt die Nippon Electric Company (NEC) bereits zukünftige kommerzielle Anwendungen (Abb. 11.1). Gesichtserkennung wird dabei nur als Spezialfall einer universellen »Videodatenverarbeitung« verstanden, die auch in der industriellen Produktion oder bei der Analyse von Fingerabdrücken zum Einsatz kommen soll.⁹ Gelegenheit, diese Technologie der Öffentlichkeit vorzuführen, bietet die Weltausstellung von Osaka 1970, auf der NEC eine Attraktion namens *Computer Physiognomy* präsentiert (Abb. 11.2). Hunderte von Besucherinnen und Besuchern werden dazu aufgefordert, vor einer Videokamera Platz zu nehmen, und die so entstandenen elektronischen Standbilder werden anschließend von einem Computer einem von sieben Typen zugeordnet, die jeweils durch Prominente repräsentiert werden, darunter

8 Die daraus resultierende Arbeitsteilung entspricht dem Trend der 1960er Jahre: Schon zu Beginn des Jahrzehnts plädiert J. C. R. Licklider für eine »Mensch-Maschine-Symbiose«, bei der der Computer, solange er zur autonomen Problemlösung noch nicht in der Lage ist, zumindest zum gleichberechtigten Kooperationspartner wird. Vgl. J. C. R. Licklider, »Man-Computer Symbiosis« (1960), in: Noah Wardrip-Fruin, Nick Monfort (Hg.), *The New Media Reader*, Cambridge/Mass., London 2003, 74–82.

9 Für die Übersetzung der Anzeige sowie weitere Hintergrundinformationen zur Expo bin ich Gabrielle Schaad (Zürich) zu Dank verpflichtet.



Abb. 11.1: Anzeige der Nippon Electric Company, 1970. »Anlässlich der EXPO in Osaka 1970 wird der Welt im Sumitomo-Pavillon erstmals eine neue Art der Videoinformationsverarbeitung vorgestellt. Das mit einer TV-Kamera aufgenommene Porträt wird dabei in geschickter Weise in Computerdaten umgerechnet. [...] Die bislang unmögliche Vollautomatisierung der Videodatenverarbeitung lässt sich nun in die Tat umsetzen.«

Winston Churchill, Marylin Monroe und John F. Kennedy.¹⁰ Die Installation gleicht einer Mischung aus Warholschem *Screen Test* und Francis Galtons fast 90 Jahre zuvor in Kensington eingerichtetem anthropometrischen Labor: Statt vermessen zu werden und die Abweichung ihrer Maße vom statistischen Durchschnitt zu erfahren, starren die Ausstellungsbesucher nun in eine Kamera, damit ihr Gesicht mit den Bildern unsterblicher Celebrities abgeglichen werden kann.

In dieser Mischung aus Pop und Überwachung, Spektakel und Kontrolle spiegelt sich der Geist der Expo von Osaka. Konzipiert von einem Team um den Architekten Kenzo Tange entwirft die erste japanische Weltausstellung unter dem Motto »Frieden und Harmonie für die Menschheit« die Vision eines weitgehend von Computern beherrschten Lebens. Arata Isozaki, der Planer der zentralen Festivalplaza, hatte bereits 1967 von der »unsichtbaren Stadt« geträumt, die von »Mensch-Maschinen-Systemen« bevölkert, von »immateriellen Codes« gesteuert und durch Feedbackschleifen reguliert wird.¹¹ Die Expo dient als Testfeld für solche kybernetischen Kontrollfantasien und stellt sich als ein Neben- und Ineinander von multimedialen

¹⁰ Vgl. James L. Wayman, »The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years«, in: Karl de Leeuw, Jan Bergstra (Hg.), *The History of Information Security: A Comprehensive Handbook*, Amsterdam 2007, 263–274, hier: 266; Gates, *Our Biometric Future*, 25 f.

¹¹ Arata Isozaki, »Die unsichtbare Stadt« (1967), in: ders., *Welten und Gegenwelten. Essays zur Architektur*, hg. von Yoco Fukuda, Jörg H. Gleiter und Jörg R. Noennig, Bielefeld 2011, 103–120, hier: 110 f., 119.



コンピュータの天眼鏡【日本万国博覧会 EXPO'70 住友童話館】NEACニュース No.37、日本電気株式会社 (NEC)、昭和54年3月発行より

世界の偉人の顔データ
(吉田茂、チャーチル)

Abb. 11.2: Nippon Electric Company, Installation *Computer Physiognomy*, EXPO 70, Osaka.

Spektakeln, interaktiven Environments und von der NASA inspirierten High-Tech-Kontrollzentren dar.¹² Doch während Architekten bereits computergesteuerte Städte imaginieren, scheitern die Digitalrechner noch an sehr viel trivialeren Aufgaben, etwa der Vermessung von Gesichtsbildern. Denn wie sich erst in der nachträglichen Datenanalyse offenbart, produziert *Computer Physiognomy* jede Menge fehlerhafte Ergebnisse, sodass die Zuordnung von Besucherinnen und Prominenten häufig dem Zufall überlassen blieb.¹³ Dennoch sei das Experiment ein großer Erfolg gewesen, heißt es bei Takeo Kanade, einem Kollegen der beteiligten Wissenschaftler – und zwar nicht zuletzt deshalb, weil es den jungen Informatiker mit Hunderten von Datensätzen für seine Dissertation versorgt.¹⁴ Auf der Basis von *Computer Physiognomy* entwickelt Kanade nämlich in den folgenden drei Jahren eines der ersten Verfahren zur Gesichtserkennung, das ohne menschliche Eingabehilfen auskommt.¹⁵

12 Vgl. Yuriko Furuhashi, »Multimedia Environments and Security Operations: Expo '70 as a Laboratory of Governance«, in: *Grey Room* 54 (2014), 56–80.

13 Vgl. Wayman, »The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years«, 266.

14 Takeo Kanade, *Computer Recognition of Human Faces*, Basel, Stuttgart 1977, 34.

15 Für ein vergleichbares Verfahren, allerdings auf Basis von Ganzkörperbildern, vgl. Michael David Kelly, *Visual Identification of People by Computer*, Diss., Stanford University 1970.



Abb. 11.3: Takeo Kanade, Schritte der Bildverarbeitung und Lokalisierung der Merkmalspunkte, 1977.

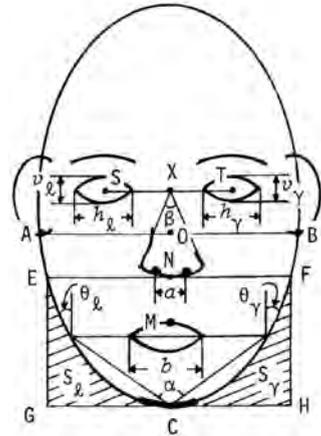


Abb. 11.4: Kanade, Schema der Merkmalspunkte und Abstände im Gesicht, 1977.

Automatisierte Gesichtserkennung, das gilt bis heute, basiert auf einem Transformationsprozess, in dessen Verlauf dreidimensionale, lebendige Gesichter in Sequenzen diskreter Daten übersetzt werden. Um dem Computer diesen Prozess der Merkmalsextraktion zu ermöglichen, wird in Kanades Verfahren in einem ersten Schritt das analoge Videostandbild digitalisiert. Anschließend werden Konturen isoliert, also jene Stellen, an denen starke Helldunkel-Kontraste zwischen benachbarten Pixeln auftreten. Das Ergebnis ist ein digitales Schwarzweißbild von 120 mal 208 Pixeln, in dem das Programm schließlich gut dreißig *facial landmarks* bzw. Merkmalspunkte lokalisieren soll (Abb. 11.3).¹⁶ Bevor der Computer also einzelne Merkmale bestimmen kann, wird der Informationsgehalt des Gesichtsbilds so lange reduziert, bis nur noch eine grob gerasterte binäre Matrix übrigbleibt: eine weiße Fläche, vor deren Hintergrund isolierbare schwarze Flecken variierende Konfigurationen bilden.

Dieser grafische Reduktionismus verbindet Kanades Bildoperationen nicht nur mit Warhols Siebdruckporträts, sondern verweist auch auf das Vorbild seiner Gesichtserkennung, nämlich die bereits einigermaßen verlässlich arbeitende Texterkennung. Doch gerade im Vergleich zur Schrift werden die Herausforderungen bei der maschinellen Lesbarmachung des Gesichts deutlich. Aus Sicht der *pattern recognition* erscheinen Gesichter als

¹⁶ Kanade, *Computer Recognition of Human Faces*, 12 f.

Spezialfall komplexer Muster, sind sie doch zum einen extrem variantenreich und zum anderen einander äußerst ähnlich. Es gibt Milliarden unterschiedlicher Gesichter (im Gegensatz zu nur 26 lateinischen Buchstaben), aber sie weisen alle dieselbe Struktur auf.¹⁷ Diese Vorhersehbarkeit des Gesichtsmusters macht sich Kanades System zunutze: Es »weiß« bereits, wo ungefähr mit einem Auge oder einem Mund zu rechnen ist, und kann daher vergleichbare Formen in anderen Bildregionen ignorieren. Um die einzelnen Merkmale in Relation zueinander bestimmen zu können, ist der Erkennung also bereits ein geometrisches Modell von Gesichtshaftigkeit vorgeschaltet (Abb. 11.4).¹⁸ Das Gesicht wird dabei ausschließlich als zweidimensionale Fläche behandelt, und die Voraussetzung seiner Erfassung ist, ähnlich wie um 1900, ein standardisiertes Bildformat, nämlich die frontale, zentrierte, gleichmäßige beleuchtete Aufnahme vor neutralem Hintergrund.

Frühe Gesichtserkennung ist ein Prozess der Geometrisierung, bei dem alles, was kein isolierbares und quantifizierbares Merkmal ist, als Rauschen erscheint. Und wo die Muster, die es zu erkennen gilt, nicht zuvor auf ihre Erkennbarkeit hin optimiert wurden, gewinnt das Rauschen die Oberhand. Doch selbst bei vereinheitlichten Aufnahmebedingungen bleiben unlösbare Probleme: etwa Brillen und Schnurrbärte, die die Augen- bzw. Mundpartie verunklaren, oder Falten, die die Zahl der zu unterscheidenden Linien vermehren. Kanade setzt daher beim Test seines Systems auf junge, bart- wie brillenlose, überwiegend männliche und ausschließlich japanische Gesichter, die in kurzem Abstand wiederholt aufgenommen werden – trotzdem werden gerade einmal 15 von 20 Testgesichtern richtig identifiziert.¹⁹ Automatisierte Erkennung, auch das gilt bis heute, etabliert stets technische Standards der Erkennbarkeit, die nicht jedes Gesicht im gleichen Maße erfüllt, und damit produziert sie, auch ohne dies zu intendieren, Diskriminierungs- und Exklusionseffekte.

Menschliche Informationsverarbeitung

Trotz ihrer hoffnungsvollen Anfänge macht die Automatisierung der Gesichtserkennung bis zum Ende der 1980er Jahre nur wenige Fortschrit-

¹⁷ Ebd., 1–3, 9 f. Ähnlich bereits Y. Kaya, K. Kobayashi, »A Basic Study on Human Face Recognition«, in: Satosi Watanabe (Hg.), *Frontiers of Pattern Recognition*, New York, London 1972, 265–289, hier: 265.

¹⁸ Die Merkmalserkennung vollzieht sich dabei als Prozess von *trial and error* in mehreren Rückkopplungsschleifen. Vgl. Kanade, *Computer Recognition of Human Faces*, 30–33, 69.

¹⁹ Vgl. ebd., 10, 36, 66.

te.²⁰ Daran sind nicht allein ungenügende Speicher- und Rechenkapazitäten schuld, vielmehr zeigt sich hier ein Grundproblem des über Jahrzehnte dominanten symbolischen Ansatzes in der AI-Forschung. Hatte man in den Anfängen der AI noch – wie heute wieder – künstliche neuronale Netze favorisiert, die die Verschaltung von Nervenzellen in lebendigen Organismen simulieren, setzt sich in den 1960er Jahren die Vorstellung durch, sämtliche kognitiven Prozesse als regelgeleitete Symbolverarbeitung modellieren zu können. Was auch immer das Problem ist, das eine künstliche Intelligenz lösen soll, die wesentliche Aufgabe bei der Programmierung besteht nun darin, die Regeln zu bestimmen, nach denen die Software einen spezifischen Input zu verarbeiten hat.²¹ Nicht zufällig erzielt diese sogenannte »klassische« AI ihre spektakulärsten Erfolge bei solchen symbolischen Operationen, deren komplexe Regeln menschliche Subjekte erst mühsam erlernen müssen, wie mathematische Beweise oder das Schachspiel. Für vieles von dem, was Menschen alltäglich mühelos gelingt, lassen sich aber keine expliziten Regeln und Verarbeitungsschritte angeben – das gilt auch und gerade für das Wiedererkennen von Gesichtern. Die oben geschilderten Ansätze behelfen sich daher damit, den Computer das tun zu lassen, was er am besten kann: geometrische Abstände berechnen und vergleichen. Allerdings erweist sich dieses Vorgehen nur unter hochgradig regulierten Bedingungen als praktikabel, ganz im Gegensatz zur menschlichen Fähigkeit der Gesichtserkennung.

Deren Voraussetzungen sind bis in die in die 1960er Jahre noch kaum erforscht, doch ab den 1970er Jahren boomt das Interesse an der Psychologie der Gesichtswahrnehmung. Im Zuge der »kognitiven Wende« erscheinen Gesichter nicht mehr nur als einfache Reize, die beobachtbare Reaktionen auslösen, sondern als Gegenstand komplexer Prozesse menschlicher »Informationsverarbeitung«, deren verborgenes Programm es zu decodieren gilt.²² »Die Aufgabe eines Psychologen, der die menschliche Kognition verstehen will«, so heißt es in einem der Gründungsdokumente der kognitiven Psychologie, »ist analog derjenigen eines Menschen, der entdecken will, wie ein Computer programmiert ist.«²³ Die Verführungskraft dieser Analogie liegt im Versprechen eines wechselseitigen Theorietransfers: Elektronische Datenverarbeitung liefert ein Modell für prinzipiell unbeobachtbare

20 Vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 31.

21 Vgl. Frank Dittmann, »Maschinenintelligenz zwischen Wunsch und Wirklichkeit«, in: Claus Pias (Hg.), *Zukünfte des Computers*, Zürich, Berlin 2005, 133–155.

22 Vgl. Hadyn Ellis, »Introduction«, in: Graham Davies, ders., John Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, London u. a. 1981, 1–8.

23 Ulric Neisser, *Kognitive Psychologie*, Stuttgart 1974 [1967], 22.

kognitive Prozesse, und Erkenntnisse aus der Experimentalpsychologie, so hofft man, könnten fortan zur Verbesserung von Algorithmen beitragen.²⁴ Entsprechend wird auch menschliche Gesichtswahrnehmung in den 1970er Jahren als »sequentieller Prozess der Merkmalsextraktion« und »Mustererkennung« modelliert, bei dem ein »sensorischer Input« nach bestimmten Regeln enkodiert, gespeichert, abgerufen und transformiert wird.²⁵ Die implizite Gleichsetzung menschlichen und maschinellen Sehens schlägt sich dabei auch in konkreten Versuchsanordnungen nieder: So werden etwa, um den visuellen »Informationsgehalt« zu quantifizieren, der für die menschliche Gesichtserkennung nötig ist, berühmte Porträts digitalisiert und ihre Auflösung so lange reduziert, bis das Pixelmuster gerade noch als Gesicht erkennbar ist (Abb. 11.5).²⁶

Eine Grundannahme solcher Forschung ist, dass sich geistige Prozesse grundsätzlich in explizierbare Elementaroperationen zerlegen lassen. Von philosophischer Seite wurde dieser Vorstellung schon früh widersprochen, und zwar gerade unter Hinweis auf die menschliche Fähigkeit zur Gesichtserkennung. In *The Tacit Dimension* (1966) dient Michael Polanyi das Erkennen von Gesichtern als zentrales Beispiel für das, was er »implizites Wissen« nennt. Implizit ist dieses Wissen, weil wir zwar ein bekanntes Gesicht unter Tausenden wiedererkennen können, aber unfähig sind anzugeben, woran wir es erkannt haben. An gestalttheoretische Überlegungen anknüpfend geht Polanyi davon aus, dass wir ein Gesicht nur erkennen, indem wir von einzelnen Merkmalen absehen und auf ihre gemeinsame Bedeutung achten – Gesichtswahrnehmung erscheint so als Integrations- wie Interpretationsprozess.²⁷ Polanyis Argument richtet sich gegen alle Fantasien der technischen Formalisierung des Erkennens: Implizites Wissen ist für ihn verkörpertes Wissen, dass sich nicht im Computer nachbilden lässt.²⁸

24 Entsprechend kommt kaum eine Veröffentlichung zur Kognitionspsychologie der Gesichtswahrnehmung ohne Seitenblick auf den Stand der automatisierten Mustererkennung aus. Vgl. bspw. Davies/Ellis/Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*; Hadyn Ellis, »Introduction to aspects of Face Processing: Ten Questions in Need for Answers«, in: ders. u. a. (Hg.), *Aspects of Face Processing*, Dordrecht u. a. 1986, 3–13; Vicki Bruce, *Recognising Faces*, Hove u. a. 1988.

25 Hadyn Ellis, »Theoretical Aspects of Face Recognition«, in: Davies/ders./Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, 171–197, hier: 176.

26 Vgl. Leon D. Harmon, »The Recognition of Faces«, in: *Scientific American* 229.5 (1973), 71–82. Harmon hatte zuvor an einem Mensch-Maschine-System zur Gesichtserkennung mitgearbeitet. Vgl. A. J. Goldstein, L. D. Harmon, A. B. Lesk, »Man-Machine Interaction in Human-Face Identification«, in: *The Bell System Technical Journal* 51. 2 (1972), 399–427.

27 Vgl. Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt a. M. 1985 [1966], 14 f., 20, 27.

28 Vgl. ders. »The Logic of Tacit Inference« (1964), in: ders., *Knowing and Being*, Chicago 1969, 138–158, hier: 152. Ähnlich und unter Berufung auf Polanyi hat auch Hubert Dreyfus in seiner



Abb. 11.5: *Scientific American*, November 1973 (Titel).



Abb. 11.6: Jacques Penry, Beispiel für ein mit *Photo-FIT* erstelltes Phantombild, 1971.

Automatisierte Mustererkennung taucht in *The Tacit Dimension* zwar nicht auf, dafür aber ein anderer Versuch, Verfahren der Merkmalsanalyse zu formalisieren. Die Polizei, so Polanyi, arbeite nämlich seit kurzem bei der Zeugenbefragung mit einer neuen Technik: »Man hat eine große Kollektion von Bildern zusammengestellt, auf denen eine Vielzahl von Nasen, Mündern und anderen Merkmalen zu sehen ist. Aus diesen wählt der Zeuge die Besonderheiten des ihm bekannten Gesichts aus, und diese Stücke lassen sich dann so zusammensetzen, dass sich eine recht gute Ähnlichkeit des Gesichts ergibt.« Das Moment der Implizitheit des Wiedererkennens, so Polanyi, tauche aber auch hier auf, wenngleich auf einer anderen Ebene – denn die Zeugen könnten zwar dieses oder jenes Augenpaar wiedererkennen, jedoch nicht angeben, *woran* sie es wiedererkannt haben: »Im Akt der Mitteilung offenbart sich ein Wissen, das wir nicht mitzuteilen wissen.«²⁹

Solche Verfahren zur Herstellung von Phantombildern sind eng mit der Imaginationsgeschichte des automatisierten Sehens verknüpft, daher lohnt ein kurzer Blick in ihre Geschichte.³⁰ An deren Beginn steht ein junger Polizeibeamter aus Los Angeles namens Hugh McDonald, der sich in den

Kritik der AI-Forschung den Unterschied zwischen menschlicher und technischer Mustererkennung beschrieben: Letztere funktioniere nur, wo es nicht um das holistische Erkennen von Ähnlichkeiten gehe, sondern nur darum, kontextunabhängig einen begrenzten Katalog definierter Merkmale »auszuzählen«. Vgl. Dreyfus, *Die Grenzen künstlicher Intelligenz*, 70–79.

²⁹ Polanyi, *Implizites Wissen*, 14.

³⁰ Vgl. dazu und zum Folgenden: Sarah Kember, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester 1998, 39–54; Susanne Regener, »Phantombilder«, in: Cornelia

1950er Jahren, ähnlich wie sein ungleich berühmterer Vorgänger Bertillon, im fotografischen Archiv auf die Suche nach »typischen« Gesichtselementen macht. Das Ergebnis ist eine Sammlung von rund 500 verschiedenen Augenpaaren, Nasen, Lippen und Kinnpartien, ergänzt um diverse Bärte, Brillen und Frisuren, die ab 1959 unter dem Namen *Identi-Kit* Polizeidienststellen angeboten wird, die über keine zeichnerisch ausgebildeten Beamten verfügen. Konkurrenz erwächst *Identi-Kit* ab 1970 dann in Gestalt von *Photo-FIT*. Das Grundprinzip ist bei beiden Techniken ähnlich, nur besteht *Identi-Kit* aus Strichzeichnungen auf transparenten Folien, *Photo-FIT* dagegen aus Ausschnitten von Porträtfotografien auf starren Kartonelementen (Abb. 11.6). Für seinen Erfinder Jacques Penry ist *Photo-FIT* allerdings weit mehr als eine bloße Variante eines bestehenden Verfahrens. Schon seit Jahrzehnten hatte der gelernte Fotograf nämlich nichts unversucht gelassen, sich zu dem führenden Gesichtsexperten Großbritanniens zu stilisieren, als Autor populärwissenschaftlicher Bücher über physiognomische Charakterkunde ebenso wie als Brettspielerfinder. Bereits in den 1930er Jahren erscheint sein Gesichterpuzzle *Physogs*, das das Grundprinzip von *Photo-FIT* vorwegnimmt, nur dass hier noch jedes Gesichtselement auf der Rückseite mit einer charakterologischen Deutung ausgestattet ist.³¹

Die Idee, seine Expertise für das Gebiet polizeilicher Fahndung und Identifizierung nutzbar zu machen, scheint Penry erst spät gekommen zu sein. Umso umfassender formuliert er seinen Anspruch in *Looking at Faces and Remembering Them* (1971), dem Begleitbuch zu *Photo-FIT*. Von Charakterkunde ist nun keine Rede mehr, Penry nennt sich jetzt »Gesichtstopograf« und sieht seine Mission in der systematischen Steigerung des allgemeinen »Gesichtsbewusstseins«. Von überall her nämlich, so Penry, ströme täglich eine »nahezu überwältigende Menge von Gesichtsdaten« auf uns ein, und selbst die Gesichter, an die wir uns später noch erinnern könnten, hinterließen in unserem Gedächtnis kaum mehr als einen vagen Eindruck. Um diesen Mangel zu beheben, will Penry zum Allgemeingut machen, was schon Bertillon seinen Beamten beizubringen versuchte: Gesichter in benennbare Komponenten zu zerlegen, um sie sich einzuprägen. Es geht also darum, erkennungsdienstliche Wahrnehmungstechniken im Alltag zu verankern, denn, so Penry, »in der eng verflochtenen und ständig bedroh-

Kemp, Susanne Witzgall (Hg.), Kat. *Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Porträts*, München u. a. 2002, 159–163.

31 Noch in den 1950er Jahren plädiert Penry dafür, physiognomische Analysen nicht nur in der Schule und bei der Berufsberatung, sondern auch zur Begutachtung von Straftätern einzusetzen. Vgl. Jacques Penry, *The Face of Man. A Study of the Relationship between Physical Appearance and Personality*, New York u. a. 1952, 193–204, 276.

ten Gesellschaft von heute sind wir *alle* potenzielle Zeugen.« Und daher sei es unumgänglich, dass Polizei und Öffentlichkeit dieselbe Sprache sprächen und sich gleichermaßen mit »effizienten« Routinen der Beobachtung, Erinnerung und Beschreibung von Gesichtern »bewaffneten«. ³²

Photo-FIT soll also nicht allein die Bildproduktion von menschlicher Subjektivität entkoppeln, sein eigentliches Versprechen liegt darin, Menschen zu ermöglichen, was für Computer kein Problem darstellt: einmal gespeicherte Informationen orts- und zeitunabhängig abrufen, übertragen und reproduzieren zu können. In seinem Anspruch, Wahrnehmungen und Erinnerungen als elementare Selektionsprozesse verlustfrei kommunizierbar zu machen, entspricht das Verfahren – ungeachtet seiner technischen Primitivität – dem informationstheoretisch geprägten Zeitgeist der 1960er und 70er Jahre. Und so kommt Penry 1976 schließlich sogar zu musealen Ehren: In Hans Holleins New Yorker Ausstellung *MAN transFORMS* dient sein *Photo-FIT* dazu, das menschliche Gesicht als »Design System« vorzuführen, das durch »Permutationen und Kombinationen« von Elementen endlose Variationen hervorbringt. ³³ Um dieselbe Zeit beginnt auch die kognitionspsychologische Forschung, *Identi-Kit* und *Photo-FIT* in großangelegten Studien zu evaluieren, wobei beide Systeme wegen der Begrenztheit und Starrheit ihrer Elemente deutlich schlechter als zeichnerische Skizzen abschneiden. ³⁴ Die Lösung dieses Problems sucht man bereits Ende der 1970er Jahre in computergestützten Verfahren, bei denen die Zeuginnen und Zeugen die Gesichtszüge solange am Bildschirm manipulieren können, bis sie ihrem Erinnerungsbild entsprechen. Vom Computer erhofft man sich dabei nicht nur bessere Fahndungsbilder, sondern auch einen flexiblen Zugriff auf erkennungsdienstliche Bildbestände. ³⁵ Horst Herold, in den 1970er Jahren Präsident des Bundeskriminalamtes – von ihm wird im folgenden Kapitel ausführlich die Rede sein –, bringt die Zielvorstellung 1979 auf den Punkt: »Der Zeuge formuliert eine Personenbeschreibung, diese wird auf einem Monitor bildlich sichtbar gemacht, nach seinen Angaben korrigiert und schließlich vermessen. Die Meßwerte dienen dann einem Vergleichsablauf in den Beständen. Aufgrund der Meßdaten gefundene Bil-

32 Jacques Penry, *Looking at Faces and Remembering them. A Guide to Facial Identification*, London 1971, 8 f., 11 f., 104. Bertillon wird von Penry allerdings nur vage und beiläufig erwähnt. Vgl. ebd., 82, 84.

33 Hans Hollein, Kat. *MAN transFORMS*, New York 1976, 124.

34 Vgl. Graham Davies, »Face Recall Systems«, in: ders./Ellis/Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, 227–250.

35 Vgl. Kenneth Laughery, Ben Rhodes, George Batten, »Computer-guided Recognition and Retrieval of Facial Images«, in: Davies/Ellis/Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, 251–269.

der werden dem Zeugen präsentiert. In einem Mensch/Maschine-Dialog tastet er sich an das zutreffende Bild heran. Umgekehrt dient ein solches Verfahren der Kontrolle und Überprüfung der Wahrnehmungsfähigkeit des Zeugen: sie wird meßbar.«³⁶ In einer kybernetischen Feedbackschleife soll aus einer unzuverlässigen Erinnerung ein gerichtsfestes Faktum werden – und gleichzeitig würden die Datenbanken des BKA damit potenziell anschlussfähig an die verstreuten Wahrnehmungen unzähliger menschlicher Augenpaare gemacht. In Herolds nie eingelöster Vision ist aus der Analogie von menschlicher Wahrnehmung und technischer Informationsverarbeitung ein Programm wechselseitiger Optimierung geworden. Tatsächlich jedoch macht die Automatisierung der Gesichtserkennung in den folgenden Jahrzehnten ihre wesentlichen Fortschritte dort, wo sie sich vom menschlichen Vorbild weitgehend emanzipiert.

Geisterhafte Gesichter

Die kognitionspsychologische Forschung produziert in den 1980er Jahren unermüdlich immer komplexere Modelle der Gesichtswahrnehmung, doch deren technische Implementierung stagniert: Auch aus den schönsten Modellen lässt sich kein Algorithmus ableiten, denn wo im Schaubild ein einfacher Pfeil reicht, um vom »sensorischen Input« zur »enkodierten Information« zu gelangen, müssten für ein lauffähiges Programm auch alle dazwischenliegenden Verarbeitungsschritte expliziert werden (Abb. 11.7). Die größten Hoffnungen setzt man daher erneut auf künstliche neuronale Netze: Statt starren Regeln zu folgen, sollen die Computer nun selbstständig lernen, Ähnlichkeiten beliebiger Muster zu klassifizieren. Aufgrund fehlender Rechenkapazitäten gelingt dies jedoch lange Zeit nur bei so stark reduzierten Datenmengen, dass es für den praktischen Einsatz irrelevant bleibt.³⁷ Erst in den letzten Jahren sind solche künstlichen neuronalen Netze wieder relevant geworden: Unter dem Schlagwort *deep learning* sind sie mittlerweile zum vielversprechendsten Ansatz nicht nur zur Gesichtserkennung, sondern insgesamt zur digitalen Mustererken-

36 Horst Herold, »Erwartungen von Polizei und Justiz in die Kriminaltechnik«, in: Bundeskriminalamt (Hg.), *Der Sachbeweis im Strafverfahren* (BKA-Vortragsreihe Bd. 24), Wiesbaden 1979, 75–83, hier: 81.

37 Vgl. bspw. Igor Aleksander, Piers Burnett, *Thinking Machines. A Search for Artificial Intelligence*, Oxford u. a. 1987, 168–183. Das von Igor Aleksander entwickelte WISARD-System, das »trainiert« werden konnte, unter stabilen Licht- und Aufnahmebedingungen immerhin bis zu 16 verschiedene Gesichter zu unterscheiden, bespricht auch Bruce, *Recognising Faces*, 103–105.

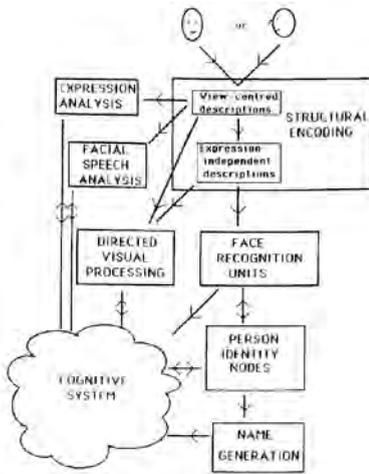


Abb. 11.7: Vicki Bruce und Andy Young, Modell der menschlichen Gesichtswahrnehmung, 1986.

nung aufgestiegen.³⁸ Entscheidend für den kommerziellen Durchbruch der Gesichtserkennung, der sich in den 1990er Jahren vollzieht, wird jedoch eine Methode, die nicht auf die Nachbildung neuronaler Strukturen, sondern allein auf die statistische Analyse digitaler Bildersammlungen setzt: die sogenannte Eigenfaces-Analyse, die Matthew Turk und Alex Pentland erstmals 1991 vorstellen.³⁹

Die meisten bisherigen Ansätze zur Gesichtserkennung, so schreiben die beiden MIT-Forscher gleich zu Beginn ihres Aufsatzes, wären »intuitiv« davon ausgegangen, dass sich Gesichter am besten anhand der Geometrie von Augen, Nase und Mund vergleichen und unterscheiden ließen. Turk und Pentland dagegen gehen einen anderen Weg, um den »Informationsgehalt« von Gesichtsbildern zu bestimmen: Statt in einem einzelnen Bild nach vorab definierten Merkmalspunkten zu suchen, beginnt die Eigenface-Methode bereits mit Hunderten von Gesichtsbildern, an denen das System überhaupt erst lernt, ein Gesicht zu erkennen. Von jedem Gesicht dieses sogenannten Trainingssets werden dabei eine Reihe signifikanter Abweichungen vom Durchschnitt aller Gesichtsbilder bestimmt. Die Abweichungen, um die es geht, sind allerdings keine geometrischen Abstände isolierter Punkte, sondern Helligkeitsdifferenzen, die über die ganze Bildfläche verteilt sind. Das Ergebnis dieser analytischen Bildzerlegung ist eine

³⁸ Ein Beispiel dafür wäre der *DeepFace*-Algorithmus von Facebook, siehe dazu Kap. 12.

³⁹ Matthew Turk, Alex Pentland, »Eigenfaces for Recognition«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 3.1 (1991), 71–86.

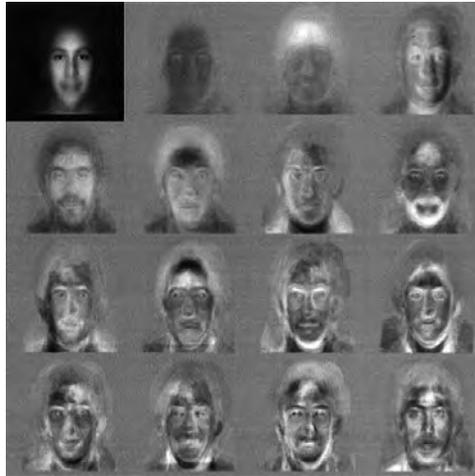


Abb. 11.8: Matthew Turk und Alex Pentland, Eigenfaces zur Gesichtserkennung, erstmals 1991; Durchschnitt der Trainingsgesichter (o. l.) sowie aus dem Trainingsset gewonnene Eigenfaces.

Menge sogenannter Eigenfaces: schemenhafte Teilgesichter, die jeweils bestimmte Differenzen zum Durchschnitt repräsentieren (Abb. 11.8). Jedes neue Gesicht, mit dem das System konfrontiert wird, wird nun mit diesen Eigenfaces abgeglichen und so als Kombination spezifischer Abweichungen vom Durchschnitt der Trainingsgesichter bestimmt.⁴⁰

Insofern es keine Merkmale vermisst, sondern mit Helligkeitswerten operiert, ähnelt das Eigenface-Verfahren Francis Galtons Kompositfotografie. Was jedoch bei Galton Metapher blieb, wird von Turk und Pentland operativ gemacht: die Quantifizierung und statistische Auswertung von Variationen in Bildernmengen.⁴¹ Die Voraussetzung dafür ist die Digitalisierung der Bilder, denn Galtons Kompositfotografie konnte zwar Helligkeitsintensitäten analog »dividieren«, »addieren« und »subtrahieren«, aber das Ergebnis waren immer bloß Bilder und keine Zahlen. Erst die Umwandlung von Helligkeitsverteilungen in numerische Datensätze, die nur für menschliche Augen noch als »Bilder« ausgegeben werden, erlaubt deren vollständig quantifizierende Auswertung. Die Eigenfaces, die dabei errechnet werden, stehen dann zwar für bestimmte »Merkmale« einer Menge von Gesichtsbil-

⁴⁰ Zu den Grundlagen dieses Verfahrens vgl. bereits L. Sirovich, L., M. Kirby, »Low-Dimensional Procedure for the Characterization of Human Faces«, in: *Journal of the Optical Society of America* 4 (1987), 519–524.

⁴¹ Ein expliziter Bezug auf Galton findet sich bei Turk und Pentland nicht, »Durchschnittsgesichter« nach Galtons Vorbild allerdings waren im kognitionspsychologischen Diskurs der 1980er Jahre nicht unbekannt und wurden vereinzelt in Experimenten genutzt. Vgl. Ellis, »Theoretical Aspects of Face Recognition«, 180–184.

dern, doch was für Merkmale das sind, das können auch Turk und Pentland nur negativ bestimmen: nämlich gerade nicht primär solche, die menschliche Subjekte als Münder, Nasen oder Augen erkennen würden. Vielmehr sind es signifikante Anteile an Helligkeitsverteilungen, die sich weitgehend der sprachlichen Beschreibung entziehen. Nicht ganz zufällig sprechen die Autoren von »geisterhaften Gesichtern« und nehmen damit unbewusst eine Metaphorik auf, die schon Galton verwendet hat.⁴² Anders als etwa Augenabstände und andere geometrische Eigenschaften hätten sich solche »Merkmale« aber nicht aus analogen Fotografien oder von lebendigen Körpern ablesen lassen, handelt es sich doch weniger um Merkmale von Gesichtern als um statistische Eigenschaften digitaler Bildermengen.

Die Idee, Pixelwerte zur Grundlage der Gesichtserkennung zu machen, sei vielen »konstraintuitiv« vorgekommen, schreibt Turk ein Jahrzehnt später.⁴³ Zwar betonen die Autoren, wohl dem kognitionswissenschaftlichen Publikationskontext geschuldet, die »qualitativen Ähnlichkeiten« zwischen ihrem Ansatz und der menschlichen Gesichtserkennung, doch die statistischen Abstraktionen, mit denen sie operieren, erlauben keine psychologische Analogiebildung.⁴⁴ Überdies brechen sie implizit mit jenem Modell menschlichen wie maschinellen Sehens, das die AI-Forschung der 1980er Jahre bestimmt hatte. Deren Ziel war es nämlich, in einer Art Stufenprozess von den Rohbilddaten zu symbolischen Beschreibungen räumlicher »Szenen« zu gelangen, indem zunächst Konturen isoliert, dann einzelne Formen und Flächen identifiziert und schließlich räumliche Beziehungen zwischen benennbaren Objekten analysiert werden.⁴⁵ Für David Marr, den wichtigsten Theoretiker der *computer vision*, ist Sehen dabei gleichbedeutend damit, »durch Bilder zu entdecken, was in der Welt vorhanden ist und wo es ist.«⁴⁶ Das Eigenface-Verfahren dagegen liefert keine Beschreibungen

42 Turk/Pentland, »Eigenfaces for Recognition«, 73. Tatsächlich meint das »Geisterhafte« in beiden Fällen etwas Ähnliches: bei Galton die verblassten Überreste des Individuellen, die im Kompositbild erkennbar bleiben, bei Turk und Pentland individuelle Teilabweichungen vom Durchschnitt, die nun allerdings kein störendes Artefakt, sondern das zentrale Element der operativen Logik des Verfahrens sind.

43 Matthew Turk, »A Random Walk through Eigenspace«, in: *IEICE Transactions on Information and Systems* 12 (2001), 1586–1595, hier: 1588 f.

44 Turk/Pentland, »Eigenfaces for Recognition«, 83.

45 Vgl. bspw. Thomas O. Binford, »The Machine Sees«, in: Marvin Minsky (Hg.), *Robotics*, Garden City 1985, 99–121; Azriel Rosenfeld, »Image Analysis: Problems, Progress and Prospects«, in: Martin A. Fischler, Oscar Firschein (Hg.), *Readings in Computer Vision. Issues, Problems, Principles, and Paradigms*, Los Altos 1987, 3–12.

46 David Marr, *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, Cambridge/Mass. 1982, 3.

von Objekten und ihren Beziehungen, sondern berechnet Variationen und Redundanzen in digitalen Bilderserien, ohne dabei Konturen zu isolieren oder Bildelemente zu unterscheiden. Und dieser Ansatz erweist sich beim Vergleich standardisierter Gesichtsbilder als so erfolgreich, dass er wenige Jahre später zur Basis kommerzieller Anwendungen wird.

Turks und Pentlands »Eigenfaces for Recognition« gilt als der meistzitierte Aufsatz in einem Forschungsfeld, das in den 1990er Jahren geradezu explodiert.⁴⁷ Nach Jahren der Stagnation erscheint automatisierte Gesichtserkennung nun als technisch lösbares Problem. Viele der Verfahren, die in den kommenden Jahren publiziert werden, variieren den Ansatz von Turk und Pentland, der Helligkeitsverteilungen statistisch auswertet; andere dagegen führen ältere Ansätze fort und entwickeln verbesserte Techniken zur Lokalisierung von *landmarks*, um auf deren Basis ein reduziertes geometrisches Modell des Gesichts zu konstruieren; wieder andere kombinieren beide Prinzipien. Zudem werden die Algorithmen im Laufe der 1990er Jahre zunehmend komplexer. So werden beispielsweise Merkmalskoordinaten wie Helligkeitsverteilungen auf elastische, dreidimensionale Gittermodelle projiziert, um perspektivische Verzerrungen wie Variationen des Gesichtsausdrucks auszugleichen.⁴⁸ Solche technischen Innovationen sind nicht zuletzt Ausdruck veränderter Rahmenbedingungen: Bis in die 1980er Jahre war automatisierte Gesichtserkennung eine Sache verstreuter Grundlagenforschung, in den 1990er Jahren rückt sie in den Fokus einer boomenden biometrischen Industrie.

Identity-Industrial Complex

Die Anfänge dessen, was Simone Brown treffend »Identity-Industrial Complex« genannt hat,⁴⁹ liegen um 1970, als die ersten Systeme zur »automatisierten Personenidentifizierung« auf den Markt kommen, die unter anderem im Bankwesen, zum Schutz von militärischen und industriellen

47 Vgl. W. Zhao, R. Chellappa, A. Rosenfeld, »Face Recognition: A Literature Survey«, *ACM Computing Surveys* 35.4 (2003), 399–468.

48 Vgl. R. Brunelli, T. Poggio., »Face Recognition: Features vs. Templates«, in: *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence* 15.10 (1993), 1042–1052; Laurenz Wiskott u. a., »Face Recognition by Elastic Bunch Graph Matching«, in: L. C. Jain u. a. (Hg.), *Intelligent Biometric Techniques in Fingerprint and Face Recognition*, Boca Raton 1999, 355–396.

49 Simone Brown, »Getting Carded: Border Control and the Politics of Canada's Permanent Resident Card«, in: Shoshana Magnet, Kelly Gates (Hg.), *The New Media of Surveillance*, New York, London 2009, 111–126, hier: 111.

Anlagen sowie an Computerterminals zum Einsatz kommen sollen. Es geht um *access control*, und die umfasst von Beginn an sowohl die Kontrolle des Zugangs zu gesicherten Räumen wie die des Zugriffs auf sensible Daten.⁵⁰ Dabei unterscheidet man drei Ansätze: Die Identifizierung von Zugangsberechtigten kann über Besitz (z. B. von ID-Karten), Wissen (Passwörter etc.) oder über körperliche Merkmale erfolgen. Letzteres gilt von Beginn an als »die Zukunft der Zugangskontrolle«, aber diese Zukunft, so heißt es 1988 in einem einschlägigen Handbuch, sei »stets weiter entfernt gewesen, als die Experten und Optimisten in der Industrie es erwartet haben.«⁵¹ Zwar werden bereits seit den 1970er Jahren verschiedene Systeme angeboten, die etwa auf automatisierte Stimmerkennung, elektronisch erfasste Unterschriften, Vermessung der Handgeometrie oder Fingerabdruckscans setzen, aber sie erweisen sich überwiegend als umständlich, fehleranfällig und vor allem als viel zu teuer, um jenseits weniger Hochsicherheitsbereiche Verbreitung zu finden.

In den 1990er Jahren scheint dann die »Zukunft« in greifbare Nähe zu rücken: Der Körper selbst soll nun zum Ausweis und Passwort werden, das sich weder verlieren noch vergessen oder fälschen lässt.⁵² Seit Anfang der 1980er Jahre hat man für diese Vision einen neuen Namen: »Biometrie«. Gänzlich neu ist dieser Name allerdings nicht. Nachweisbar ist er bereits seit dem 19. Jahrhundert, und prominent gemacht wurde er vor allem durch Francis Galtons Schüler Karl Pearson, der darunter die Anwendung statistischer Methoden auf medizinische, biologische und nicht zuletzt eugenische Fragen verstand.⁵³ Doch während Galtons *Finger Prints* bisweilen als eine Art Gründungsdokument der biometrischen Identifizierung in Anspruch genommen wird,⁵⁴ schweigt man sich zur eugenischen Vorgeschichte des Namens in der Regel aus. Die einschlägigen Definitionen

50 Vgl. David E. Raphael, James R. Young, *Automated Personal Identification*, Menlo Park, London 1974; George H. Warfel, *Identification Technologies. Computer, Optical, and Chemical Aids to Personal ID*, Springfield/Ill. 1979; Wayman, »The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years«, 266–268.

51 Dan M. Bowers, *Access Control and Personal Identification Systems*, Boston u. a. 1988, 146.

52 Während der Vergleich der relativen Sicherheit von Ausweisen, Passwörtern und körperlichen Merkmalen auf die 1970er Jahre zurückgeht, scheint sich die Metapher vom »Körper als Passwort« erst in den späten 1990er Jahren durchzusetzen. Einer der frühesten mir bekannten Belege ist: Ann Davis, »The Body as Password«, in: *Wired* 5.7 (1997), 132–140.

53 Pearson ist es z. B., der dem von ihm, Galton und Walter Weldon 1901 gegründeten (und bis heute erscheinenden) *Journal for the Statistical Study of Biological Problems* den Namen *Biometrika* gibt. Vgl. dazu Theodore M. Porter, *Karl Pearson. The Scientific Life in a Statistical Age*, Princeton 2004.

54 Vgl. bspw. Ruud M. Bolle u. a., *Guide to Biometrics*, New York, Berlin, Heidelberg 2004, xxv.

bestimmen Biometrie nun als automatisierte Erkennung einer Person auf Basis ihrer physiologischen oder verhaltenstypischen Merkmale.⁵⁵ Damit ist weniger eine wissenschaftliche Disziplin als ein technologisches Programm umrissen, das seit den späten 1980er Jahren Akteure aus ganz unterschiedlichen Feldern versammelt: Wissenschaftler und Ingenieurinnen, die sich mit Mustererkennung, Signalverarbeitung und Sensortechnik befassen, ebenso wie Unternehmen aus dem Bereich der Überwachungselektronik und Sicherheitstechnologie und nicht zuletzt Militär und Geheimdienste. Letztere übernehmen bald die Führung: So tritt 1992 unter Schirmherrschaft der NSA erstmals das Biometric Consortium zusammen, das sich zum Ziel setzt, universitäre Forschung, industrielle Entwicklung und Regierungsinteressen miteinander zu koordinieren.⁵⁶

Zu diesem Zeitpunkt konkurrieren bereits eine Reihe unterschiedlicher (und unterschiedlich weit entwickelter) Verfahren miteinander, und so sucht man nach einheitlichen Kriterien, um ihre Vor- und Nachteile miteinander zu vergleichen. Die Kategorien, die dabei etabliert werden, ähneln jenen, die bereits um 1900 beim Vergleich von Bertillonage und Fingerabdruckverfahren eine Rolle spielten: Universalität, Einmaligkeit, Konstanz und Erfassbarkeit. Um als biometrisches Merkmal dienen zu können, sollte eine körperliche Eigenschaft allgemein vorhanden und individuell möglichst verschieden sein, sich über die Zeit hinweg kaum verändern und problemlos technisch quantifizierbar sein. Für die Bewertung konkreter technischer Systeme spielen noch weitere Kriterien eine Rolle: Zuverlässigkeit, Geschwindigkeit und Fälschungssicherheit ebenso wie die Frage, ob sie von ihren Nutzerinnen und Nutzern überhaupt akzeptiert werden.⁵⁷

Vor allem, was die Konstanz der Merkmale und die Zuverlässigkeit ihrer Erfassung angeht, scheint die Gesichtserkennung den meisten anderen biometrischen Technologien unterlegen, weswegen sie auf dem Markt für Zugangskontrollsysteme, anders als etwa Fingerabdruck- oder Irisscanner, in den 1990er Jahren auch praktisch keine Rolle spielt. Doch Militär, Geheimdienste und Polizeibehörden erkennen früh ihre unschlagbaren Vorteile: Im Gegensatz zu nahezu allen anderen Technologien lässt sich Gesichtserkennung als »passive« biometrische Technik einsetzen, da sie mit Merkmalen operiert, die im Alltag ständig sichtbar und auch ohne aktive Kooperation, ja ohne Wissen derjenigen erfassbar sind, die identifiziert

55 Vgl. bspw. ebd., 3; John D. Woodward, Jr., u. a., *Biometrics. A Look at Facial Recognition*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2003, 1.

56 Vgl. Wayman, »The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years«, 269 f.

57 Vgl. Anil K. Jain, Arun Ross, Salil Prabhakar, »An Introduction to Biometric Recognition«, in: *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology* 14.1 (2004), 4–20, hier: 4.

werden sollen. Zudem existieren bei Polizei, Militär, Passbehörden, Sozialhilfe- und Führerscheinstellen bereits riesige Gesichtsbildersammlungen, die zur Identifizierung herangezogen werden könnten.⁵⁸ Und schließlich, so hofft man, lässt sich Gesichtserkennung in bestehende Überwachungssysteme integrieren. »Smart CCTV« soll nun die Probleme lösen, die sich aus dem massiven Ausbau der Videoüberwachung in den 1980er und 1990er Jahren ergeben. Denn die Auswertung von Überwachungsbildern ist nicht nur zeit- und damit kostenintensiv, das menschliche Personal im Kontrollraum wird angesichts des monotonen Bilderstroms auf Dutzenden von Monitoren auch allzu rasch müde und unkonzentriert.⁵⁹ Um jedoch für die Echtzeitauswertung von Videobildern zur Verfügung zu stehen, müssen die bestehenden Technologien der Gesichtserkennung erst einmal jenseits von Laborbedingungen einsatzbereit gemacht werden.

Einen ersten Schritt auf diesem Weg stellen die FERET-Tests dar, die zwischen 1993 und 1996 im Auftrag von US-Armee und FBI stattfinden. Sie reagieren auf die beeindruckenden Erfolgsraten automatisierter Gesichtserkennung, die inzwischen regelmäßig in akademischen Journalen gemeldet werden, sich jedoch kaum überprüfen oder vergleichen lassen. In den FERET-Tests treten erstmals unterschiedliche Entwicklerteams, darunter auch eine Gruppe um Alex Pentland vom MIT, unter einheitlichen Bedingungen gegeneinander an: Bilderdatenbanken, Testaufgaben und Performancekriterien werden soweit standardisiert, dass bei den im jährlichen Rhythmus wiederholten Tests relative Fortschritte quantifiziert und bislang ungelöste Probleme identifiziert werden können.⁶⁰ Dabei zeigt sich rasch, wie viele der technischen Probleme noch ungelöst sind: Zwar werden ausschließlich unter kontrollierten Bedingungen aufgenommene digitale Standbilder verglichen, doch selbst hier schlagen sich Veränderungen der Beleuchtung, des Aufnahmewinkels sowie des zeitlichen Abstandes zwischen den Aufnahmen deutlich in der *performance* nieder.⁶¹ Aber die

58 Vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 18; Magnet, *When Biometrics Fail*, 22.

59 Vgl. Clive Norris, Jade Moran, Gary Armstrong, »Algorithmic Surveillance: the Future of Automated Visual Surveillance«, in: dies. (Hg.), *Surveillance, Closed Circuit Television and Social Control*, Aldershot u. a. 1998, 255–275, hier: 256 f.; Gates, *Our Biometric Future*, 72 f.; Dietmar Kammerer, »Die automatische Zukunft der Kameraaugen«, in: Ulrich Richtmeyer (Hg.), *Phantombilder. Zur Sicherheit und Unsicherheit im biometrischen Überwachungsbild*, München 2014, 149–159, hier: 150 f.

60 Vgl. P. Jonathon Phillips, Patrick J. Rauss, Sandor Z. Der, *FERET (Face Recognition Technology). Recognition Algorithm Development and Test Results* (Technical Report ARL-TR #995), Arlington 1996, 9 f.

61 Vgl. P. Jonathon Phillips u. a., »An Introduction to Evaluating Biometric Systems«, in: *IEEE Computer* 33.2 (2000), 56–63.

messbaren Fortschritte von Jahr zu Jahr bestätigen alle Beteiligten in dem Glauben, dass die Technik kurz vor der Marktreife steht. Und so bereiten die FERET-Tests den Boden für die Kommerzialisierung der Gesichtserkennung: Mehrere der beteiligten Wissenschaftler benutzen die Testergebnisse als Sprungbrett für eine unternehmerische Karriere und beginnen, Risikokapital für ihre Start-up-Firmen einzuwerben.⁶²

Um das Jahr 2000 konkurrieren in den USA bereits mehrere kommerzielle Anbieter von Gesichtserkennungssystemen und lassen nichts unversucht, Führerscheinstellen, Sozialämter und Polizeibehörden, aber auch Flughafen-, Casino- und Stadionbetreiber für Experimente mit der neuen Technologie zu interessieren.⁶³ Der spektakulärste Coup in dieser Hinsicht gelingt der Firma Viisage, die sich die Rechte an Pentlands Weiterentwicklung des Eigenface-Algorithmus gesichert hat: Mit ihrer Software wird beim Finale des 35. Super Bowls in Tampa (Florida) im Januar 2001 das gesamte Publikum automatisch erfasst. Wie erst hinterher bekannt wird, werden dabei die Gesichter von insgesamt über 70.000 Leuten ohne deren Zustimmung mit polizeilichen Fahndungslisten und Listen von Terrorverdächtigen abgeglichen. Die Software meldet zwar 19 Identifizierungen von bekannten Hooligans, doch in wie vielen Fällen es sich um einen – durchaus wahrscheinlichen – Fehllalarm handelt, wird nie festgestellt, denn es erfolgt keine einzige Verhaftung.⁶⁴ Dennoch wird der Einsatz als Erfolg verbucht. Auch der größte Konkurrent von Viisage, das Unternehmen Visionics, fühlt sich nun herausgefordert und bietet seine Leistungen ebenfalls den Polizeibehörden von Tampa an. Schon im Sommer 2001 rüstet man in der dortigen Innenstadt eine bestehende Videoüberwachungsanlage mit der Software »FaceIT« zum Smart CCTV auf.⁶⁵ Doch erweist sich FaceIT noch als recht wenig »smart«: Nicht eine einzige korrekte Identifizierung gelingt, dafür häufen sich Fehllalarme. Die Software verwechselt männliche und weibliche, alte und junge Gesichter, und nach wenigen Wochen Laufzeit schaltet die Polizei das Programm ab – ohne allerdings die Öffentlichkeit über das vorzeitige Ende der Testphase zu informieren.⁶⁶

Im Scheitern der Gesichtserkennung unter realweltlichen Bedingungen zeigt sich eines ihrer Grundprobleme: Anders als eine Passwortabfrage hat

62 Vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 47–51.

63 Vgl. ebd., 51–60; Magnet, *When Biometrics Fail*, 62–69.

64 Vgl. John D. Woodward, Jr., *Super Bowl Surveillance. Facing Up to Biometrics*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2001.

65 Vgl. dazu ausführlich Gates, *Our Biometric Future*, 74–96.

66 Vgl. Jay Stanley, Barry Steinhardt, *Drawing a Blank. The Failure of Facial Recognition Technology in Tampa, Florida*, ACLU Special Report, 3. 1. 2002.

sie es nie mit der exakten Übereinstimmung von Daten, sondern stets mit mehr oder minder großen Ähnlichkeiten von Mustern zu tun, die unter wechselnden Bedingungen erfasst werden. Die Entscheidung über Identität oder Nichtidentität erfolgt daher stets im Rahmen vorab definierter Schwellenwerte. Um unter nicht idealen Bedingungen – im Außenraum, bei wechselndem Lichteinfall und älteren Referenzbildern – überhaupt positive Treffer zu produzieren, müssen diese Toleranzbereiche maximal ausgedehnt werden. Damit steigt aber auch die Zahl der Fehllarme, und da auf Zehntausende von Besucherinnen oder Passanten in der Regel kaum eine Handvoll »Zielpersonen« kommen, hat dies zur Folge, dass entweder massenhaft unbeteiligte Dritte belästigt oder die Meldungen der Software irgendwann ignoriert werden.⁶⁷

James-Bond-Fantasien

Automatisierte Gesichtserkennung ist in den 1990er Jahren ungefähr das, was drahtlose Bildtelegraphie in den 1920er Jahren war – eine kaum ausgereifte Technik, die sich in der Realität als nur begrenzt einsatzbereit erweist, aber ausufernde Überwachungs- und Kontrollfantasien beflügelt.⁶⁸ Insbesondere das populäre Kino dient dabei als eine Art imaginäres Testfeld, auf dem frühzeitig Potenziale, Hoffnungen und Ängste verhandelt und Szenarien für künftige Anwendungen entworfen werden.⁶⁹ Bereits in den frühen 1980er Jahren, zeitgleich mit den ersten journalistischen Texten, in denen der Begriff »Biometrie« Verwendung findet, beginnen die entsprechenden Technologien auch in Hollywoodfilmen aufzutauchen.⁷⁰ Computer, die zur Gesichts- und Stimmerkennung in der Lage waren, gab es im Science-Fiction-Kino auch schon vorher – das berühmteste Beispiel ist der Bordcomputer Hal 9000 aus Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), der alle Besatzungsmitglieder problemlos identifizieren und persönlich adressieren kann. Doch wurden diese Fähigkeiten als selbstverständliche Voraussetzung künstlicher Intelligenz kaum je eigens thematisiert. In den 1980er Jahren, nach dem Verfliegen der AI-Träume und im Zeitalter des beginnen-

67 Vgl. Lucas D. Inrona, David Wood, »Picturing Algorithmic Surveillance: The Politics of Facial Recognition Systems«, in: *Surveillance & Society* 2.2/3 (2004), 177–198, hier: 189, 192.

68 Siehe dazu Kap. 7.

69 Dies lässt sich insgesamt für populäre Darstellungen von Computern in den 1980er und 90er Jahren zeigen. Vgl. Jens Schröter, *Das Netz und die Virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*, Bielefeld 2004.

70 Vgl. dazu Magnet, *When Biometrics Fail*, 127–148.

den *personal computing*, findet dann auch im Kino ein stillschweigender Realitätsabgleich statt. So führt *Star Trek II – The Wrath of Khan* (1982) vor, wie umständlich sich Captain Kirk noch im Jahr 2285 mittels Retina-Scan gegenüber dem Bordcomputer authentifizieren muss, um Zugang zu streng geheimen Daten zu erhalten. Dabei kann dieses Identifizierungsverfahren kaum mehr als Science-Fiction gelten: Die Firma EyeDentify bringt bereits 1983 den ersten kommerziellen Retinascaner auf den Markt.⁷¹

Dennoch haftet der Retinaerkennung – und dem ab den 1990er Jahren als weniger invasiv beworbenen Irisscanner – lange Zeit etwas Futuristisches an. Zu einem beliebten Science-Fiction-Motiv wird der Augenscan nicht nur, weil sich EyeDentify besonders intensiv um *product placement* bemüht,⁷² sondern auch, weil mit ihm die Differenz von natürlichem und künstlichem Sehen, Auge und Kamera und damit die mediale Basis des Kinos selbst thematisch wird.⁷³ Nicht ganz im Sinne der Industrie führt Hollywood dabei gerne eine spezifische (Gesichts-)Blindheit der Maschinen vor, wenn sich etwa die Irisscanner durch Augenimplantate (*Minority Report*, 2002) oder herausgerissene Augäpfel (*Demolition Man*, 1993) täuschen lassen. Die Differenz zwischen menschlichem und maschinellem Sehen, die derart drastisch ins Bild gesetzt wird, wirkt wie ein Echo jener Diskurse, die die Durchsetzung der Fotografie im 19. Jahrhundert begleitet haben: Der biometrische Scanner erkennt nicht den unversehrten Körper in seiner lebendigen Ganzheit, sondern zerlegt ihn in seine unpersönlichen, leblosen Bestandteile.⁷⁴

In deutlichem Kontrast dazu wird die automatisierte Gesichtserkennung im Kino selten als Science-Fiction-Technologie, sondern meist als bereits einsatzbereites Verfahren vorgeführt, während sie sich jenseits der Leinwand noch bestenfalls im Versuchsstadium befindet. Besonders früh und prominent geschieht dies in mehreren James-Bond-Filmen. Und wie in der wirklichen Welt beginnt auch im Bond-Universum die Automatisierung der Gesichtserkennung mit einem hybriden Mensch-Maschine-System. So wird in *For Your Eyes Only* (1981) ein System namens »Identigraph« vorgeführt, das mit seiner Kopplung von Phantombilderstellung und Datenbank

71 Vgl. Bowers, *Access Control and Personal Identification Systems*, 162.

72 Vgl. dazu Davis, »The Body as Password«.

73 Auch der berühmte »Voight-Kampff-Test« aus *Blade Runner* (1983) ist nur eine Abwandlung dieses Motivs: Der apparative Blick auf die Pupille potenzieller Replikanten soll hier die unsicher gewordene Grenze zwischen natürlicher und künstlicher Intelligenz stabilisieren helfen.

74 In solchen Drehbucheinfällen spiegeln sich sehr reale technische Mängel: Wie etwa der Chaos Computer Club immer wieder vorgeführt hat, lassen sich bis in jüngere Zeit viele biometrische Scanner durch Fotos, Plastikfingerkuppen und ähnliche Attrappen täuschen.

exakt den nie verwirklichten Träumen Herolds und anderer Polizeipraktiker der Zeit entspricht. Und selbstverständlich ist Bond als Zeuge über jeden Zweifel erhaben: Auf Basis seiner Gesichtsbeschreibung gelingt es Q, am Großrechner-Terminal ein Phantombild zu generieren, das im Abgleich mit den Bilddaten von CIA, Interpol etc. den Gesuchten zweifelsfrei identifiziert.

Vier Jahre später, in *A View To a Kill* (1985), wird Bond dann selbst zum Objekt elektronischer Identifizierung. Unter falscher Identität und dem Vorwand, ein Rennpferd erwerben zu wollen, hat er sich auf das Anwesen des Superschurken Zorin eingeschleust, und beim Verkaufsgespräch in dessen Arbeitszimmer richtet dieser eine versteckte Kamera auf Bonds Gesicht. Während Zorin vorgibt, auf seinem PC in der Datenbank seines Rennstalls zu recherchieren, lässt er in Wahrheit ein Gesichtserkennungsprogramm laufen, das ihm die wahre Identität seines Besuchers enthüllt. Dafür ist er jedoch auf die – wenngleich unbewusste – Kooperation Bonds angewiesen: Um wie bei einer erkennungsdienstlichen Aufnahme auch eine Profilansicht zu erhalten, lenkt Zorin Bonds Aufmerksamkeit unauffällig zur Seite, wo sich ein Gemälde des zum Verkauf stehenden Hengstes befindet.⁷⁵ Ohne dass Bond es zu bemerken scheint, verwandelt sich so ein Gespräch über Pferdezucht – mit auffälligen eugenischen Untertönen – in eine erkennungsdienstliche Choreografie: Die automatisierte Erkennung wird damit an ihre bereits hundertjährige Vorgeschichte und die dem Publikum vertrauten Standards polizeilicher Identifizierung rückgebunden. Besonders bedrohlich jedoch erscheint der ganze Vorgang nicht, wie überhaupt die Bondfilme – anders als das Science-Fiction-Kino – Technologie nie als unheimlich oder unkontrollierbar inszenieren – selbst in den Händen der Schurken bleibt sie ein neutrales Werkzeug.⁷⁶

1997 dann, als die ersten kommerziellen Gesichtserkennungssysteme auf den Markt kommen, ist im Bond-Universum bereits verwirklicht,

75 Der Einsatz von sogenannten »Eye-catchern«, die ein »unbewusst kooperatives Verhalten« der zu Identifizierenden gewährleisten sollen, ist eine noch Jahrzehnte später diskutierte Strategie zur Optimierung der Gesichtserkennung im öffentlichen Raum. Vgl. bspw. Bundeskriminalamt (Hg.), *Forschungsprojekt: Gesichtserkennung als Fahndungshilfsmittel – Foto-Fahndung. Abschlussbericht*, Wiesbaden 2007, 6.

76 Vgl. Bernd Zywiets, »Schmutziges Gerät. Über die Technologie der Bond-Schurken«, in: Andreas Rauscher u. a. (Hg.), *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*, Mainz 2007, 160–180. Man sollte nicht unterschätzen, wie sehr solche Technofantasien die tatsächliche Entwicklung beeinflussen können. Ein hochrangiger ehemaliger CIA-Agent hat sogar behauptet, die Gesichtserkennungsszene in *A View to a Kill* hätte seinen damaligen Chef dazu bewogen, die Entwicklung eines vergleichbaren Systems in Auftrag zu geben. Vgl. Tricia Jenkins, *The CIA in Hollywood. How the Agency Shapes Film and Television*, Austin 2012, 93.

was amerikanische Politikberater nach 9/11 als Zielvorstellung ausgeben: »Global Identity Dominance«, die Fähigkeit, weltweit und jederzeit jeden »feindlichen Kämpfer« mit seinen früheren Aktivitäten und zuvor verwendeten Identitäten in Beziehung zu bringen.⁷⁷ *Tomorrow Never Dies* (1997) beginnt mit dem Bild einer einsamen Überwachungskamera im Schnee, die irgendwo »an der russischen Grenze« heimlich die Geschäfte auf einem Schwarzmarkt für militärisches Gerät beobachtet. Die nächste Einstellung zeigt einen riesigen Kontrollraum im Londoner Hauptquartier von MI6, wo die Überwachungsbilder in Echtzeit ausgewertet werden. Die Gesichter der Waffenkäufer werden in vielfacher Überlebensgröße herangezoomt und mit allen verfügbaren Datenbanken abgeglichen, sodass blitzschnell klar ist, um welche Top-Terroristen es sich handelt. Sofort beschließen die Militärs in London, eine Rakete zu starten, um sich der versammelten Terror-Elite auf einen Schlag zu entledigen. Doch nur Bond, der vor Ort im Einsatz ist, hat erkannt, was den Kamerabildern entgangen ist: Nämlich, dass hier auch Atomwaffen verschербelt werden und der bereits gestartete Raketenangriff verheerende Folgen hätte, falls Bond nicht eingreift und die Lage entschärft. Die Botschaft der Sequenz ist für die Bondfilme seit den 1990er Jahren typisch: Selbst in einer Welt voller intelligenter Waffen, weltweiter Echtzeitüberwachung und perfekter automatisierter Erkennung ist Technik nicht alles – es braucht immer noch Helden, die mehr sehen als die Maschinen und einsame Entscheidungen treffen.

Ende der 1990er Jahre boomen im Kino High-Tech-Szenarien biometrischer Totalerfassung. Doch auch da, wo sie wie in *Gattaca* (1997) oder *Enemy of the State* (1998) in kritischer Absicht entworfen werden, verstärken sie den Eindruck der Unausweichlichkeit der technologischen Entwicklung: Die Realität scheint schließlich nur noch die Fiktion einzuholen.⁷⁸ In Zeitungsartikeln über die Fortschritte der Biometrie heißt es dann auch regelmäßig, mittlerweile seien alle »James-Bond-Fantasien« Wirklichkeit geworden.⁷⁹ Dabei fällt meist unter den Tisch, was auch im Kino keine Rolle spielt: die Fehlerraten selbst ausgereifter biometrischer Verfahren, die im Masseneinsatz signifikante Probleme verursachen. Doch über die Zukunft von Technologien entscheiden häufig weniger deren tatsächliche Leistungen als die Fantasien, die sich an sie heften.

77 John D. Woodward, Jr., »Using Biometrics to Achieve Identity Dominance in the Global War on Terrorism«, in: *Military Review* 9/10 (2005), 30–34.

78 Zu diesem paradoxalen Effekt alarmistischer Überwachungskritik vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 6.

79 Vgl. bspw. Dorothea Heintze, »Wie bei James Bond. Fingerabdruck und Gesichtsscan: Im Geschäft mit der Biometrie liegen deutsche Anbieter weltweit vorn«, in: *Die Zeit*, 9. 3. 2006.

Am 11. September 2001, kurz vor sechs Uhr morgens, passieren Mohamed Atta und Abdulaziz al-Omari die Sicherheitsschleuse des Flughafens von Portland im US-Bundesstaat Maine. Eine Überwachungskamera zeichnet sie auf, und die Bilder, die dabei entstehen, gehen in den kommenden Wochen um die Welt (Abb. 11.9). Diese Screenshots sind seitdem fester Bestandteil der 9/11-Ikonographie geworden, auch wenn sie kaum etwas zeigen, was nicht auf Millionen anderer Überwachungsbilder ganz ähnlich zu sehen wäre. Doch mit dem Wissen darum, was gut drei Stunden später geschieht, erscheint die Austauschbarkeit der Szene immer schon von der Singularität der Bilder der brennenden Türme überschrieben. Jedes noch so unbedeutende Detail – Attas »lässig« über die Schulter geworfenes Sakko etwa – kann nun nachträglich als Projektionsfläche für Deutungsversuche dienen, wie sie in den Monaten nach der Tat Konjunktur haben.⁸⁰ Während man sich im Feuilleton noch um die Deutung der Bilder bemüht, dienen sie im anschwellenden Sicherheitsdiskurs schon bald als Dokument der Blindheit und Passivität bisheriger Überwachungssysteme: Was nutzen all die Kameras, wenn sie die Gesichter der Terroristen nur aufzeichnen, aber nicht erkennen, wenn sie bloß registrieren, ohne einzugreifen? In diesem Sinne lassen sich Expertinnen und Lobbyisten aus dem Umfeld der biometrischen Industrie in den Wochen nach den Anschlägen immer deutlicher vernehmen. Wir hätten sie aufhalten können, so lautet der Tenor, die Technologien dazu stünden schon bereit.⁸¹ Joseph J. Atick, der CEO von Visionics, jener Firma, die im Sommer 2001 die selbst aus polizeilicher Sicht völlig nutzlose »Smart CCTV«-Anlage in Tampa installiert hatte, will gar »all diese Kameras im ganzen Land in einen nationalen Verteidigungsschild verwandeln.«⁸² Bereits zwei Wochen nach den Anschlägen skizziert Visionics in einem *white paper*, wie man zukünftig die »Zivilisation vor den

80 »Alltagsgelassen« wie auf dem Weg »zu einem Kongress« wirkten die Terroristen, und zugleich von einer »irwitzigen Heilsgewißheit« bestimmt, so heißt es etwa bei Peter Kümmel, »Attas Weltsekunde. Geisterfahndung, Rasterbeschwörung: Wie das Bild des Mörders vom Morgen des Anschlags unser Denken verändert«, in: *Die Zeit*, 18. 10. 2001. Vgl. dazu auch Susanne Regener, »Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September«, in: Petra Löffler, Leander Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004, 203–224.

81 Einschlägige Statements finden sich bspw. bei Alexandra Stikeman, »Recognizing the Enemy«, in: *Technology Review* 104.10 (2001), 48f. Zu diesem »technostalgischen« Wunsch der Umschreibung der jüngsten Vergangenheit mit technologischen Mitteln vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 1f.

82 Zit. nach: Introna/Wood, »Picturing Algorithmic Surveillance«, 191. Zu Atick vgl. Robert O’Harrow, Jr., *No Place to Hide*, New York u. a. 2005, 157–189, sowie die Einleitung.



Abb. 11.9: Mohammed Atta und Abdulaziz al-Omari beim Passieren der Sicherheitsschleuse auf dem Flughafen von Portland am Morgen des 11. September 2001.

Gesichtern des Terrors [zu] schützen« gedenkt.⁸³ Auch der Konkurrent Viisage nutzt die Gunst der Stunde und bietet dem FBI seine kostenlose Unterstützung an. In Washington stoßen solche Stimmen aus der Industrie auf offene Ohren, und im November 2001 können die einschlägigen Firmen den Stand der Technik bei einer Anhörung unter dem Titel »Biometrische Identifizierung und das moderne Gesicht des Terrors« dem zuständigen Senatsausschuss vorstellen.⁸⁴

Dessen Vorsitzende, die Senatorin Dianne Feinstein, beginnt die Sitzung mit der rhetorischen Frage, wie die Attentäter so lange unbehelligt in den USA leben konnten, um die Anschläge vorzubereiten: »Die Antwort ist, dass wir sie nicht identifizieren konnten. [...] Nur wenn wir Terroristen [...] identifizieren können, haben wir auch eine Chance, sie aufzuhalten. Und mit der Biometrie, der *State-of-the-Art*-Technologie der Gegenwart, haben

83 Vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 110 f.

84 Vgl. Nelson, *America Identified*, 66–72.

wir wirklich eine völlig neue Möglichkeit, potenzielle Terroristen zu identifizieren.«⁸⁵ Die Rede von einem unerkannten Feind, den es zu identifizieren gilt, wird nach 9/11 zum Topos. Denn wo man es im Kalten Krieg noch mit einem klar konturierten Gegner zu tun hatte, stellt sich das »Gesicht des Terrors« – auch diese Formel macht rasch Karriere – als diffus und unkenntlich dar: Man sieht sich nun mit schattenhaften Netzwerken von »Schläfern« konfrontiert, die aus der Maske der Harmlosigkeit heraus operieren.⁸⁶ Der Kurzschluss von biometrischer Identifizierung und Terrorismusbekämpfung scheint daher eingängig, ist aber irreführend. Denn schließlich kann der identifizierende Datenvergleich allein niemanden als Terroristen identifizieren, der nicht bereits als solcher bekannt ist. Nach allem, was man weiß, wäre daher etwa ein Gesichtserkennungssystem am Flughafen von Portland völlig nutzlos gewesen, selbst wenn die Technologie – anders als in Tampa – zuverlässig funktioniert hätte. Denn Mohammed Atta stand auf keiner *watchlist*, war weder FBI, CIA noch NSA zuvor aufgefallen und bestieg das Flugzeug unter seinem richtigen Namen – er wurde nicht gestoppt, weil er keinen ausreichenden Verdacht auf sich zog, und keine noch so perfekte Gesichtserkennung hätte daran etwas ändern können.⁸⁷

Die Überzeugungsarbeit der Industrievertreter zahlt sich dennoch aus, und so kann Joseph Atick von Visionics in seiner Funktion als Präsident des Biometric Consortiums im Februar 2002 stolz einen »Paradigmenwechsel« verkünden: »Vor dem 11. September waren wir eine Industrie auf der Suche nach einer überzeugenden Massenapplication. [...] Wir sprachen von Sicherheit; die Welt hörte nicht zu.« Überall wäre man auf Ignoranz und Widerstand gestoßen, auf »Privatsphärebedenken, Mangel an politischem

85 Dianne Feinstein, »Opening Statement«, in: *Biometric Identifiers and the Modern Face of Terror: New Technologies in the Global War on Terrorism. Hearing before the Subcommittee on Technology, Terrorism, and Government Information of the Committee on the Judiciary, United States Senate, One Hundred Seventh Congress, First Session, 14. 11. 2001* (Serial No. j-107-46a), Washington 2002, 1–5, hier: 1.

86 Zur diskursiven »Vergesichtlichung« des Terrors nach 9/11 und ihren rassistischen Implikationen vgl. Gates, *Our Biometric Future*, 97–109.

87 Tatsächlich wurde Atta am Flughafen einem Profiling durch das Screeningsystem CAPPs unterzogen und auf Basis der automatisierten Bewertung einer Reihe von Indikatoren als potenzielles Risiko eingestuft – wie übrigens mehrere andere Attentäter auch. Die Konsequenz war in allen Fällen jedoch lediglich, dass ihr aufgegebenes Gepäck gründlicher durchsucht und erst nach ihnen an Bord geladen wurde. Dies entsprach den damaligen Sicherheitsbestimmungen, denn statt mit Selbstmordattentätern rechnete man eher mit Saboteuren, die Bomben an Bord schmuggeln und dann verschwinden würden. Vgl. National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, *The 9/11 Commission Report. Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*, Washington 2004, 1, 84.

Willen, unzureichende Finanzierung, fehlende Infrastruktur«. Doch das sei nun vorbei, die politische und finanzielle Unterstützung sei da, nun müsse die Industrie reagieren und eine »Vision« für die Zukunft entwickeln. Diese »Vision« besteht in einem räumlichen wie konzeptuellen Maßstabssprung: Wo man vorher spezifische Sicherheitslösungen für begrenzte Kontexte angeboten hatte, sieht man sich jetzt als Teil einer nationalen Kraftanstrengung. Sicherheit müsse daher neu definiert werden: Jenseits der bloßen »Aufrüstung von Türen und Grenzen«, so Atick, sollten der »Mensch« und seine Handlungen im Fokus einer künftigen »biometrischen Plattform für den Heimatschutz« stehen. Es geht mithin nicht mehr um bloße Identifizierung, also die Zuordnung von Körpern und Namen und die Aufdeckung falscher Identitätsbehauptungen, sondern um Background-Checks und den Aufbau von *watchlists*, also um Informationsgewinnung und Risikoabschätzung auf der Basis jenes »Reichtums an Daten«, der bereits bei unterschiedlichsten Regierungsbehörden verfügbar ist.⁸⁸ Es geht, anders gesagt, darum, zu produzieren, woran es vor 9/11 mangelte: Verdachtsmomente.

Das Stichwort dazu lautet: *connecting the dots*, also die Zusammenführung und Verknüpfung verstreuter Informationen. Ebendies nämlich, so die Klage, sei vor den Anschlägen unterlassen worden: Die unterschiedlichen Dienste und Sicherheitsbehörden hätten wichtige Hinweise für sich behalten, und so hätte niemand ein Gesamtbild der Bedrohungslage zeichnen können. Gefordert wird deshalb eine »Kultur der Integration«: Statt Datenbanken abzuschotten und Informationen nur bei nachweisbarem Bedarf freizugeben (»need to know«), sollten Militär, Bundespolizei, Geheimdienste etc. den wechselseitigen Informationsaustausch zur Regel machen (»need to share«).⁸⁹ Neben der Integration von Datenbanken und der Ausweitung der Datenerfassung setzt man vor allem auf Techniken des *data mining*, also der automatisierten Mustererkennung zur Auswertung großer Datenbestände.

Das ambitionierteste – wie umstrittenste – Programm in dieser Richtung wird Anfang 2002 gestartet und trägt den bezeichnenden Titel *Total Information Awareness* (TIA). Um potenzielle Terroristen »aufzuspüren, zu klassifizieren, zu identifizieren und zu verfolgen«, zielt das TIA-Programm auf die Erschließung dessen, was sein Direktor John Poindexter, berüchtigt für seine Rolle in der Iran-Contra-Affäre, den »Transaktionsraum« nennt. Es

88 Joseph J. Atick, »Keynote Speech«, Biometric Consortium, 13. 2. 2002. Hierbei handelt es sich um den Eröffnungsvortrag des nachgeholten 14. Kongresses, der ursprünglich am 12. September 2001 stattfinden sollte.

89 Vgl. National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, *The 9/11 Commission Report*, 417.

geht um nichts Geringeres als die zentrale Erfassung und Auswertung aller Daten, die alltäglich von staatlichen wie privaten Stellen bei Visaanträgen, Flugbuchungen, Überweisungen, Kreditkartennutzungen, Telefonverbindungen, Arztbesuchen, Bibliotheksleihen etc. erhoben und gespeichert werden. Jeder, der einen terroristischen Anschlag plane, so Poindexter, hinterlasse in diesem Transaktionsraum notwendig seine Signatur: Spuren von Aktivitäten, die an sich harmlos scheinen, in ihrer Gesamtheit aber ein Muster bildeten, das es aus dem »Ozean aus Rauschen« herauszufiltern gelte.⁹⁰ Forschungen zu biometrischen Verfahren, insbesondere zur Gesichtserkennung sowie zur Analyse von Gang- und Bewegungsmustern, bilden eine zentrale Säule des TIA-Programms, und zumindest langfristig scheint dessen Ziel die Integration aller verfügbaren Quellen personalisierter Daten zu sein. Denn erst die Verknüpfung von Transaktionsdaten und biometrischen Daten würde die eindeutige Zuordnung von Datenaktivitäten zu Körpern im realen Raum und damit den Zugriff auf Personen erlauben. Nach massiver öffentlicher Kritik wird jedoch bereits 2003 die Finanzierung von TIA vom Kongress gekippt.⁹¹ Wie man allerdings spätestens seit den Enthüllungen Edward Snowdens im Sommer 2013 weiß, bedeutet dies keineswegs das Ende der entgrenzten digitalen Massenüberwachung.

Neue Grenzregime

Parallel zum Ausbau der *dataveillance* beginnt nach 9/11 auch die technologische Aufrüstung der Grenzkontrollen. Das »National Security Entry-Exit Registration System« (NSEERS) und sein Nachfolger US-VISIT (ab 2005) setzen dabei ebenfalls auf biometrische Verfahren: Zunächst werden nur männliche Reisende aus ausgewählten, überwiegend islamischen Ländern, später dann fast alle visapflichtigen Reisenden bei Visaantrag, Ein- und Ausreise digital fotografiert und per Scanner daktyloskopisch erfasst, um anschließend ihre Gesichter und Fingerabdrücke mit Fahndungslisten und

⁹⁰ John Poindexter, »Overview of the Information Awareness Office«, Vortrag auf der DARPA Tech Conference, Anaheim, 2. 8. 2002. Poindexter ist in Hinblick auf die Daten, die man auszuwerten plant, eher vage, auch spätere Aussagen der Beteiligten zeichnen ein diffuses Bild. Vgl. etwa Technology and Privacy Advisory Committee, *Safeguarding Privacy in the Fight Against Terrorism*, Washington 2004.

⁹¹ Vgl. Peter Galison, Martha Minow, »Our Privacy, Ourselves in the Age of Technological Intrusions«, in: Richard Ashby Wilson (Hg.), *Human Rights in the War on Terror*, New York u. a. 2005, 258–294, hier: 261–268; Armand Mattelart, *The Globalization of Surveillance*, Cambridge, Malden/Mass. 2010, 143 f.

anderen Datenbanken abgleichen zu können.⁹² Diese Maßnahmen fügen sich in eine Gesamttendenz, die man als »Virtualisierung« oder »Informatisierung« der Grenzen beschrieben hat.⁹³ Dabei erscheinen sie für sich genommen als bloße Ausweitung und Modernisierung älterer Techniken der Grenzkontrolle: Staatsgrenzen stehen schließlich spätestens seit dem 19. Jahrhundert im Fokus polizeilicher Fahndung, und Prozeduren erkundungsdienstlicher Erfassung mussten im Laufe des 20. Jahrhunderts unzählige mittellose Flüchtlinge beim Grenzübertritt über sich ergehen lassen.⁹⁴ Eine neue Qualität ergibt sich aber durch die Einbettung der Grenzkontrollen in eine veränderte Informationsinfrastruktur. Nicht zufällig steht VISIT für »Visitor and Immigrant Status Indicator Technology«: Es geht nicht allein darum, illegale Einreise zu verhindern und gesuchte Personen aus dem Strom der Reisenden herauszufiltern, vor allem will man personenbezogene Daten für die künftige Auswertung durch Grenz-, Einwanderungs- und Strafverfolgungsbehörden erheben – sei es, um Überschreitungen der Aufenthaltsdauer festzustellen, sei es, um zu überprüfen, ob jemand, der mit einem Studierendervisum einreist, sich tatsächlich bei einer Universität einschreibt, oder um aus Passagierdaten und Reisemustern Risikoprofile abzuleiten.⁹⁵ Der Grenzübergang ist nun nicht mehr nur eine bloße »Selektionsmaschine«, die mit der Differenz von Inklusion und Exklusion operiert,⁹⁶ sondern er wird zugleich zur Informationsmaschine, die Datenprofile generiert, aktualisiert und distribuiert – zu einem Ort der »Hyperdokumentation«, wie es Mark B. Salter formuliert, an dem »jedes Stückchen Information mit anderen Informationen verknüpft wird.«⁹⁷

Anders als ältere Verfahren der grenzpolizeilichen Lichtbildkontrolle dienen automatisierte Gesichtserkennung und Fingerabdruckvergleich dabei

92 Vgl. Jonathan Finn, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis, London 2009, 106–126.

93 Vgl. Elia Zureik, Mark B. Salter (Hg.), *Global Surveillance and Policing. Borders, Security, Identity*, Cullompton, Portland 2005; Irma van der Ploeg, »Borderline Identities. The Enrollment of Bodies in the Technological Reconstruction of Borders«, in: Torin Monahan (Hg.), *Surveillance and Security. Technological Politics and Power in Everyday Life*, New York, London 2006, 177–193.

94 Siehe dazu Kap. 7.

95 Vgl. David S. Ortiz u. a., *Revisiting US-VISIT. U. S. Immigration Processes, Concerns, and Consequences*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2006; Jennifer Lynch, *From Fingerprints to DNA: Biometric Data Collection in U.S. Immigrant Communities and Beyond*, Immigration Policy Center, Special Report, Mai 2012.

96 Stefan Kaufmann, Ulrich Bröckling, Eva Horn, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin 2002, 7–22, hier: 7.

97 Mark B. Salter, »At the Threshold of Security: A Theory of International Borders«, in: Zureik/ders., *Global Surveillance and Policing*, 36–50, hier: 47.

nicht allein dazu, Reisende mit gefälschten und gestohlenen Pässen aufzuspüren und so jene »Lücke« zwischen Papieren und Personen zu schließen, die – folgt man Valentin Groebner – für alle Identitätsdokumente seit dem Mittelalter konstitutiv ist.⁹⁸ Entscheidend ist nun vielmehr, dass man auch der Verlässlichkeit authentischer ausländischer Papiere misstraut: Für ausländische Terroristen nämlich, so heißt es im Report der *9/11 Commission*, sei es bislang ein Leichtes gewesen, sich in ihrem Heimatland einen neuen Pass zu besorgen, dabei die Schreibweise ihrer Namen minimal zu verändern und so die Verbindung zu den bereits über sie gespeicherten Daten zu kappen.⁹⁹ Biometrie soll also die dauerhafte Verknüpfung zwischen mobilen Individuen und aktualisierbaren Datenbankeinträgen ohne den Umweg über unsichere Dokumente herstellen und damit letztlich jede »Begegnung« zwischen ausländischen Personen und amerikanischen Behörden einem maschinenlesbaren Körper zurechenbar machen.¹⁰⁰ Der Grenzübertritt markiert fortan den dauerhaften Eintritt in einen Datenraum: Allein bis 2012 sollen so im Rahmen von US-VISIT über 130 Millionen Nicht-US-Bürgerinnen und -Bürger in den Datenbanken des Heimatschutzministeriums erfasst worden sein, wo ihre biometrischen Daten bis zu 75 Jahre lang gespeichert werden.¹⁰¹

Parallel zur Reform der Einreisebestimmungen drängen die USA nach 9/11 jene Staaten, deren Angehörige bislang ohne Visum einreisen konnten, – darunter die Länder der EU – zur Einführung maschinenlesbarer Reisepässe, die die Speicherung biometrischer Daten erlauben. Unterstützung finden sie bei der internationalen Zivilluftfahrtvereinigung ICAO, die bereits seit Mitte der 1990er Jahre für biometrische Standards geworben hatte und nun rasch entsprechende Richtlinien verabschiedet. In ihrer »Berliner Erklärung« von 2002 spricht sich die ICAO dabei für das Gesichtsbild als »globales interoperables biometrisches Merkmal« aus – denn trotz ihrer technischen Schwächen habe die Gesichtserkennung Vorteile, nicht zuletzt sei die Verwendung von Gesichtsbildern in Ausweisen und Pässen

98 Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004, 164.

99 National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, *The 9/11 Commission Report*, 389.

100 »Begegnung« (*encounter*) nennt ein Papier des US-Heimatschutzministeriums jede Abfrage bereits gespeicherter biometrischer Daten aus dem Datenbanksystem IDENT durch eine der dazu berechtigten Behörden. Vgl. Department of Homeland Security, *Privacy Impact Assessment for the Automated Biometric Identification System (IDENT)*, 7. Dezember 2012.

101 Vgl. Lynch, *From Fingerprints to DNA*, 6. 2013 wird US-VISIT umbenannt und firmiert seither unter dem unmissverständlichen Namen »Office for Biometric Identity Management«.

schon lange international akzeptiert, anders als der Fingerabdruck oder das Irismuster, die deswegen nur als optionale Merkmale empfohlen werden.¹⁰² Bei den neuen Reisedokumenten, die auf Basis der ICAO-Vorgaben in Deutschland ab 2005 unter dem Namen *ePass* eingeführt werden, handelt es sich um hybride Artefakte: Äußerlich gleichen sie den alten Pässen, doch sind sie zugleich digitale Datenträger, die mittels RFID-Funkchip kontaktlos auslesbar sind. Für die meisten Bürgerinnen und Bürger zeigt sich der Unterschied zu älteren Reisepässen – neben den deutlich gestiegenen Kosten – zunächst nur im Format der Gesichtsbilder: Das klassische Passbild im Halbprofil ist für den *ePass* nicht mehr zulässig, für die neuen »biometrischen« Lichtbilder gelten nach den Vorgaben der ICAO strenge Regeln, die die Bundesdruckerei auf jenen »Fotomustertafeln« erläutert, die seit 2005 in Bürgerämtern, Porträtstudios und Fotoautomaten aushängen (Abb. 11.10).

Die Standardisierung der Gesichtsbilder folgt bewährten Strategien. Um die Maschinenlesbarkeit zu optimieren, werden die Rohdaten vorformatiert, und das Format, auf das man sich dabei besinnt, erinnert frappant an die erkennungsdienstlichen Vorgaben Bertillons: Der »Merkmalsträger« Gesicht soll vollständig, schattenfrei, frontal und mit offenen Augen im Bild präsentiert werden. Lächeln ist verboten, eine Kopfbedeckung allein bei »glaubhaft gemachten religiösen Gründen« erlaubt, und für die Höhe und Breite des Kopfes, die Abstände zum Bildrand sowie die Position der Augen sind eindeutige Grenzwerte vorgegeben.¹⁰³ Diese erweisen sich als so rigide, dass viele Gesichter gar nicht in das vorgegebene Raster passen, weil sie zu schmal, zu breit oder zu asymmetrisch sind. In solchen Fällen kann es passieren, dass man bei der Passausstellung aufgefordert wird, eine »Lichtbildbelehrung« zu unterschreiben: eine schriftliche Abtretung von Haftungsansprüchen wegen möglicher Schwierigkeiten beim Grenzübertritt.¹⁰⁴ Ob und unter welchen Bedingungen sich nämlich ein Gesichtsbild

102 International Civil Aviation Organization (ICAO), *Machine Readable Travel Documents (MRTDs): History, Interoperability, and Implementation*, Vers. 1.4, 23. 3. 2007, 15. Vgl. dazu auch Jeffrey M. Stanton, »ICAO and the Biometric RFID Passport«, in: Colin J. Bennett, David Lyon (Hg.), *Playing the Identity Card. Surveillance, Security and Identification in Global Perspective*, London, New York, 21–36.

103 Bruno Streif u. a., »Anforderungen an die Erfassung biometrischer Merkmale«, in: Herbert Reichl, Alexander Roßnagel, Günter Müller (Hg.), *Digitaler Personalausweis. Eine Machbarkeitsstudie*, Wiesbaden 2005, 75–90, hier: 83.

104 Vgl. Detlef Borchers, »Und wenn der Mensch ein Mensch ist: Holpriger Start für den *ePass*«, in: *heise online*, 3. 11. 2005. Um dies ihrer Kundschaft zu ersparen, sollen viele Fotostudios auf die Hilfe von *Photoshop* vertraut haben: Die Porträts wurden elektronisch gestaucht, gedehnt und passend gemacht, was zwar menschlichen Augen kaum auffällt, die biometrische



Abb. 11.10: Bundesdruckerei, *Foto-Mustertafel für biometrische Passbilder*, 2005 (Ausschnitt).

später als unbrauchbar erweisen wird, ist für die Behörden kaum vorherzusehen: Die Vorgaben sind nicht zuletzt deswegen so übergenau, weil die Pässe mit ihrer zehnjährigen Gültigkeitsdauer langfristig verwendbare Daten für zum größten Teil noch gar nicht installierte technische Systeme bereitstellen sollen.¹⁰⁵

Erkennung aber recht zuverlässig sabotiert. Vgl. Constanze Kurz, Frank Rieger, *Die Datenfresser. Wie Internetfirmen und Staat sich unsere persönlichen Daten einverleiben und wie wir die Kontrolle darüber zurückerlangen*, Frankfurt a. M. 2011, 128.

¹⁰⁵ Vgl. dazu meinen früheren Aufsatz: Roland Meyer, »Lichtbildbelehrungen. Bilder im Grenzbereich. Die e-Pass-Fotomustertafeln der Bundesdruckerei«, in: *Bildwelten des Wissens* 4.2 (2006), 64–68.

Während man um 1900 mit der Standardisierung der erkennungsdienstlichen Formate auch die internationale Vereinheitlichung der Protokolle anstrebte, folgen die ICAO-Standards einer anderen Logik. Sie reagieren bereits auf die Kommerzialisierung der Gesichtserkennung seit den 1990er Jahren und definieren einen globalen Standard, der die »Interoperabilität«, also die Möglichkeit des Datenaustausches zwischen autonom operierenden technischen Systemen sicherstellen soll – Systemen, die für die verschiedenen Länder von unterschiedlichen Anbietern entwickelt werden und auf proprietären Algorithmen basieren, die je spezifische Merkmale aus den Bildern herauslesen und vergleichen. Dies ist auch der Grund, weswegen die vollständigen Bilddaten und nicht, wie in geschlossenen Systemen (z. B. der Zugangskontrolle), die bloßen Merkmalsdatensätze bzw. *templates* auf den Pässen gespeichert werden.¹⁰⁶

Die relativ rasche Einführung der *ePässe* ist nicht allein dem amerikanischen Druck und der Angst vor dem internationalen Terrorismus geschuldet. Vielmehr erkennt man in Europa nach 9/11 die Chance, mit staatlich geförderten Großprojekten der heimischen Industrie im internationalen Wettbewerb auf die Sprünge zu helfen. Der damalige deutsche Innenminister Otto Schily, später im Aufsichtsrat gleich zweier Biometrieunternehmen aktiv, formuliert dies 2005 so: »Die Pässe sind auch ein Wirtschaftsfaktor. Wir zeigen, dass Deutschland das Knowhow und die Innovationskraft hat, um im jungen Sektor Biometrie Standards zu setzen.«¹⁰⁷ Im selben Jahr kommt eine Studie im Auftrag der Europäischen Kommission zu dem Schluss, die Einführung von biometrischen Technologien durch Regierungsinstitutionen sei ebenso »unausweichlich wie notwendig«, denn in der »vernetzten Informationsgesellschaft« werde »physische Identität immer häufiger durch ihr digitales Äquivalent ersetzt.« Die Einführung biometrischer Pässe dient dazu, die Bürgerinnen und Bürger Europas auf diese Zukunft vorzubereiten. Die Studie spricht von einem »Diffusionseffekt«: Sobald sich die Öffentlichkeit an den Einsatz der neuen Technologie bei der Grenzkontrolle gewöhnt habe, könnten bald auch kommerzielle Anwendungen folgen. Für das Jahr 2015 entwirft die Studie daher eine Reihe von Szenarien, in denen biometrische Identifizierung am Flughafen

106 Dies widerspricht den zuvor in der Diskussion weithin als üblich erachteten Ansprüchen an Datenschutz, den etwa die International Biometric Association nur dann gewährleistet sieht, wenn bei der biometrischen Identifizierung nur *templates* gespeichert werden, aus denen sich keine Identitätsdaten rekonstruieren lassen. Vgl. van der Ploeg, »Borderline Identities«, 189 f.

107 Pressereferat im Bundesministerium des Inneren, »Bundesinnenminister Schily stellt den neuen Reisepass mit biometrischen Merkmalen vor«, Pressemitteilung vom 1. Juni 2005.

und im Nahverkehr, in Supermärkten, Krankenhäusern und Kindergärten zum Alltag geworden ist.¹⁰⁸

Mit der internationalen Durchsetzung biometrischer Pässe scheint für die automatisierte Gesichtserkennung jener Prozess der sozialen Stabilisierung abgeschlossen, den man in den Science and Technology Studies als »Schließung« beschreibt. In der Geschichte jedes technischen Artefakts, so das dahinterstehende Modell, kommt es zu einem Punkt, an dem die relevanten Akteure in Wissenschaft, Industrie, Politik und Öffentlichkeit die technischen Schwierigkeiten für prinzipiell gelöst halten und die Kontroversen, die bis dahin die Entwicklung begleitet haben, zu verstummen beginnen. Dafür müssen keineswegs alle technischen Hürden beseitigt werden. Eine Schließung kann auch durch massive Werbung erreicht werden oder dadurch, dass man das Problem, auf das die Technik eine Antwort bieten soll, in einer solchen Weise neu definiert, dass der schon erreichte Stand der Technik als adäquat erscheint: Man erfindet gewissermaßen ein Problem für eine bereits vorhandene Lösung.¹⁰⁹ Eben dies geschieht bei der Einführung biometrischer Grenzkontrollen, deren Nutzen zweifelhaft erscheint, die aber fraglos Idealbedingungen für den Einsatz von Gesichtserkennungssystemen bieten: Nicht nur hat man es am Grenzübergang in der Regel mit kooperativen Individuen statt mit mobilen und unkontrollierbaren städtischen Menschenmengen zu tun, auch die Aufnahmebedingungen lassen sich hier leichter stabil halten als im Außenraum, und vor allem ist die einfache Verifikation, also der 1:1-Vergleich der Merkmale einer Person mit denjenigen, die auf ihrem Pass gespeichert sind, technisch viel unkomplizierter als die Identifizierung eines unbekanntes Gesichts im Abgleich mit großen Bilderdatenbanken. In der Einführung der *ePässe* Anfang des 21. Jahrhunderts materialisiert sich so der Wunsch, alle Probleme der automatisierten Gesichtserkennung als bereits gelöst zu betrachten – und zwar sowohl die technischen Schwierigkeiten wie jene der gesellschaftlichen Akzeptanz.

108 European Commission's Joint Research Center, *Biometrics at the Frontiers: Assessing the Impact on Society* (EUR21585), März 2005, 7, 10, 21–29.

109 Vgl. Trevor Pinch, Wiebe E. Bijker, »The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other«, in: dies., Thomas P. Hughes (Hg.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge/Mass., London 2012 [1987], 11–44, hier: 37–39.

Die Einführung der *ePässe* hat (noch) nicht zur flächendeckenden Durchsetzung biometrischer Identifizierung geführt, vielmehr erscheint sie rückblickend als weiterer Testlauf, um das Funktionieren der Technologie jenseits von Laborbedingungen zu beobachten. Die Geschichte der automatisierten Gesichtserkennung lässt sich als sukzessive Ausweitung der Größenordnung solcher Testläufe verstehen, von wenigen hundert Gesichtern bis hin zu ganzen Bevölkerungen. Diese Maßstabssprünge produzieren aber immer neue Probleme – und so verändert sich die Technologie mit ihnen, in Form einer wechselseitigen Neukonfiguration von technischen Voraussetzungen, theoretischen Konzepten, ökonomischen Bedingungen und kulturellen Erwartungen.

Ging man bis in die 1980er Jahre davon aus, dass der Computer beim Gesichtsvergleich Merkmale erfassen muss, die auch menschliche Betrachter sehen und benennen könnten, operieren die seitdem entwickelten Verfahren mit Konzepten statistischer Korrelation, die jegliche Sinneswahrnehmung unterlaufen. Dies gilt umso mehr für jene Techniken des *deep learning*, die in den letzten Jahren Furore gemacht haben und von denen im nächsten Kapitel noch die Rede sein wird. Sie folgen keinen beschreibbaren Regeln mehr, sondern entwickeln ihre Kriterien des Vergleichs autonom auf Basis der statistischen Auswertung riesiger Bildermengen, ohne dass sich im Einzelfall angeben ließe, welche Merkmale jeweils für die Identifizierung ausschlaggebend sind. Das hat auch politische Konsequenzen, insofern diejenigen, die seitdem die Entscheidungen über den Einsatz dieser Technologien treffen, diese zwangsläufig als *black box* begreifen müssen. So musste etwa 2013 das Bundesforschungsministerium zugeben, keinerlei Einblick in die technische Funktionsweise der von ihr geförderten Mustererkennungsverfahren zu haben – es handele sich dabei nämlich um »Firmengeheimnisse«.¹¹⁰

Der Begriff der Biometrie trägt zu dieser Logik des *blackboxing* bei, suggeriert er doch die Gleichartigkeit ganz unterschiedlicher Verfahren. So wurde der vom Computer aus den Gesichtsbildern gewonnene Merkmalsdatensatz, das *template*, von der Industrie über Jahrzehnte zu einer Art Fingerabdruck, zum »Faceprint«, stilisiert. Der alltäglichen Erfahrung der Veränderlichkeit von Gesichtern wird so die Vorstellung eines dem

110 Deutscher Bundestag, Antwort der Bundesregierung vom 12. April 2013 auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Herbert Behrens, Andrej Hunko, Annette Groth, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE (Drucksache 17/13056), Berlin 2013, 15.

menschlichen Blick verborgenen, langzeitstabilen und allein maschinenlesbaren Codes entgegengesetzt, dessen automatisierter Vergleich zudem einen Beitrag im Kampf gegen Vorurteile und Diskriminierung darstellen soll: »Gesichtserkennungssysteme achten nicht auf Hautfarbe, Frisur oder Kleidungsstil einer Person, und sie verlassen sich nicht auf Rassenstereotypen. [...] Mit der Biometrie kann die Erkennung des Menschen relativ »menschen-frei« werden und damit frei von vielen menschlichen Schwächen«, so lautete 2001 eine typische Behauptung eines Industrie-Lobbyisten.¹¹¹ »Biometrische« Gesichtserkennung soll also erfüllen, was man sich um 1900 von der Daktyloskopie versprach: die Ersetzung des unzuverlässigen subjektiven Blicks durch objektive Protokolle des Vergleichs. Doch während für den Vergleich von Fingerabdrücken seit gut 100 Jahren zumindest weithin akzeptierte Kriterien dafür existieren, was ein eindeutiges Merkmal ausmacht und wie viele davon zur Identitätsfeststellung nötig sind, existieren solche Standards bei der Gesichtserkennung nicht.

Auch das bis heute gern verwendete Argument, automatische Gesichtserkennung sei gleichsam farbenblind und frei von Diskriminierung, hat sich wiederholt als falsch erwiesen. Wie einfach ein Gesicht algorithmisch zu identifizieren ist, hängt nämlich auch von Hautfarbe, Geschlecht und Alter ab, wie sich bereits 2002 bei einem der Nachfolger des FERET-Tests zeigte.¹¹² Dieses Problem der algorithmischen Diskriminierung scheint bis heute nicht gelöst. Die wenigen einschlägigen Studien, die dazu vorliegen, weisen etwa nach, dass die von US-Polizeibehörden verwendete Software schwarze Gesichter um 5–10 % unzuverlässiger als weiße erkennt, was im Einzelfall falsche Verdächtigungen, Verhaftungen und Schlimmeres zur Folge haben kann. Die Gründe für diesen »racial bias« sind kaum erforscht, eine entscheidende Rolle spielt aber die Frage, an welchen Gesichtern die Algorithmen trainiert wurden. Denn die Normalitätsvorstellungen, die in den Entwicklungslaboren der Firmen und Universitäten herrschen, reproduzieren sich in den einschlägigen Trainings- und Testdatenbanken. Je nachdem, ob ein Algorithmus in Asien, Europa oder den USA entwickelt wurde, können mit ihm bestimmte Gesichter besser als andere unterschieden werden.¹¹³ Das Problem des »racial bias« ist dabei vielleicht weniger Ausdruck bewusster Diskriminierung als ein – allerdings von den zuständigen Behörden offensichtlich billigend in Kauf genommener – Kollateral-

111 Woodward, Jr., *Super Bowl Surveillance*, 12.

112 Vgl. Introna/Wood, »Picturing Algorithmic Surveillance«, 190.

113 Vgl. Clare Garvie, Jonathan Frankle, »Facial-Recognition Software Might Have a Racial Bias Problem«, in: *The Atlantic*, 7.4.2016.

schaden jenes Maßstabssprungs, der mit der Ausweitung der Gesichtserkennung einhergeht. Dieselben Algorithmen, die im begrenzten und homogenen Kontext des Labors zuverlässige Ergebnisse produzieren, führen im Großeinsatz zu unvorhersehbaren Effekten, bis hin zur Bestätigung und Verschärfung der polizeilichen Diskriminierung gesellschaftlicher Minderheiten.

Automatisierte Gesichtserkennung, die zunächst nur in begrenzten Kontexten zum Einsatz kam, ist heute eingebettet in komplexe Informationsinfrastrukturen. Und so geht es immer weniger darum, einzelne, speziell für diesen Zweck hergestellte Gesichtsbilder mit systematisch erfassten Datenbeständen abzugleichen, vielmehr werden Gesichtserkennungsalgorithmen eingesetzt, um Bildermassen unterschiedlichster Herkunft durchsuchbar und verknüpfbar zu machen. So operiert Gesichtserkennung inzwischen nicht mehr unter den Bedingungen eines Mangels an Vergleichsbildern, sondern des Überschusses: Eine immer lückenlosere Videoüberwachung, endlose Bilderströme, die in sozialen Netzwerken zirkulieren, sowie ausufernde Fotosammlungen auf privaten Smartphones und Notebooks tragen zur massenhaften Verfügbarkeit von Gesichtsbildern bei und treiben damit die technische Entwicklung voran. Ohne diese mediale Infrastruktur blieben die Algorithmen der Gesichtserkennung blind. Erst vernetzte Datenbanken und allgegenwärtige Kameras lassen eine Welt entstehen, in der Gesichter digitale Spuren hinterlassen.

12 Herold, Zuckerberg und die Logistik digitaler Identitäten

Medium Datenbank

»Jede Berührung hinterlässt eine Spur«, so formuliert der Kriminalist Edmond Locard zu Beginn des 20. Jahrhunderts das bis heute gültige Grundprinzip aller forensischen Spurensicherung.¹ Die Umkehrung dieser Locard'schen Regel gilt jedoch längst nicht mehr, hinterlassen doch mittlerweile auch Vorgänge, die sich ohne physischen Kontakt vollziehen, dauerhafte und nachträglich auswertbare digitale Spuren. Bei jedem Telefongespräch und jeder Kreditkartennutzung wird automatisch eine Fülle von Daten registriert, und wer mit dem Smartphone unterwegs ist, produziert ohnehin eine nahezu kontinuierliche Datenspur. Diese Spuren sind zwar keine physischen Überreste am Ort des Geschehens, sondern beliebig übertragbare Informationsmuster, doch bedeutet dies keinen Bruch mit den Prinzipien kriminalistischer Spurensicherung. Schließlich resultierte schon der forensische Wert des Fingerabdrucks daraus, dass sich sein Informationsgehalt durch Abfotografieren und »Verformelung« des Musters vom singulären Spureenträger ablösen ließ.²

So lässt sich die Expansion der Datenerfassung auch als Entgrenzung der Spurensicherung verstehen. Denn die forensische Logik der Kriminalermittlung, die Handlungen unbekannter Täterinnen und Täter zu rekonstruieren versucht, indem sie aufgrund identifizierbarer Spuren zuvor unverbundene Orte, Dinge, Personen und Ereignisse zueinander in Beziehung setzt, bestimmt heute die Prinzipien dessen, was man »digitale Identität« nennt: Auch diese basiert auf der Verknüpfung all jener Spuren, die wir in der Interaktion mit digitalen Infrastrukturen zumeist unwillkürlich produzieren.³ Doch während die kriminalistische Spurensicherung bloß fallweise, nachträglich und selektiv Spuren sichert und abgleicht, erfolgen

1 Vgl. dazu Peter Becker, *Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik*, Darmstadt 2005, 136–159.

2 Vgl. Jonathan Finn, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis, London 2009, 81. Eine vergleichbare Trennung signifikanter Muster von ihren materiellen Trägern hat N. Katherine Hayles als diejenige Operation identifiziert, die den bis heute gültigen Informationsbegriff von Shannon und Weaver ermöglicht: »Information« in diesem Sinne muss zunächst vollständig entkörperlicht werden, um mathematisch berechenbar zu werden. Vgl. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, London 1999.

3 Vgl. Tyler Reigeluth, »Warum ›Daten‹ nicht genügen. Digitale Spuren als Kontrolle des Selbst und als Selbstkontrolle«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13 (2015), 21–34. Zum Verhältnis

Erfassung, Vergleich und Verkettung digitaler Spuren anlasslos, permanent und nahezu ubiquitär.

Als mediale Voraussetzung dieses Entgrenzungsprozesses kann die Ablösung des *Archivs* als paradigmatisches Dispositiv der Sammlung und Speicherung durch die *Datenbank* gelten. In der Medienwissenschaft erfährt das Konzept der Datenbank, wie es in den 1960er Jahren zur Beschreibung strukturierter digitaler Datensammlungen aufkommt, seit einiger Zeit verstärkt Beachtung, doch nicht immer wird es trennscharf von dem des (digitalen) *Archivs* abgegrenzt. So besteht für Lev Manovich, der in Anlehnung an Erwin Panofsky von der Datenbank als *der* »symbolischen Form« gegenwärtiger Medienkultur spricht, deren wesentlicher Zug darin, dass sie die »Welt« als endlose Sammlung gleichberechtigter Elemente präsentiert. Als Kontrastfolie dient ihm der narrative Film, der Bilder und Szenen in eine fixe Ordnung zeitlicher Abfolgen und kausaler Bezüge zwingt. Damit erscheint die Datenbank jedoch bloß als technisches Update älterer medialer Sammlungsformate, die ihre Inhalte keiner linearen Erzähllogik unterordnen: Nicht nur in Enzyklopädien und Archiven, sondern auch in Fotoalben, ja selbst in August Sanders durchaus linear konzipiertem Buch *Antlitz der Zeit* findet Manovich Beispiele seiner verallgemeinerten Datenbanklogik.⁴

Diese forcierte Gegenüberstellung von Narration und Datenbank nimmt, wie Marcus Burkhardt unlängst bemerkt hat, implizit eine These auf, die Jean-François Lyotard bereits 1979 in *Das postmoderne Wissen* entwickelt hat.⁵ Das »Ende der großen Erzählungen«, das dort verkündet wird, ist nämlich wesentlich Effekt jener Datenbanken, die für Lyotard schon in den 1970er Jahren zur »Natur« des postmodernen Menschen geworden sind. Sobald sämtliche Informationen »im Prinzip allen Experten zugänglich« seien, so seine These, verlören moderne Meta-Erzählungen wie die vom linearen Wissensfortschritt an Bedeutung, und Wissensproduktion werde nun zum »Spiel mit vollständiger Information«, dessen »Spielzüge« darin bestünden, »Datenreihen« zu verknüpfen, »die bis dahin für unabhängig

digitaler und physischer Spuren vgl. auch Matthew G. Kirschenbaum, *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge/Mass., London 2008.

4 Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge/Mass., London 2001, 218–236.

Wenngleich wiederholt kritisiert, gelten Manovichs Thesen als wesentlicher Referenzpunkt der Diskussion zur Medialität der Datenbank. Vgl. bspw. die Beiträge in: Stefan Böhme, Rolf F. Nohr, Serjoscha Wiemer (Hg.), *Sortieren, Sammeln, Suchen, Spielen. Die Datenbank als mediale Praxis*, Münster 2012.

5 Marcus Burkhardt, *Digitale Datenbanken. Eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*, Bielefeld 2015, 142.

gehalten wurden«. ⁶ Die Formulierung deutet an, warum die Datenbank mehr als nur ein digitales Archiv ist: Denn anders als Archive und Registaturen verspricht sie nicht allein vollständige Erfassung, kontinuierliche Erweiterbarkeit und direkten Zugriff auf gespeicherte Informationen, sondern überdies die Möglichkeit beliebiger Rekombination. Vorhandenes Wissen, so die Vorstellung, die sich bis in heutige »Big Data«-Träume fortsetzt, wird über die Grenzen seiner ursprünglichen Verwendungskontexte hinaus produktiv gemacht, die Zusammenführung bislang unverbundener Daten offenbart latente Zusammenhänge und macht verborgene Muster sichtbar. Die technische Basis dieses Versprechens ist die Entkopplung physischer Speicherorte und ihrer symbolischen Adressen: Während man für jede Suche im Archiv wissen muss, unter welchem Schlüssel und damit an welchem Ort etwas abgelegt wurde, erlauben Datenbanken die Sortierung und Selektion der Bestände nach logischen Kriterien, die je nach Suchabfrage anders formuliert werden können. ⁷

Der Differenz von Archiv und Datenbank entsprechen zwei unterschiedliche Identitätsmodelle: Zwar zerlegen bereits die archivischen Techniken moderner Identifizierung das Individuum in eine Vielzahl von Merkmalen, Messwerten und Momentaufnahmen, doch tritt das Archiv stets mit dem Versprechen auf, diese Splitter erneut an einem Ort – auf einer Karteikarte, in einem Dossier etc. – zu versammeln. ⁸ Mit der Umstellung von Archiven auf Datenbanken geht dagegen die Tendenz einher, Identität weniger als Eigenschaft eines geschlossenen »Korpus« denn als Effekt dynamischer Verknüpfungen zu modellieren, die über das Individuum hinausreichen. Dies geschieht ganz konkret in Techniken der Erfassung und Überwachung, findet seinen Niederschlag aber ebenso in der Philosophie: Bereits Lyotard beschreibt 1979 das Subjekt postmoderner Sprachspiele als einen »Knoten« in einem beweglichen »Gefüge von Relationen«, der unaufhörlich von »Nachrichten verschiedener Natur« passiert wird. ⁹

Den Beziehungen von Datenbanklogiken und Identitätsmodellen soll im Folgenden anhand zweier exemplarischer Fallstudien nachgegangen werden. Im zweiten Teil des Kapitels wird dabei mit Facebook jenes Unternehmen im Fokus stehen, das wie kein anderes die gegenwärtigen Formate digitaler Identität bestimmt. Zuvor aber geht es zurück in die 1970er Jahre,

6 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1993 [1979], 151 f.

7 Vgl. David Weinberger, *Everything is Miscellaneous. The Power of the New Digital Disorder*, New York 2007; David Gugerli, *Suchmaschinen. Die Welt als Datenbank*, Frankfurt a. M. 2009.

8 Jacques Derrida hat dies als die »Konsignationsmacht« des Archivs beschrieben. Vgl. Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997 [1995], 12 f.

9 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 55.

die nicht nur die Zeit der beginnenden Postmoderne, sondern auch der Anfänge computerisierter Fahndung sind, die schon damals im Zeichen des Kampfes gegen den Terrorismus stand.

Die Gesichter der Meinhof

»Ich bin die Meinhof«, ruft Ulrike Meinhof bei einer polizeilichen Gegenüberstellung im September 1972 den versammelten Zeuginnen und Zeugen zu, »mich sollt ihr identifizieren!« Die Selbstidentifizierung lässt eine ohnehin schon theatralische Szene zur Farce kippen. Denn die »Wahlpersonen« – fünf von Maskenbildnern hergerichtete und in Anstaltskleidung gesteckte Kriminalbeamtinnen und Polizeisekretärinnen, die zusammen mit der Beschuldigten vorgeführt werden – hatten zuvor Anweisung bekommen, Meinhofs Verhalten nachzuahmen und sich wie sie der Vorführung zu widersetzen. So treten bei der Gegenüberstellung schließlich sechs Frauen auf, die sich alle mit Händen und Füßen gegen die Polizeibeamten wehren, sie wüst beschimpfen und wiederholt brüllen: »Ich bin die Meinhof!« Das gewünschte Ergebnis jedoch bleibt aus. Ein Zeuge gibt zwar zu Protokoll, die echte Meinhof zweifelsfrei wiedererkannt zu haben, schließlich habe er immer wieder Fahndungsfotos von ihr gesehen. Ob es sich jedoch um dieselbe Person handele, die er Monate zuvor gesehen habe, das könne er leider nicht sagen.¹⁰

Der Widerstand gegen erkennungsdienstliche Maßnahmen ist Teil der Strategie der RAF, den Kampf gegen »das System« noch in Gefangenschaft fortzusetzen. Die Inhaftierten ballen die Fäuste, um sich der Abnahme von Fingerabdrücken zu widersetzen, ziehen Grimassen vor der Kamera oder krümmen sich auf dem Boden, um ihr Gesicht zu verbergen.¹¹ Die Justizbehörden lassen ihrerseits nichts unversucht, die Körper der Gefangenen dem polizeilichen Regime der Identifizierbarkeit zu unterwerfen: Finger-

¹⁰ Stefan Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Hamburg 2005 [1985], 276–278.

¹¹ In den Erinnerungen ehemaliger RAF-Mitglieder firmieren solche Gesten der Auflehnung als Versuche, die »Fronten zu klären« und die eigene »revolutionäre Identität« dem Zugriff des Staatsapparats zu entziehen. Vgl. u. a. Margot Overrath, *Drachenzähne. Gespräche, Dokumente und Recherchen aus der Wirklichkeit der Hochsicherheitsjustiz*, Hamburg 1991, 49; Oliver Tolmein, »RAF – Das war für uns Befreiung«. Ein Gespräch mit Irmgard Möller über bewaffneten Kampf, Knast und Linke, Hamburg 1997, 86; Gudrun Schwibbe, *Erzählungen vom Anderssein. Linksterrorismus und Alterität*, Münster u. a. 2013, 100–104. Allgemein zum Kampf der RAF um ihre »Identität« vgl. David Gugerli, »Suchmaschinen und Subjekte«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), 137–154, hier: 146 f.

abdrücke werden unter Zwangsnarkose abgenommen, Fotos heimlich von versteckten Kameras geschossen, und vor Gegenüberstellungen frisiert man die Gefangenen und stattet sie mit Brillen und Perücken aus, um ihr Äußeres den Zeugenaussagen anzugleichen.¹² In der Szene mit den fünf falschen Meinhofs erreicht dieser Kampf um Identitäten und Identifizierungen einen absurden Höhepunkt, zugleich offenbart das Scheitern der Gegenüberstellung ein ungelöstes Problem der Sicherheitsbehörden: Die mediale Allgegenwart der Gesichter der RAF verhindert keineswegs deren Unkenntlichkeit im Alltag. Auch als Meinhof im Dezember 1970 in eine Polizeikontrolle gerät und aus Panik flieht, während die Beamten noch ihren gefälschten Führerschein in den Händen halten, weiß die Polizei zunächst nicht, wer ihr da entwischt ist. Erst Wochen später wird ihr bewusst, dass sie durch Zufall an ein aktuelles Bild von Meinhof gelangt ist. Denn die vermeintliche »Sabine Marckwort« auf dem Führerscheinfoto hat mit ihrer blonden Kurzhaarfrisur nur wenig Ähnlichkeit mit dem massenhaft reproduzierten älteren Porträt, das Meinhof mit langen dunklen Stirnfransen zeigt. Fortan finden sich beide Bilder in den polizeilichen Fahndungsheften, und dem Fernsehpublikum wird Meinhofs neuer Look zur besten Sendezeit in *Aktenzeichen XY* präsentiert.¹³

Die Aktualisierung der Fahndungsbilder hinkt jedoch der Wirklichkeit notwendig hinterher. Margrit Schiller, die Baader, Ensslin, Meinhof und Raspe in ihrer Wohnung beherbergt, kurz bevor sie selbst in den Untergrund geht, erinnert sich, dass sie beim ersten Treffen keinen der vier wiedererkennt, obwohl sie sich »Tage zuvor ein Fahndungsplakat genau angesehen« habe.¹⁴ So verwundert es nicht, dass auch die Polizisten, die Meinhof im Juni 1972 verhaften, zunächst keine Ahnung haben, wen sie vor sich haben. Denn diese ist inzwischen auf 45 Kilo abgemagert, ihr Gesicht wirkt kränklich und aufgedunsen, und da mangels früherer Verhaftungen keine Fingerabdrücke vorliegen, wird eine Röntgenuntersuchung ihres Schädels durchgeführt, um die Identität zu verifizieren.¹⁵ Die

12 Solche Maßnahmen sind dokumentiert im *Kursbuch* 32 (1973): »Folter in der BRD. Zur Situation der politischen Gefangenen«. Diese Ausgabe wurde kontrovers diskutiert, obgleich die Fakten schon damals unstrittig waren; allein die Klassifizierung als »Folter« bleibt umstritten. Vgl. dazu Christoph Riederer, *Die RAF und die Folterdebatte der 1970er Jahre*, Wiesbaden 2014.

13 Vgl. Butz Peters, *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*, Berlin 2004, 228; Jutta Ditfurth, *Ulrike Meinhof. Die Biografie*, Berlin 2007, 306 f.

14 Margrit Schiller, *Es war ein harter Kampf um meine Erinnerung. Ein Lebensbericht aus der RAF*, München, Zürich 2001, 40.

15 Zehn Jahre zuvor war Meinhof bei einer Tumoroperation eine Silberklammer ins Gehirn gepflanzt worden. Die damals angefertigten Röntgenbilder waren kurz vor der Verhaftung im *Stern* veröffentlicht worden – die entsprechende Ausgabe fand man in der Wohnung, in der



Abb. 12.1: »Die Gesichter der Ulrike Meinhof – Stationen eines Lebens«, *Der Stern*, 28. 5. 1975.

extreme Verwandlung, die die ehemalige *konkret*-Kolumnistin während der zwei Jahre im Untergrund durchgemacht hat, fasziniert vor allem die illustrierten Magazine: Bildstrecken der »Gesichter der Ulrike Meinhof« (*Stern*), die den »unaufhaltsamen Abstieg« vom »liebe[n] Kind« zur »gezeichnete[n] Verbrecherin« (*Quick*) vorführen, werden in den 1970er Jahren fast zum eigenen Genre (Abb. 12.1).¹⁶ Während die fotografisch dokumentierte Selbstähnlichkeit jedoch im öffentlichen Diskurs die spekulative Personalisierung (und Pathologisierung) des Linksterrorismus befördert, verstärkt sie auf Seiten der Polizeibehörden Tendenzen zur Entpersonalisierung der Fahndungsmaßnahmen, die zunehmend auf Strukturen statt auf Gesichter zielen.

Meinhof verhaftet wurde, was zu der ungewöhnlichen Identifizierungsmethode führte. Vgl. Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, 263 f.

¹⁶ Auch Artikel über Gudrun Ensslin und Andreas Baader wurden mit ähnlichen Fotodossiers illustriert. Vgl. dazu Martin Steinseifer, *»Terrorismus« zwischen Ereignis und Diskurs. Zur Pragmatik von Text-Bild-Zusammenstellungen in Printmedien der 1970er Jahre*, Berlin 2011, 170–181.

Dabei sind es gerade die vom Bundeskriminalamt (BKA) in Millionenaufgabe in Umlauf gebrachten Fahndungsplakate, die bis heute den »Mythos RAF« mit den Gesichtern ihres Führungspersonals verknüpfen.¹⁷ Nie zuvor in der Geschichte der BRD gab es eine vergleichbar groß angelegte Öffentlichkeitsfahndung, und noch weit über das Ende der 1970er Jahre hinaus mahnen die wechselnden Gesichter der »anarchistischen Gewalttäter« bzw. »dringend gesuchten Terroristen« (so die Bezeichnung ab 1977) an jeder Sparkasse, Tankstelle und Postfiliale die Bevölkerung zu erhöhter Alarmbereitschaft.¹⁸ Als Teil der polizeilichen »Öffentlichkeitsarbeit« sollen die Plakate die anhaltende Bedrohung im Alltag sichtbar machen, zugleich dienen sie als Schauplatz triumphalischer Gesten: Nach vermeldeten Verhaftungserfolgen werden die Terroristengesichter mit dickem Strich durchgekreuzt (Abb. 12.2).¹⁹ Ihr Nutzen als Fahndungsmittel ist dagegen von Beginn an umstritten. BKA-Chef Horst Herold (1923–2018) zumindest spricht sich bei der Innenministerkonferenz im Januar 1972 entschieden gegen die öffentliche Lichtbildfahndung aus.²⁰ Deren »Fahndungswert«, daran hält er auch später fest, sei nämlich »gleich Null«, schlimmer noch, die Plakate hätten häufig einen »irritierenden und fehlleitenden Effekt«.²¹

Tatsächlich produziert die Einbeziehung der »gesamte[n] Öffentlichkeit [...] in die Exekutive«, vor deren unkontrollierbaren Folgen Heinrich Böll 1972 im *Spiegel* warnt,²² vor allem eine Flut von Denunziationen. Zwischen 1974 und 1981 versechsfachen sich die Anzeigen bei der Polizei, und nicht wenige stammen von besorgten Bürgerinnen und Bürgern, die in jeder Studenten-WG langhaarige Bombenleger vermuten – während sich die echten RAF-Mitglieder schon lange die Haare abgeschnitten haben, als Jungmanager, Innenarchitektinnen oder Forschungsteams auftreten

17 Vgl. Susanne Regener, »Anarchistische Gewalttäter«. Zur Mediengeschichte der RAF-Plakate«, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, 402–409.

18 Vgl. Sabrina Müller, »Gewaltmonopol«, in: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.), *Kat. RAF – Terror im Südwesten*, Stuttgart 2013, 50–60, hier: 54.

19 Vgl. Eugen Kogon (Hg.), *Terror und Gewaltkriminalität. Herausforderung für den Rechtsstaat, Diskussionsprotokoll Reihe Hessenforum*, Frankfurt a. M. 1975, 72; Steinseifer, »Terrorismus« zwischen Ereignis und Diskurs, 236.

20 Vgl. *Der Baader-Meinhof-Report. Dokumente–Analysen–Zusammenhänge*, Mainz 1972, 215–218.

21 Zit. nach: Kogon, *Terror und Gewaltkriminalität*, 66.

22 Heinrich Böll, »Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?«, in: *Der Spiegel* 3 (1972), 54–57, hier: 55.



Abb. 12.2: Bundeskriminalamt, »Anarchistische Gewalttäter. Baader/Meinhof-Bande«, Plakat mit händischen Durchstreichungen, 1971/72.

und anonyme Hochhausapartments den linken Kommunen vorziehen.²³ Ihren Höhepunkt erreicht die allgemeine Fahndungshysterie im »Deutschen Herbst« 1977. Wie schnell man nun ins Fadenkreuz der Polizei gerät, muss auch Michel Foucault am eigenen Leib erfahren. Bei einem Besuch in West-Berlin sieht er sich plötzlich von rund 15 Beamten mit Maschinenpistolen umringt und zwar bloß, weil jemand seine Begleiterin, die Merve-Verlegerin Heidi Paris, für die gesuchte Terroristin Inge Viett gehalten hat. Foucault hat diesen Vorfall später sarkastisch kommentiert: »Wenn Sie festgenommen werden, bedeutet das, dass Sie jemandem Angst gemacht haben oder dass ihr Gesicht diese Person an etwas erinnert hat. Beklagen Sie sich nicht über die Polizei, sie steht im Dienste der Ängste irgendwelcher Leute, ihrer Wahnvorstellungen, ihrer Abscheu.«²⁴

Nicht nur die Ängste der Mehrheitsbevölkerung werden durch die Fahndungsplakate befeuert, diese geben auch den Rhythmus des Lebens

23 Vgl. Müller, »Gewaltmonopol«, 54; dies., »Eskalation«, in: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.), Kat. *RAF – Terror im Südwesten*, Stuttgart 2013, 102–109, hier: 104; Peters, *Tödlicher Irrtum*, 208, 212, 222.

24 Michel Foucault, »Wir fühlten uns als schmutzige Spezies« (1977), in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976–1979, Frankfurt a. M. 2003, 534–538, hier: 537. Vgl. dazu Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München 2015, 145f.

im Untergrund vor. Denn »wenn ein neues Fahndungsfoto von einem rauskommt«, so erinnert sich Rolf Pohle, »da muss man sein Äußeres wieder verändern. Ständig. Ständig die Kleider, ständig die Wohnungen wechseln«. ²⁵ Dem BKA ist dieser Effekt bewusst: Ein Foto, so lässt sich Herold 1979 zitieren, gebe »einem Extremisten eher Hinweise darauf, wie er auf keinen Fall aussehen darf, wenn er nicht auffallen wolle«. ²⁶ Doch die Allgegenwart der Fahndungsplakate sendet noch andere Botschaften in den Untergrund: Ebenso wie die spektakulären Großfahndungen, die tageweise die Autobahnen, Bahnhöfe und Grenzübergänge der gesamten Bundesrepublik mit einem engmaschigen Kontrollnetz überziehen, sollen sie den »Fahndungsdruck« auf die Gesuchten erhöhen und diese zu Unvorsichtigkeiten provozieren. Damit fügt sich die ungeliebte Öffentlichkeitsfahndung, auch wenn sie kaum zu direkten Verhaftungserfolgen führt, in eine Gesamtstrategie des BKA, die darauf zielt, die »Lebens- und Aktionsräume« der RAF zu verengen und ihre Abhängigkeit vom Netzwerk der »Unterstützer« und »Sympathisanten« zu steigern. ²⁷ Wiederholt betont Herold, dass es im Kampf gegen den Terrorismus nichts nütze, bloß »auf Köpfe einzuschlagen« ²⁸ – sein erklärtes Ziel ist vielmehr, die »Logistik« der RAF, also ihr »System der Beweglichkeit, der Bewaffnung, der Nachrichtenbeschaffung, der Kommunikation und der Stützpunkte« zu zerschlagen. ²⁹ Denn die Terroristen könnten noch so rasch Aussehen und Aufenthaltsort wechseln, ihre Logistik bliebe gewissen »Eigengesetzlichkeiten« unterworfen und deswegen »berechenbar«. ³⁰ Es gelte daher, die »Nervenknotten des Gegners herauszuisolieren« und zu »neutralisieren« – was, so Herold, kaum mehr als eine »Denksportaufgabe« darstelle. ³¹

Den eher militärischen als kriminalistischen Begriff der »Logistik« kann Herold direkt aus den Schriften der RAF übernehmen. Der »Primat der

25 Rolf Pohle, *Mein Name ist Mensch. Das Interview*, Berlin 2002, 85. Vgl. dazu Schwibbe, *Erzählungen vom Anderssein*, 83–94, der ich den Hinweis auf dieses Zitat verdanke.

26 Zit. nach: Michael Fehr, »Die ›Authentizität der Fotografie‹. Kommentare zu einem strapazierten Begriff«, in: Herbert Bardenheuer, Hartmut Beifuß, ders., *Wie seh ich denn da aus?! Unheimliche Begegnungen mit der zweiten Dimension*, München 1979, 147–167, hier: 148.

27 Horst Herold, Wolfgang Kraushaar, Jan Philipp Reemtsma, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«. Interview mit dem ehemaligen Präsidenten des Bundeskriminalamtes Dr. Horst Herold«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 2, Hamburg 2006, 1370–1391, hier: 1378.

28 Bspw. in: Kogon, *Terror und Gewaltkriminalität*, 94.

29 Herold in: *Der Baader-Meinhof-Report*, 210.

30 Herold/Kraushaar/Reemtsma, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«, 1378, ähnlich bereits in: Kogon, *Terror und Gewaltkriminalität*, 86.

31 Ebd.

Praxis«, den diese in *Das Konzept Stadtguerilla* vom April 1971 der seminarmarxistischen »Papierproduktion« der K-Gruppen entgegenhält,³² ist nämlich zunächst ein Primat der Logistik. Ganze zwei Jahre vergehen nach der Baader-Befreiung, bevor in der »Maioffensive« 1972 die ersten Bomben explodieren. Bis dahin ist die Gruppe mit dem Aufbau ihrer Infrastruktur sowie der Geldbeschaffung durch Banküberfälle beschäftigt. Gegenüber ungedulden »Genossen« wird das Ausbleiben »populäre[r] Aktionen« mit den Erfordernissen organisatorischer Kontinuität begründet: »Ohne die logistischen Probleme teilweise gelöst zu haben, ohne sich selbst bei der Lösung logistischer Probleme kennengelernt zu haben, ohne in kollektiven Lernprozessen kollektive Arbeitsprozesse eingeleitet zu haben«, so heißt es im April 1972, »wird der Ausgang von Aktionen technisch, psychisch und politisch dem Zufall überlassen.«³³

Als Blaupause ihrer logistischen Aufbauarbeit dient der RAF das *Minihandbuch des Stadtguerilleros* (1969) des Brasilianers Carlos Marighella, das für Neumitglieder zur Pflichtlektüre wird.³⁴ Hier können diese sich mit dem Unterschied von »revolutionärer« und »konventioneller« Logistik vertraut machen. Wo letztere darauf ausgelegt ist, reguläre Truppen von festen Basen aus mit Nachschub zu versorgen, da fängt die flexibel und fragmentarisch organisierte Stadtguerilla, so Marighella, »bei Null« an und muss zunächst einmal den Zugang zu Motorisierung, Geld, Waffen, Munition und Sprengstoff sicherstellen – ein Prioritätenkatalog, den das *Minihandbuch* auf die Kurzformel MGWMS bringt.³⁵ Doch Hannover ist nicht São Paulo, und so sieht sich die bundesrepublikanische Guerilla mit Problemen konfrontiert, die ihr lateinamerikanisches Vorbild kaum kennt. Denn unter den Bedingungen eines ausgebauten Meldewesens, einer wenig revolutionär gesinnten Bevölkerung und eines engmaschigen polizeilichen Kontrollnetzes ist es mit MGWMS nicht getan. Vor allem das Anmieten konspirativer Wohnungen sowie die Fälschung von Kennzeichen, Ausweisen und Fahrzeugpapieren rücken daher ins Zentrum logistischer Aktivität.³⁶ Je komplexer sich allerdings das infrastrukturelle Netzwerk der RAF entwickelt, mit Dutzenden über das ganze Bundesgebiet verstreuten

32 RAF, »Das Konzept Stadtguerilla« (1971), in: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien der RAF*, Berlin 1997, 27–48, hier: 36 f.

33 RAF, »Dem Volk dienen. Stadtguerilla und Klassenkampf« (1972), in: ebd., 112–144, hier: 142.

34 Vgl. Peters, *Tödlicher Irrtum*, 206–211.

35 Carlos Marighella, »Minihandbuch des Stadtguerilleros« (1969), in: *Sozialistische Politik* 6/7 1970, 143–166, hier: 149 f.

36 Vgl. Peters, *Tödlicher Irrtum*, 206–211.

Wohnungen, Waffen- und Sprengstoffdepots, umso mehr entfalten ihre Kader eine hektische Mobilität, die wiederum einen bedeutenden Teil der Ressourcen verschlingt. Nicht nur äußerlich sind sie dabei kaum von Jungmanagern zu unterscheiden, auch ihre eng getakteten Reise- und Terminpläne ähneln bald denen leitender Angestellter.³⁷ »Mit jeder Ausweitung der Logistik entstanden neue Bedürfnisse«, so kommentiert Herold rückblickend die Aufbauphase der ersten Generation, die sich in abgewandelter Form bei den nachfolgenden wiederholt: »In einer sich unaufhörlich hochschraubenden, immer weiter ausholenden Bedarfsspirale verbrauchten sich die Energien zu Zwecken des Überlebens, der Tarnung, der Mobilitäts-erhaltung und der Vorbereitung.«³⁸

Wo er also die »berechenbare« Logistik des Gegners ins Zielkreuz der Fahndung rückt, orientiert sich Herold explizit an dessen »Strategie und Taktik«.³⁹ Und während die Öffentlichkeitsfahndung unverändert auf wenig aussagekräftige Lichtbilder und vage Beschreibungen setzt, wandelt sich die »Zielfahndung« des BKA im Laufe der 1970er Jahre von einer »auf dem Fahndungsbild und dem Personagramm fußenden Personenfahndung zu einer spezialisierten Sachfahndung«: Nicht mehr die äußeren Merkmale, sondern die unverzichtbaren »Logistikelemente« des Lebens im Untergrund sollen nun die Spur zur gesuchten Person weisen.⁴⁰ Die Formel von der »Berechenbarkeit der Logistik« beschreibt dabei nicht allein eine spezifische Fahndungsstrategie im Kampf gegen die RAF. Vielmehr lassen sich in ihr zwei wesentliche Aspekte jenes umfassenden Projekts der Kybernetisierung der Polizei erkennen, das Herold seit den 1960er Jahren in einer Fülle von Aufsätzen und Reden entwirft: »Berechenbarkeit« steht so für die Vision einer Strafverfolgung, die frei von Willkür und Zufall allein logischen Gesetzmäßigkeiten folgt, und »Logistik« für ein Modell der gesellschaftlichen Wirklichkeit, das Orte, Ereignisse, Dinge und Personen als Adressen in Datenräumen begreift, deren Beziehungsgeflechte es mithilfe neuester Informationstechnologien zu kartieren gilt.⁴¹

37 Vgl. ebd., 245; Willi Winkler, *Die Geschichte der RAF*, Berlin 2007, 186.

38 Horst Herold, »Taktische Wandlungen des deutschen Terrorismus«, in: *Die Polizei* 12 (1976), 401–405, hier: 403.

39 Herold, zit. nach: *Der Baader-Meinhof-Report*, 209.

40 Horst Herold, »Perspektiven der internationalen Fahndung nach Terroristen – Möglichkeiten und Grenzen«, in: *Kriminalistik* 4 (1980), 165–171, hier: 170.

41 In jüngerer Zeit ist Herold verstärkt in den Fokus einer kultur- und medienwissenschaftlichen Forschung geraten. Wesentliche Anregungen verdankt dieses Kapitel insbesondere: Gugerli, *Suchmaschinen*, 52–69, sowie Lea Hartung, *Kommissar Computer. Horst Herold und die Virtualisierung des polizeilichen Wissens*, Berlin 2010.

Revolution oder Rückkopplung

Im Juni 1972 werden Baader, Raspe, Meins, Ensslin und Meinhof kurz nacheinander verhaftet. Innerhalb von nur zwei Wochen sitzt die gesamte Führungsspitze der RAF im Gefängnis. Für Herold ist dies jedoch kein Anlass zum Triumph: Mit Festnahmen allein, so gibt er gegenüber dem *Stern* zu bedenken, sei es nicht getan, man habe es hier mit einem gesellschaftlichen Problem zu tun, auf das die Politik Antworten finden müsse: »Wenn die Revolution in der nächsten Zeit nicht von oben kommt, dann kommt sie mit Sicherheit in kurzer Zeit von unten.«⁴² Auch später wird er betonen, dass der »Terrorismus im Überbau lediglich die Probleme reflektiert, die objektiv bestehen«.⁴³ So ungewöhnlich solche Äußerungen für einen Polizeibeamten anmuten, so typisch sind sie für Herold, der sich gleichermaßen in der Rolle des radikalen Reformers wie des kritischen Intellektuellen gefällt. Die Karriere des promovierten Juristen, der sich selbst als »linken Sozialdemokraten«, bisweilen gar als »Marxisten« bezeichnet, unter seinen Mitarbeitern eine selbstverfasste »Einführung in den Marxismus-Leninismus« verteilt und öffentlich über das Problem der »Klassenjustiz« nachdenkt, wäre ohne den Aufbruchgeist der sozialliberalen Reformära kaum denkbar.⁴⁴ Zugleich verdichten sich in der Figur Herolds auch deren Widersprüche: zwischen dem Willen zum grundlegenden Umbau gesellschaftlicher Institutionen und der rücksichtslosen Verteidigung der »Inneren Sicherheit«, zwischen »Mehr Demokratie wagen!« und Radikalenerlass.

Rückblickend betrachtet nimmt um 1970 tatsächlich eine »Revolution von oben« ihren Ausgang, nämlich jene, die man heute »digitale Revolution« nennt und die in Herold schon früh einen entschiedenen Parteigänger findet. Bereits 1966 stellt er unter dem Titel »Fahnden und Forschen« seine Ideen zum polizeilichen Einsatz der elektronischen Datenverarbeitung (EDV) vor, die er 1968 zum »Versuch eines Zukunftsmodells« ausbaut und die ab 1971 auch seine Arbeit beim BKA bestimmen.⁴⁵ Herold ist in dieser

42 Zit. nach: »Der Mordbefehl. Ulrike Meinhof ist gefaßt – geht der Terror trotzdem weiter?«, in: *Der Stern* 27 (1972), 14–20, 132, hier: 132.

43 In: Kogon, *Terror und Gewaltkriminalität*, 62.

44 Zur »Klassenjustiz« vgl. Horst Herold, »Gesellschaftliche Aspekte der Kriminalitätsbekämpfung«, in: *Recht und Politik* 10.1 (1974), 24–29. Allgemein zur Biographie Herolds: Dorothea Hauser, *Baader und Herold – Beschreibung eines Kampfes*, Berlin 1997; Dieter Schenk, *Der Chef. Horst Herold und das BKA*, München 2000. Zum intellektuellen wie politischen Selbstbild Herolds überdies: Horst Albrecht, *Im Dienst der Inneren Sicherheit. Die Geschichte des Bundeskriminalamts*, Wiesbaden 1988, 337; Baumann u. a., *Schatten der Vergangenheit. Das BKA und seine Gründungsgeneration in der frühen Bundesrepublik*, Köln 2011, 79.

45 Horst Herold, »Organisatorische Grundzüge der elektronischen Datenverarbeitung im

Zeit nicht der Einzige, der sich mit der »Automatisierung der Verwaltung« befasst, doch wo andere bloß bestehende Abläufe effizienter gestalten wollen, zielt er aufs Ganze. In freier Abwandlung des Marxschen Diktums geht er davon aus, dass »das maschinelle Sein das polizeiliche Bewusstsein bestimmt«. ⁴⁶ Polizeiarbeit, so seine Überzeugung, bestand von jeher aus der »Erfassung, Erhebung und Verarbeitung von Informationen und Daten«, ⁴⁷ und die Umstellung der technischen Basis biete nun die Chance zum grundlegenden »organisatorischen Neubeginn«. ⁴⁸ Als Zukunftsmodell schwebt Herold, der von der Kybernetik mindestens ebenso angetan ist wie vom dialektischen Materialismus, ein »sich selbststeuernder ›Polizeiorganismus‹ als Summe von Regler- und Teilreglerkreisen« vor, der sich flexibel und lernfähig seiner gesellschaftlichen Umwelt anpasst. Die Voraussetzung dafür sieht er in der Neuorganisation des polizeilichen Wissens: Bislang habe man den Vorteil der EDV gegenüber der manuellen Suche in Akten, Registraturen und Karteien in der bloßen Zeitersparnis gesehen – dabei gelte es, auf elektronischer Basis völlig neue »Informationsprozesse« zu konzipieren. ⁴⁹ Eben dies meint »Fahnden und Forschen«: Mit der Möglichkeit zur »mehrdimensionalen Verknüpfung« nahezu unbegrenzter Datenmengen könnten die gesammelten Informationsbestände der Polizei nun erstmals »systematisch, analytisch und prognostisch« durchdrungen werden, und die so gewonnenen Einsichten versprächen eine »explodierende Bewusstseinsweiterung«. ⁵⁰

Wie er sich das konkret vorstellt, kann Herold von 1967 an als Polizeipräsident von Nürnberg demonstrieren. Als »Muster- und Modellfall der Anwendung kybernetischer Prinzipien« auf die Polizeiarbeit dient ihm

Bereich der Polizei. Versuch eines Zukunftsmodells«, in: *Taschenbuch für den Kriminalisten* 18 (1968), 240–254. *Fahnden und Forschen*, 1966 als Vortrag auf einer von IBM München veranstalteten Tagung gehalten, erscheint im selben Jahr als 15-seitiger Sonderdruck und ist heute kaum noch verfügbar. Ausführliche Auszüge sind abgedruckt in: Albrecht, *Im Dienst der Inneren Sicherheit*, 328–336, danach wird im Folgenden zitiert.

46 Herold, »Organisatorische Grundzüge der elektronischen Datenverarbeitung im Bereich der Polizei«, 240.

47 Ders., »Polizeiliche Informationsverarbeitung als Basis der Prävention«, in: Deutsche Kriminologische Gesellschaft (Hg.), *Prävention und Strafrecht*, Heidelberg, Hamburg 1977, 23–35, hier: 25.

48 Ders., »Organisatorische Grundzüge der elektronischen Datenverarbeitung im Bereich der Polizei«, 240.

49 Ders., »Kybernetik und Polizei-Organisation«, in: *Die Polizei* 61.2 (1970), 33–37, hier: 37, 33.

50 Ders., *Fahnden und Forschen*, zit. nach: Albrecht, *Im Dienst der Inneren Sicherheit*, 333; Horst Herold, »Künftige Einsatzformen der EDV und ihre Auswirkungen im Bereich der Polizei«, in: *Kriminalistik* 28.9 (1974), 385–392, hier: 391 f.

die »Kriminalgeografie«: Herold lässt die räumliche wie zeitliche Verteilung aller Straftaten im Stadtgebiet elektronisch auswerten, hebt die starren Reviergrenzen auf und beginnt, Zuständigkeiten, Dienstpläne und Streifenrhythmen flexibel an die vom Computer errechneten »Schwerpunkträume« und »Täterströme« anzupassen.⁵¹ Die permanente Rückkopplung von Kriminalitätsgeschehen und Polizeiorganisation, so seine Vorstellung, werde notwendig zur Entbürokratisierung und Enthierarchisierung führen: Fortan erhielten die Beamten ihre Weisungen »unmittelbar« und »unverfälscht« aus der »Wirklichkeit«, und an die Stelle von Zwang und Befehl träten Prozesse der »Selbststeuerung« und »Selbstoptimierung«.⁵² Ob der eintretende Rückgang der Verbrechenzahlen tatsächlich auf Herolds Reformen zurückzuführen ist, bleibt umstritten, er selbst zumindest ist noch Jahrzehnte später vom Erfolg seines »Nürnberger Modells« überzeugt: »Mit der ständigen Anlieferung und Rückkopplung von Daten bekämpfte die Kriminalität sich gleichsam selbst.«⁵³

Herold geht es aber nicht bloß um die Flexibilisierung der Repression, er will sein kriminalgeografisches Informationssystem auch zur »forschenden Prävention« nutzen: Statistische Kennziffern zur »Kriminalitätsattraktivität von Räumen« könnten künftig zur Grundlage städtebaulicher Planung werden.⁵⁴ Die Vorstellung, dass in den polizeilich erhobenen Datenmengen ein bislang ungenutztes Wissen der Gesellschaft über sich selbst verborgen liegt, bildet den Kerngedanken von Herolds ehrgeizigen Reformprojekten. Direkter und unverfälschter als alle anderen Staatsorgane, so seine Überzeugung, registriere die Polizei die Signale gesellschaftlicher »Strukturdefekte«, und auf Basis dieses »Erkenntnisprivilegs« könne sie zum »Beratungs- und Konsultationsorgan für Politik und Gesetzgebung« aufsteigen, sich gar

51 Vgl. ders., »Kriminalgeographie. Ermittlung und Untersuchung der Beziehungen zwischen Raum und Kriminalität«, in: Polizei-Institut Hilstrup (Hg.), *Die elektronische Datenverarbeitung, Schlußbericht der 19. Arbeitstagung für Kriminalistik und Kriminologie vom 29–31. Oktober 1968*, 151–188, hier: 187.

52 Herold, »Polizeiliche Informationsverarbeitung als Basis der Prävention«, 27–29. Ausführlich zu Herolds Nürnberger Zeit: Birgit Seiderer, »Horst Herold und das Nürnberger Modell (1966–1971). Eine Fallstudie zur Pionierzeit des polizeilichen EDV-Einsatzes in der Reformära der Bundesrepublik«, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 91 (2004), 317–350.

53 Herold/Kraushaar/Reemtsma, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«, 1370. Andere sehen dagegen die Gründe für den Rückgang vor allem in einer veränderten Statistik. Vgl. Seiderer, »Horst Herold und das Nürnberger Modell«, 345–347.

54 Auf dieses Thema wird Herold wiederholt zurückkommen. Vgl. etwa Bundeskriminalamt (Hg.), *Städtebau und Kriminalität. Internationales Symposium*, Wiesbaden 1979.

»zum Subjekt gesellschaftlicher Veränderungen« emanzipieren.⁵⁵ Solche und ähnliche Formulierungen hängen Herold lange nach, als in den späten 1970er Jahren die öffentliche Kritik an ihm wächst. Für Demonstrantinnen und linke Aktivisten, die den Polizeiapparat als wenig lernfähige, aber umso schlagkräftigere Verkörperung des staatlichen Gewaltmonopols erleben, müssen sie wie Hohn wirken. Doch Polizeigewalt bleibt ein blinder Fleck in Herolds kybernetischer Utopie, die mit ihren vernetzten Regelkreisen das Bild eines Kommunikationsverbunds von Wissensarbeitern entwirft, deren Wirklichkeitszugriff primär in Form von Datenerhebungen erfolgt.⁵⁶

Einen »Versöhnungstraum«⁵⁷ hat Claus Pias die Kybernetik genannt – in Herolds Variante handelt er davon, die »Bewegungskräfte gesellschaftlicher Dynamik«, wie sie in der »Studentenrebellion« eruptiv zum Vorschein gekommen seien, durch permanente Rückkopplung in berechenbare Bahnen zu lenken.⁵⁸ Keineswegs jedoch denkt er an die »präventive Planung« einer »störungsfreien Gesellschaft«, gar an einen »sozialdemokratischen Sonnenstaat«, wie Hans Magnus Enzensberger behauptet hat.⁵⁹ Stillstand und starre Pläne sind ihm ein Gräuel, sein kybernetisches Gesellschaftsmodell zielt vielmehr auf eine »ständig neu zu schaffende, also mobile, infolgedessen auch labile, stets werdende, fließende, allen offenstehende Ordnung«. ⁶⁰ »Störungen« erscheinen dabei unverzichtbar, liefern sie doch Impulse zur Selbstoptimierung des Systems. Auch deswegen sieht Herold in der RAF nicht allein den Gegner, den es zu bekämpfen, sondern zugleich die Botschaft, die es zu dechiffrieren gilt. Und so doziert er noch im Herbst 1977 am Rande der Krisenstabssitzungen darüber, dass terroristische Bewegungen historisch stets als »Präludium und Signal für nachfolgende gesellschaftliche Umwälzungen« aufgetreten seien. Herolds Parteifreund Helmut Schmidt soll diesen Ausführungen nur wenig Verständnis entgegengebracht haben.⁶¹

55 Herold, »Künftige Einsatzformen der EDV und ihre Auswirkungen im Bereich der Polizei«, 392; ders., »Gesellschaftlicher Wandel – Chance der Polizei?«, in: Herbert Schäfer, *Grundlagen der Kriminalistik*, Bd. 11: *Kriminalstrategie und Kriminaltaktik*, Hamburg 1973, 13–35, hier: 21.

56 Vgl. insbesondere Herold, »Kybernetik und Polizei-Organisation«.

57 Claus Pias, »Der Auftrag. Kybernetik und Revolution in Chile«, in: Daniel Gethmann, Markus Stauff (Hg.), *Politiken der Medien*, Berlin, Zürich 2004, 131–153, hier: 141.

58 Herold, »Gesellschaftlicher Wandel – Chance der Polizei?«, 21, 16.

59 Hans Magnus Enzensberger, »Unentwegter Versuch, einem New Yorker Publikum die Geheimnisse der deutschen Demokratie zu erklären«, in: *Kursbuch* 56 (1979), 1–14, hier: 11.

60 Herold, »Gesellschaftlicher Wandel – Chance der Polizei?«, 21.

61 Herold/Kraushaar/Reemtsma, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«, 1388. Vgl. Hauser, *Baader und Herold*, 23, 216 f.

Als Herold im September 1971 Präsident des BKA wird, kann er kaum ahnen, in welchem Ausmaß der Kampf gegen die RAF seine Amtszeit bestimmen wird. Er hat auch andere Pläne: Nicht in der Ermittlung und Strafverfolgung, sondern in der computergestützten Forschung und Prävention sieht er die Aufgaben der Behörde.⁶² Bei den Altvorderen des Amtes, unter ihnen nicht wenige ehemalige SS-Männer, sorgt der Reformeifer des neuen Chefs, den die Presse bereits »Kommissar Computer« nennt, noch vor Amtsantritt für Unbehagen.⁶³ Mit seinem Dienstherrn kann er sich dagegen im Einklang wissen, hatte doch Innenminister Hans-Dietrich Genscher die Erforschung und Bekämpfung der sozialen Ursachen der Kriminalität zu einem von vier »Eckpfeilern« der »Inneren Sicherheit« erklärt.⁶⁴ Aber die Erschießung eines Polizeibeamten durch die RAF nur sechs Wochen nach Herolds Amtsantritt ändert alles. Überraschend erteilt Genscher im Oktober 1971 dem BKA den Ermittlungsauftrag im »Baader-Meinhof-Komplex«.⁶⁵ Der Ausbau der EDV wird nun immer enger an das Ziel der Terrorismusbekämpfung gekoppelt. In den kommenden Jahren erhält Herold zwar ungeahnte personelle und finanzielle Ressourcen, um in Wiesbaden die modernste polizeiliche Datenverarbeitungszentrale Europas aufzubauen, doch bleibt von seinen ursprünglichen Zielen wenig übrig: Die Suche nach gesellschaftlichen »Strukturdefekten« tritt in den Hintergrund, stattdessen nutzt man die wachsenden Datenmengen und Rechenkapazitäten zur immer präziseren Feindlokalisierung.⁶⁶

Innerhalb von nur einem Jahr entsteht so unter dem Namen INPOL (Informationssystem der Polizei) ein international vorbildloses Netzwerk der »Datenfernverarbeitung«. Im Zentrum der ersten Ausbaustufe steht das Fahndungswesen: Wo bislang jede Meldung einen langwierigen Redaktionsprozess durchlaufen musste, um Wochen später in Form kiloschwerer, häufig bereits bei Drucklegung überholter Fahndungsbücher versandt

62 Vgl. Schenk, *Der Chef*, 62.

63 Vgl. Rolf Zundel, »Kommissar Computer« von Wiesbaden«, in: *Die Zeit*, 10. 9. 1971. 1969 bestand rund ein Viertel der BKA-Leitungsebene aus ehemaligen SS-Mitgliedern, zehn Jahre zuvor waren es sogar zwei Drittel gewesen. Vgl. Baumann u. a., *Schatten der Vergangenheit*, 57f.

64 Vgl. Johannes Hürter, »Anti-Terrorismus-Politik der sozialliberalen Bundesregierung 1969–1982«, in: ders., Gian Enrico Rusconi (Hg.), *Die bleiernen Jahre. Staat und Terrorismus in der Bundesrepublik Deutschland und Italien 1969–1982*, München 2010, 9–20, hier: 10f.; Baumann u. a., *Schatten der Vergangenheit*, 62–64.

65 Vgl. Schenk, *Der Chef*, 106.

66 Vgl. Gugerli, *Suchmaschinen*, 68.

zu werden, soll künftig jede Dienststelle instantan über alle zur Fahndung ausgeschriebenen Personen und Fahrzeuge informiert werden. Die ersten 35 Terminals, am Frankfurter Flughafen und mehreren Grenzkontrollstellen installiert, sind bereits zum Jahresende 1972 mit dem BKA-Zentralrechner verbunden, in den nächsten Jahren wächst ihre Zahl auf mehrere Tausend, und in der Folge vervielfachen sich die Fahndungsaufgriffe.⁶⁷ Doch nicht bloß Fahndungsmeldungen, sondern sämtliche Datenbestände sollen sukzessive in INPOL eingespeist werden. Allein 2,8 Millionen Kriminalakten haben sich bis 1971 beim BKA angesammelt – und jedes Jahr werden es mehr: eine »Informationslawine«, unter der die Behörde zu ersticken droht. Der Computer, der alle benötigten Daten »körperlos auf dem Bildschirm« erscheinen lässt, soll diesen »Papierkrieg« beenden und das BKA wieder handlungsfähig machen.⁶⁸ Einmal ausgebaut, so Herolds Vision, werde INPOL von jedem Arbeitsplatz aus den Zugriff auf das gesammelte Wissen der Institution erlauben: »Die Wissensdimension jedes Informationssuchenden wird damit in ungeahnte Bereiche ausgeweitet, wird gewissermaßen Teil seiner selbst, bezieht sich in den körperlichen Prozeß ein.« Schon jetzt, so Herold, gelte: »Keiner ist so klug wie alle« – künftig werde es heißen: »So klug wie alle ist das System.«⁶⁹

Auch Millionen von Fingerabdrücken werden nun in den Datenbanken erfasst. Ein eigens entwickeltes Verfahren der »maschinenlesbaren Verformelung« soll erstmals die Suche nach einzelnen Tatortfingerspuren im Gesamtbestand ermöglichen. War man zuvor auf zusätzliche Verdachtsmomente angewiesen, um den potenziellen Täterkreis einzuschränken, hofft man jetzt auf die verdachtsunabhängige Verknüpfung von Spuren und Tätern.⁷⁰ Während Herold davon schwärmt, dass die Spuren des »Gesamtmarktes aller Tatorte« bereits erschlossen und bald als »Rückkopplungsinformationen« am Tatort selbst verfügbar seien, geht die manuelle Digitalisierung der Bestände de facto eher schleppend voran.⁷¹ Noch grö-

67 Zu den Anfängen von INPOL vgl. Schenk, *Der Chef*, 125–130; zu den verschiedenen Phasen des Ausbaus, den Erfolgen und Rückschlägen vgl. Stephan Heinrich, *Innere Sicherheit und neue Informations- und Kommunikationstechnologien. Veränderungen des Politikfeldes zwischen institutionellen Faktoren, Akteursorientierungen und technologischen Entwicklungen*, Münster 2007, 168–186.

68 Horst Herold, »Rationalisierung und Automation in der Verbrechensbekämpfung«, in: *Universitas* 31.1 (1976), 63–74, hier: 68.

69 Ders., »Strukturveränderungen infolge des »Besitzerprinzips«, in: *Die Polizei* 5 (1976), 162 f.

70 Vgl. Herold, »Künftige Einsatzformen der EDV und ihre Auswirkungen im Bereich der Polizei«, 388; Herold, »Rationalisierung und Automation in der Verbrechensbekämpfung«, 69 f.

71 Herold, »Polizeiliche Informationsverarbeitung als Basis der Prävention«, 33. Eine Stunde brauchen die Daktyloskopen pro Datensatz, sodass sie über Jahre mit der Erfassung beschäf-

ßere Schwierigkeiten bereitet der Aufbau der »Straftaten-/Straftäter-Da-
tei« (SSD), die das eigentliche »Herzstück« von INPOL bilden soll.⁷² Schon
1966 hatte Herold angemahnt, man dürfe die elektronische Erfassung von
Straftaten nicht dem subjektiven Ermessen der Sachbearbeiter überlassen,
sondern müsse diese zum »datengerechten Denken« zwingen.⁷³ Beim BKA
drängt er nun auf die Entwicklung »standardisierter Merkmalskataloge«,
um Personenbeschreibungen und Angaben zum *modus operandi* in ihre ele-
mentaren Informationsbestandteile zu zergliedern und »alle denkbaren
Tat- und Tätervarianten« vergleichbar zu machen.⁷⁴ Doch trotz erheblichen
linguistischen Aufwands zeigen sich bald die Grenzen einer solchen »Ver-
formelung«: Die standardisierten Meldungen, die von wenig motivierten
und schlecht geschulten Beamten in das System eingegeben werden, sind
viel zu allgemein für sinnvolle Suchvorgänge, und so wird SSD 1979 nach
vierjähriger Probephase eingestellt.⁷⁵

Herolds Ambitionen scheitern also nicht allein an mangelnder politischer
Unterstützung und der Bindung von Ressourcen im Kampf gegen die RAF.
Die Suche nach signifikanten Mustern in beliebig großen Datenbestän-
den, wie er sie sich erträumt und wie sie heute unter dem Schlagwort »Big
Data« verhandelt wird, setzt nämlich voraus, dass die Phänomene, die man
analysieren will, sich in Form eindeutig benennbarer Entitäten, distinkter
Attribute und schematisierbarer Relationen beschreiben lassen.⁷⁶ Doch bei
weitem nicht alle Details eines komplexen Tathergangs lassen sich verlust-
frei in ein solches »datengerechtes« Format übersetzen. Was sich dagegen
problemlos speichern und verarbeiten lässt, sind Namen, Postanschriften,
Kontodaten, KfZ-Kennzeichen, Typen- und Seriennummern, also Adres-
sen im weitesten Sinne. Tatsächlich arbeiten die BKA-Datenbanken da am
effizientesten, wo nicht Korrelationen und Kausalverhältnisse zwischen
sozialen Phänomenen analysiert, sondern Verknüpfungen von Adressen
ausgewertet werden. Und damit erweist sich die »berechenbare Logistik«
der RAF als ideales Objekt elektronischer Datenverarbeitung.

tigt sind. Vgl. Georg Wiesel, Helmut Gerster, *Das Informationssystem der Polizei INPOL. Konzept
und Sachstand*, Wiesbaden 1978, 177. In Herolds Texten wird man solche Details kaum finden.
Ihr typischer Sound speist sich vielmehr aus einer Rhetorik der Steigerung und Beschleuni-
gung, die Tatsachenbeschreibung und Wunschvorstellung ununterscheidbar werden lässt:
Informationen fließen stets »unablässig«, Zugriffe erfolgen »sekundenschnell«, Speicherkapa-
zitäten sind »nahezu unbegrenzt« und die zu erwartenden Wissenszuwächse »gigantisch«.

72 Vgl. Hartung, *Kommissar Computer*, 36 f.

73 Zit. nach: Albrecht, *Im Dienst der Inneren Sicherheit*, 330.

74 Herold, »Polizeiliche Informationsverarbeitung als Basis der Prävention«, 34.

75 Vgl. Albrecht, *Im Dienst der Inneren Sicherheit*, 106 f.

76 Vgl. Gugerli, *Suchmaschinen*, 15; Burckhardt, *Digitale Datenbanken*, 242 f.

Um die gewaltigen Informationsmengen zu verwalten, die sich im Vorfeld des Baader-Meinhof-Prozesses in rund 2000 Aktenordnern angehäuft haben, wird INPOL 1975 um ein elektronisches Schlagwort- und Fundstellenregister für »Personen, Institutionen, Objekte und Sachen« (PIOS) erweitert, von dem Herold gut dreißig Jahre später nicht ohne Stolz bemerken wird, es sei in seiner »Zielsetzung vergleichbar mit den heutigen Suchmaschinen«. ⁷⁷ Tatsächlich ist PIOS mehr als nur ein Stichwortindex: Durch ein System von Verweisen bildet sich in seiner Struktur vielmehr ein vielfach verästeltes, dynamisch aktualisierbares Beziehungsgeflecht ab. So verweist der Datensatz zu einer konspirativen Wohnung – einem *Objekt* in der Terminologie der Fahnder – auf die *Personen*, die sie angemietet oder sich vermutlich dort aufgehalten haben, wie auf die *Sachen*, die die Polizei dort sicherstellen konnte. Nachdem als Speicherungsgrund bereits die Mutmaßung ausreicht, jemand könnte eine Straftat begehen oder stünde in Verbindung mit Straftätern, landen auch alle Namen, die man beispielsweise im Adressbuch eines Verdächtigen findet, in PIOS – selbst wenn es sich bloß um die Nummer der Hausärztin handelt. Auf diese Weise wächst der Datenbestand bis 1979 auf rund 135.000 Personen an, und diese enorme Datenfülle ist auch der Grund, warum PIOS kurz nach Herolds Ausscheiden eingestellt wird: Das System gilt als überlastet und »verschmutzt«, bisweilen liefert es auf ein und dieselbe Anfrage unterschiedliche Antworten. ⁷⁸

Doch zunächst erleichtert PIOS nicht nur den Zugriff auf vorhandene Daten, sondern ermöglicht auch neue Methoden der Erstellung personalisierter Profile. Eine dieser Methoden läuft beim BKA unter dem Titel »Beobachtende Fahndung« (BEFA). ⁷⁹ Um Fahndung im eigentlichen Sinne handelt es sich dabei nicht, ist doch ihr Zweck nicht der Zugriff, sondern die Datengewinnung, und ihre Ziele sind auch keine flüchtigen Verdächtigen, sondern mutmaßliche »Unterstützer«, deren Bewegungsmuster überwacht und analysiert werden. Konkret heißt das: Wer einmal im BEFA-System erfasst ist, wird bei jedem Grenzübertritt, an jedem Flughafen und bei jeder Polizeikontrolle unbemerkt registriert, und Ort und Datum der Kontrolle

77 Herold/Kraushaar/Reemtsma, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«, 1384. Zu PIOS vgl. Wiesel/Gerster, *Das Informationssystem der Polizei INPOL*, 195–225; Albrecht, *Im Dienst der Inneren Sicherheit*, 311; Anicee Abbühl, *Der Aufgabenwandel des Bundeskriminalamtes. Von der Zentralstelle zur multifunktionalen Intelligence-Behörde des Bundes*, Stuttgart u. a. 2010, 155–157; Hartung, *Kommissar Computer*, 36 f.

78 Vgl. Schenk, *Der Chef*, 212–214.

79 Zur beobachtenden Fahndung vgl. Jochen Bölsche, *Der Weg in den Überwachungsstaat*, Reinbek 1979, 62–74; Schenk, *Der Chef*, 201–211; Heinrich, *Innere Sicherheit und neue Informations- und Kommunikationstechnologien*, 173–177; Hartung, *Kommissar Computer*, 65–67.

sowie eventuelle Begleitpersonen werden elektronisch nach Wiesbaden gemeldet. Die Protokollierung von Routinekontrollen wird so zur Datenproduktion, auf deren Basis das BKA Tausende von »Bewegungskonten« führt. Die allermeisten der derart erfassten »BEFA-Personen« sind über die Häftlingsüberwachung ins Visier des BKA geraten, weil sie Inhaftierte besucht, ihnen geschrieben oder auch bloß Angehörige beim Gefängnisbesuch begleitet haben. So sollen die Kommunikationsnetze kartiert werden, die die Inhaftierten und ihre Anwälte mit den Solidaritätsinitiativen und Anti-Folter-Komitees verbinden, die man als »Rekrutierungsfeld« für die Illegalität ansieht. Eine intensive Reiseaktivität gilt als Anzeichen für logistische Unterstützungsarbeit und Vorbereitung auf den Untergrund, und so erwartet man sich von der Auswertung der »Bewegungskonten« nicht nur Aufschluss über die Organisationsmuster im »scheinlegalen Umfeld« der RAF, man will mit ihrer Hilfe auch die Terroristen von morgen identifizieren. Angeblich mit Erfolg: Ende 1976, so erinnert sich Herold, sei die »informativische Überlegenheit« über die RAF so groß gewesen, dass man bereits die Personen kannte, »die dann 1977 zu Tätern wurden.«⁸⁰

Der Versuch, mittels PIOS und BEFA das »Umfeld« der RAF zu kartieren, lässt sich kaum losgelöst von der aufgeheizten »Sympathisanten«-Debatte verstehen, in der konservative Opposition und Springer-Presse weite Teile der Linken kurzerhand eben jenem Umfeld zuschlagen. Doch gilt es, zwischen der Rhetorik der Denunziation und der operativen Logik der Erfassung zu unterscheiden. Im konservativen Diskurs erscheint die »Sympathisantenszene« als »linker Sumpf«, in dem alle Differenzen zwischen Worten und Taten, kritischer Staatsferne und bewaffneten Anschlägen verschwimmen.⁸¹ In den Datenbanken des BKA dagegen bildet sich ein »Informations- und Kommunikationsgeflecht«⁸² von Adressen und Relationen ab: Verdächtig wird hier nicht, wer Verdächtiges äußert, sondern wer mit Verdächtigen in Kontakt steht. Der Effekt ist aber vergleichbar: eine Entgrenzung der polizeilichen Ermittlung, die nun auch diejenigen ins Visier nimmt, die sie bislang mit keinerlei Straftaten in Verbindung bringen kann – und die sie in manchen Fällen wohl in dem Wahn bestärkt, gegen einen »präfaschistischen Polizeistaat« helfe nur der »bewaffnete Kampf«.

80 Herold/Kraushaar/Reemtsma, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«, 1372.

81 Vgl. dazu Hanno Balz, *Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 1970er Jahren*, Frankfurt a. M., New York 2008, 77–119.

82 Herold, »Perspektiven der internationalen Fahndung nach Terroristen«, 165.

Die Kartierung logistischer Netzwerke setzt die zuverlässige Adressierung aller miteinander verknüpften Elemente voraus: Überwachungstechniken wie PIOS und BEFA, so Lea Hartung, zielen daher letztlich weniger auf Körper und Personen als auf »bewegliche Adressen« wie Ausweisdokumente und Kraftfahrzeugkennzeichen.⁸³ Wer jedoch in den Untergrund abgetaucht ist und mit gefälschten Dokumenten reist, dessen »Bewegungskonto« verzeichnet keinerlei Aktivität mehr. Auf diesen eklatanten Datenmangel reagiert eines der bekanntesten Fahndungsinstrumente des BKA: die sogenannte »Rasterfahndung«, ein Name, der sich als so eingängig erwiesen hat, dass heute bisweilen jeglicher polizeiliche Datenabgleich darunter subsumiert wird. Herold hat jedoch stets Wert auf präzise Definitionen gelegt: »Rasterfahndung«, so erklärt er dem *Spiegel* noch fünf Jahre nach seiner Pensionierung, »meint die computergestützte polizeiliche Suche in außerpolizeilichen Datenbeständen nach einem noch unbekanntem Täter.«⁸⁴ Noch größeren Wert legt er auf die Unterscheidung von »positiver« und »negativer« Rasterfahndung, denn der Datenabgleich mittels positiver Suchkriterien – wie zum Beispiel Angaben zu Alter, Beruf oder Körpergröße eines unbekanntem Täters – unterscheidet sich aus Herolds Sicht qualitativ kaum von herkömmlichen Ermittlungsmethoden. Die negative Rasterfahndung kommt dagegen erst zum Zug, wo Anhaltspunkte zur gesuchten Person fehlen und man allein über negative Ausschlusskriterien verfügt.⁸⁵

An dieser strengen Definition gemessen gibt es überhaupt nur einen bekannten Fall einer negativen Rasterfahndung: die BKA-Operation »Annoncen«, die im Juni 1979 zur Verhaftung von Rolf Heißler führt. Ihr Ausgangspunkt ist ein Hinweis darauf, dass die RAF einen Stützpunkt in Frankfurt a. M. unterhält. Alle weiteren »Raster« ergeben sich aus den logistischen Zwängen bei der Anmietung einer konspirativen Wohnung.

83 Hartung, *Kommissar Computer*, 70 f.

84 Horst Herold, »Die Position der RAF hat sich verbessert. Der ehemalige BKA-Chef Horst Herold über Terroristen und Computer-Fahndung«, in: *Der Spiegel* 37 (1986), 38–61, hier: 49. Weder die Fahndung nach namentlich bekannten Verdächtigen noch die Suche nach Mustern und Auffälligkeiten in INPOL und anderen BKA-Datenbanken fällt mithin unter diese Definition.

85 Vgl. ebd.; Herold, »Die Polizei als gesellschaftliches Diagnoseinstrument«; ders., »Technische und rechtliche Entwicklungstendenzen der Verarbeitung personenbezogener Daten durch die Behörden der Vollzugspolizei«, in: Andreas von Schoeler (Hg.), *Informationsgesellschaft oder Überwachungsstaat. Strategien zur Wahrung der Freiheitsrechte im Computerzeitalter*, Opladen 1986, 65–105.

Denn das Leben im Untergrund mag äußerlich noch so unauffällig wirken, es bleibt strukturell unvereinbar mit der bürokratischen Dimension einer westdeutschen »Normalexistenz« der 1970er Jahre.⁸⁶ Wer unter falschem Namen lebt, wird zum Beispiel nicht einfach ein Konto eröffnen und ist vermutlich gezwungen, die Stromrechnung bar zu bezahlen. Am Anfang der Rasterfahndung stehen daher die Adressdaten von rund 18.000 Barkundinnen und -kunden der Frankfurter Elektrizitätswerke. Dieser Bestand wird nun sukzessive immer weiter reduziert: Im Abgleich mit den Datenbeständen anderer Behörden werden diejenigen herausgefiltert, die regulär beim Einwohnermeldeamt registriert sind, ebenso alle Wohnungsbesitzerinnen, Renten-, Kindergeld- und Bafög-Bezieher, Krankenversicherten und Fahrzeughalterinnen. Übrig bleiben jene Wohnungen, in denen zwar Strom verbraucht wird, deren Mieter und Mieterinnen aber ansonsten aus allen wohlfahrtsstaatlichen Erfassungssystemen herausfallen. Im konkreten Fall sind dies bloß zwei: die, in der Heißler schließlich verhaftet wird, und der Unterschlupf eines international gesuchten Drogenhändlers.⁸⁷

Die negative Rasterfahndung, so hat es Joseph Vogl beschrieben, zielt auf ein »strukturelles« bzw. »virtuelles« Objekt, das dort, »wo andere ganz zwangsläufig Spuren hinterlassen«, als bloße »Lücke« aufscheint und das »wirklich gerade dadurch ist, daß es an seinem Platz fehlt«.⁸⁸ Solch eine »Virtualisierung des polizeilichen Wissens« ist allerdings eher die Ausnahme der computergestützten Fahndung, die im Regelfall gerade darauf abhebt, möglichst viele eindeutig adressierbare Datenspuren miteinander zu verknüpfen. Rückblickend stellt sich die negative Rasterfahndung zudem als Produkt eines historischen Schwellenmoments dar, setzt sie doch voraus, dass die Erfassung der Bevölkerung in den Datenbanken von Behörden und Unternehmen so weit vorangeschritten ist, dass sich ihr kaum jemand entziehen kann, es aber immer noch Möglichkeiten gibt, dies zumindest zu versuchen. Ebenso setzt sie voraus, dass den Gesuchten die Raster der Fahndung verborgen bleiben – was wohl der Hauptgrund dafür ist, dass die Frankfurter Rasterfahndung ein Einzelfall bleibt. Eine im selben Jahr in Hamburg geplante Operation muss abgebrochen werden, nachdem die Zusammenarbeit von BKA und Stromversorger bekannt wird

86 Becker, *Dem Täter auf der Spur*, 192.

87 Vgl. Horst Herold, »Rasterfahndung« – eine computergestützte Fahndungsform der Polizei«, in: *Recht und Politik* 21.2 (1985), 84–97, hier: 91.

88 Joseph Vogl, »Grinsen ohne Katze. Vom Wissen virtueller Objekte«, in: Hans-Christian von Herrmann, Matthias Middell (Hg.), *Orte der Kulturwissenschaft. Fünf Vorträge*, Leipzig 1998, 41–53, hier: 43.

und eine Welle öffentlicher Empörung auslöst. Im Nachklang des »Deutschen Herbstes« rückt nun die »Datensammelwut« des BKA ins Zentrum der Diskussion, und Warnungen vor dem »Weg in den Überwachungsstaat« füllen die Seiten der großen Magazine.⁸⁹

Im Zuge dieser Datenschutzdebatte, die bis zum »Orwell-Jahr« 1984 kaum verstummen wird, erfahren viele zum ersten Mal, in welchem Umfang Behörden und Versorgungsunternehmen Informationen über sie sammeln und speichern. Das Schreckbild des »gläsernen Bürgers«, das in der Diskussion um die Rasterfahndung beschworen wird, prägt noch die Auseinandersetzungen um die geplante Volkszählung, die nach erheblichen Protesten 1983 vom Bundesverfassungsgericht gestoppt wird.⁹⁰ Herold wird zwar immer wieder beteuern, dass gerade die negative Rasterfahndung »Unschuldige und Nichtbetroffene dem Fahndungsvorgang fernhält«, weil alle ausgefilterten Daten sofort gelöscht würden,⁹¹ doch bereits der verdachtsunabhängige polizeiliche Zugriff auf personenbezogene Daten empört viele Juristinnen und Datenschützer.⁹² So beschleunigt die Datenschutzdiskussion Herolds Niedergang. Nachdem zuvor mehrere »Fahndungsspannen« seinen Ruf beschädigt haben, verliert er den politischen Rückhalt und wird 1981 in den vorzeitigen Ruhestand versetzt.⁹³ Die RAF wiederum passt ihre Logistik den Fahndungsrastern an. Statt ihre Wohnungen unter falschem Namen selbst anzumieten, sucht sie auf den schwarzen Brettern der Unis nach Angeboten zur Zwischenmiete, damit beim Datenabgleich statt verdächtiger Leerstellen nur die unverdächtigen Namen von Studierenden im Urlaubssemester aufscheinen.⁹⁴

Während die Anschläge der RAF in der Öffentlichkeit vor allem als Angriff auf das staatliche Gewaltmonopol wahrgenommen werden, steht im Zen-

89 Vgl. bspw. Bölsche, *Der Weg in den Überwachungsstaat*, die Buchfassung der *Spiegel*-Serie »Das Stahlnetz stülpt sich über uns«.

90 Vgl. dazu Nicolas Pethes, »EDV im Orwellstaat. Der Diskurs über Lauschangriff, Datenschutz und Rasterfahndung um 1984«, in: Irmela Schneider, Christina Bartz, Isabell Otto (Hg.), *Medienkultur der 70er Jahre*, Wiesbaden 2004, 57–75; Marcel Berlinghoff, »Totalerfassung« im »Computerstaat« – Computer und Privatheit in den 1970er und 80er Jahren«, in: Ulrike Ackermann (Hg.), *Im Sog des Internets. Öffentlichkeit und Privatheit im digitalen Zeitalter*, Frankfurt a. M. 2013, 131–150.

91 Herold, »Die Polizei als gesellschaftliches Diagnoseinstrument«, 84.

92 Vgl. bspw. Jürgen Simon, Jürgen Taeger, *Rasterfahndung. Entwicklung, Inhalt und Grenzen einer kriminalpolizeilichen Fahndungsmethode*, Baden-Baden 1981; Stephan Wanner, *Die negative Rasterfahndung. Eine moderne und unstrittene Methode der repressiven Verbrechensbekämpfung*, München 1985.

93 Vgl. Schenk, *Der Chef*, 443–446.

94 Vgl. Peters, *Tödlicher Irrtum*, 517, 790 (Fn. 23).

trum der taktischen Auseinandersetzung zwischen RAF und BKA eher so etwas wie das staatliche »Adressierungsmonopol«. Die Guerilla habe jetzt ihr eigenes »Einwohnermeldeamt«, so soll Baader die Erbeutung von über hundert Blanks-Ausweisformularen beim Einbruch in ein Landratsamt im November 1970 kommentiert haben – ein Ausspruch, den Herold noch zehn Jahre später gerne zitiert.⁹⁵ Mit authentischen Formularen allein ist es aber nicht getan. Noch wichtiger als das überzeugende Aussehen der Dokumente, so heißt es in einer Fälschungsanleitung der RAF, sei es, dass deren Daten einer Überprüfung standhalten. Weil es angesichts der voranschreitenden Ausweitung von »Datenkontrolle« und »Datenerfassung« unmöglich sei, eine Person einfach zu »erfinden«, hätten »nur »gedoppelte« Dokumente, Fahrzeuge, Schilder etc. eine Chance.«⁹⁶ Besonders erfolgreich praktiziert die RAF diese »Doublettenmethode« im Bereich der Motorisierung: Gestohlene Fahrzeuge werden mit Kopien der Nummernschilder baugleicher Wagen ausgestattet, ohne dass deren Halterinnen und Halter dies je erfahren. Um solche illegitimen Adressverdopplungen zu unterbinden, fordert Herold schon früh, wenngleich vergeblich, das Nummernschild »unablösbar« mit der Karosserie zu verbinden.⁹⁷ Mehr, wenngleich verspäteten Erfolg hat er mit seinen Bemühungen um die Einführung eines »fälschungssicheren«, »maschinenlesbaren« Personalausweises, der bei Kontrollen den automatischen Abgleich mit den Fahndungsmeldungen von INPOL ermöglichen soll – und nach kontroversen Debatten 1987 eingeführt wird.⁹⁸

Doch alle Maßnahmen der Fixierung beweglicher Adressen geraten an ihre Grenzen, wo Herolds digital aufgerüsteter Fahndungsapparat es mit den Unwägbarkeiten der »analogen« Wirklichkeit zu tun bekommt. Denn sobald der Zugriff nicht auf Autos, Wohnungen oder andere nummerierte »Logistikelemente«, sondern auf flüchtige Personen erfolgen soll, kommt man nicht umhin, Gesichter und Körper mit mehrdeutigen Bildern und Beschreibungen zu vergleichen. Wie heikel das trotz aller »informativischen Überlegenheit« werden kann, zeigt sich 1978 bei der sogenannten »Fahndungspanne von Michelstadt«, als BKA-Zielfahnder mehrere Stunden lang drei als verdächtig gemeldete Personen auf einem Flugplatz

95 Herold, »Perspektiven der internationalen Fahndung nach Terroristen«, 170; vgl. auch Schenk, *Der Chef*, 162.

96 Anonym, »Dokument 13, gefunden in der konspirativen Wohnung der RAF in Hamburg«, in: Bundesministerium des Innern (Hg.), *Dokumentation über Aktivitäten anarchistischer Gewalttäter in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1974, 74–78, hier: 75 f.

97 Herold in: Kogon, *Terror und Gewaltkriminalität*, 89.

98 Herold, »Perspektiven der internationalen Fahndung nach Terroristen«, 170.

observieren, ohne sie als die gesuchten Schleyer-Entführer identifizieren zu können.⁹⁹ Für Herold bestätigt der Vorfall, was er ohnehin wusste: Dem menschlichen Faktor ist kaum zu trauen, und der »Wiedererkennungswert« der herkömmlichen Fahndungsbilder minimal.¹⁰⁰

Abhilfe sucht man beim BKA in Techniken der Bilddigitalisierung und angewandten Mustererkennung. Als Fernziel schwebt Herold ein »geschlossenes System der Objektivierung« vor, das alles »meßbar, wägbare und bestimmbar« machen soll, was bislang der subjektiven Wahrnehmung vorbehalten war. Das »Personenerkennungssystem« der Zukunft, so seine Vorstellung, werde mittels Videotechnik, Datenverarbeitung und anderer Medien »alle Merkmale der Individualität«, einschließlich Mimik, Gang- und Stimmustern, automatisch erfassen und auswerten.¹⁰¹ Während die digitale Bildverarbeitung beim BKA jedoch kaum über den Stand der Grundlagenforschung hinauskommt, sind die Pläne zur Einbettung von Bildern und Videos in den elektronischen Datenverkehr Ende der 1970er Jahre schon weit gediehen. DISPOL, das »Digitale Integrierte Breitband-Sonderdatennetz der Polizei für Sprache, Bild und Daten«, hätte das zentralisierte und rein textbasierte INPOL-System durch ein nicht-hierarchisches, multimediales Netzwerk ersetzen sollen, doch scheitert seine Finanzierung an Herolds schwindender politischer Unterstützung. So verharnt INPOL noch für Jahrzehnte auf dem technischen Stand von 1972, und der digitale Zugriff auf Bilddaten wird erst mit dem im August 2003 gestarteten Nachfolger INPOL-neu möglich.¹⁰²

Herold wird lange noch jede Kritik an PIOS, BEFA und Rasterfahndung zurückweisen, doch die Datenschutzdebatte geht auch an ihm nicht spurlos vorüber. Zunehmend mischen sich skeptische Töne in die zuvor ungetrübte Begeisterung für das technisch Mögliche. Hatte er in seinem »Zukunftsmodell« von 1968 noch von der »integrierende[n] Funktion« der EDV geschwärmt, die es erlaube, die über eine Vielzahl von Behörden verstreuten Datensätze zu einer Person zentral zusam-

99 Nicht auszuschließen ist, dass die Fahnder – bewusst oder unbewusst – aus Angst vor dem Risiko eines Zugriffs die vorhandenen Hinweise auf die Identität der Observierten ignorierten. Vgl. Schenk, *Der Chef*, 359–366.

100 Vgl. Fehr, »Die ›Authentizität der Fotografie‹«, 148.

101 Horst Herold, »Erwartungen von Polizei und Justiz in die Kriminaltechnik«, in: Bundeskriminalamt (Hg.), *Der Sachbeweis im Strafverfahren* (BKA-Vortragsreihe Bd. 24), Wiesbaden 1979, 75–83, hier: 78 f. Vgl. dazu Gugerli, *Suchmaschinen*, 61 f.

102 Vgl. Schenk, *Der Chef*, 402–407; Heinrich, *Innere Sicherheit und neue Informations- und Kommunikationstechnologien*, 249–260; Horst Herold, David Gugerli, »Vom Befehl zur Steuerung, von der Datei zum Index. Horst Herold im Gespräch mit David Gugerli«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 3 (2007), 173–183, hier: 181.

menzuführen,¹⁰³ scheint ihm diese Aussicht nun selbst unheimlich geworden zu sein. In einem Vortrag von 1980 warnt er davor, dass es künftig möglich werde, »das Individuum auf seinem gesamten Lebensweg zu begleiten, von ihm laufend Momentaufnahmen, Ganzbilder und Profile seiner Persönlichkeit zu liefern, es in allen Lebensbereichen, Lebensformen, Lebensäußerungen zu registrieren, zu beobachten, zu überwachen und die so gewonnenen Daten ohne die Gnade des Vergessens ständig präsent zu halten.«¹⁰⁴ Und im »Orwell-Jahr« 1984 hält er in einem Rundfunkbeitrag die grassierenden Ängste vor der »totalen Persönlichkeitserfassung« für derzeit zwar übertrieben, zeichnet aber ein um so düsteres Zukunftsszenario. Weniger in der Technik selbst sieht er dabei die Bedrohung als in den gesellschaftlichen Machtverhältnissen, die durch sie verfestigt werden. Das Eindringen der Informationstechnologie in alle Lebensbereiche, so seine Sorge, werde auf eine Monopolisierung der »Ressource« Information hinauslaufen, und damit »auf einen Machtzuwachs der ohnehin Mächtigen« – und dabei macht es für ihn auch »keinen Unterschied, ob Multis, Konzerne, Trusts oder staatliche Bürokratien die bestehenden Ungleichheiten und Benachteiligungen verstärken.«¹⁰⁵

Identitätsmaschine Facebook

An einem Herbstabend des Jahres 2003, nur wenige Wochen, nachdem beim BKA computertechnisch die 1970er Jahre endgültig zu Ende gegangen sind, schaltet in Harvard ein 19-jähriger Student eine Website frei, die ihn kurzfristig zur meistgehassten Person auf dem Campus und mittelfristig zum jüngsten Selfmade-Milliardär der Geschichte machen wird. Die Rede ist von Mark Zuckerberg (*1984), und die Geschichte kann in ihren groben Umrissen spätestens seit dem Film *The Social Network* (2010) als bekannt vorausgesetzt werden.¹⁰⁶ Doch lohnt es, an ein paar Details zu erinnern:

103 Herold, »Organisatorische Grundzüge der elektronischen Datenverarbeitung im Bereich der Polizei«, 244.

104 Ders., »Polizeiliche Datenverarbeitung und Menschenrechte«, in: *Recht und Politik*, 16.21 (1980), 79–86, hier: 80 f. Vgl. dazu auch Schenk, *Der Chef*, 395.

105 Horst Herold, »Information und Staat«, in: *gehört gelesen. Die besten Sendungen des Bayerischen Rundfunks* 6 (1984), 70–81, hier: 76.

106 Der Film basiert auf der recht sensationsheischenden Darstellung von Ben Mezrich, *The Accidental Billionaires. The Founding of Facebook*, London 2010. Eine von Zuckerberg autorisierte Geschichte, auf die sich die folgenden Ausführungen wesentlich stützen, liefert: David

So ist die Website, die Zuckerberg nach einer langen Nacht vor dem Bildschirm schließlich freischaltet, noch nicht Facebook, sondern sein in jeder Hinsicht primitiverer Vorläufer *Facemash*. Dessen Funktionsprinzip lehnt sich an die ebenso beliebte wie chauvinistische Foto-Ratingseite *hotornot.com* an, die ihre (überwiegend männlichen) Besucher dazu auffordert, die Attraktivität von Bildern (überwiegend weiblicher) junger Menschen auf einer Skala von eins bis zehn zu bewerten. Zuckerbergs *Facemash* wandelt dieses Prinzip ab: Statt Bilder einzeln zur Abstimmung zu stellen, lässt er sie im Direktvergleich in zufälligen Paarungen gegeneinander antreten. Das Ganze funktioniert nur, wenn immer wieder neue Kombinationen zur Auswahl stehen, und so ist Zuckerberg klar, dass er »eine Menge Bilder brauchen« wird.¹⁰⁷ Als Quelle dienen ihm die sogenannten *facebook*s von Harvard. Für diese College-Jahrbücher, die als gedruckte Alben unter dem Titel »Freshman Register« schon eine jahrzehntelange Tradition haben, werden alle Erstsemester bei Studienbeginn fotografisch porträtiert. Viele der Fotos sind bereits online, allerdings nicht öffentlich: Zuckerberg hat nur Zugriff auf die Bilder seines eigenen Wohnheims, alle anderen besorgt er sich, indem er den Uni-Server hackt.

Harvard ist ein Ort der verschärften Konkurrenz, und zwar nicht allein der intellektuellen, das hat Zuckerberg wohl schon in den ersten Monaten seines Studiums erfahren müssen. Und so versieht er seine Website mit dem sprechenden Motto: »Wurden wir wegen unseres Aussehens aufgenommen? Nein. Werden wir danach beurteilt werden? Ja.«¹⁰⁸ Was bislang als informelle soziale Praxis üblich war, das Blättern in den gedruckten Jahrbüchern und der gehässige Vergleich der selten vorteilhaften Porträts, wird mit *Facemash* technisch implementiert. Damit trifft Zuckerberg offensichtlich einen Nerv: Obwohl er den Link zur Seite nur testweise an ein paar Freunde verschickt, verzeichnet sie innerhalb von vier Stunden mehr als 22.000 Aufrufe von rund 450 Usern. Doch beinahe ebenso rasch regt sich Protest, und nicht zuletzt Beschwerden von feministischen Gruppen führen schließlich dazu, dass *Facemash* vom Netz genommen, Zuckerbergs Webzugang gesperrt und er von einem Disziplinarkomitee der Universität verwahrt wird.¹⁰⁹

»Für einen Moment lang«, so kommentiert die Campuszeitung *Harvard Crimson* später das Geschehen, »schienen die Möglichkeiten endlos.

Kirkpatrick, *The Facebook Effect. The Real Inside Story of Mark Zuckerberg and the World's Fastest-Growing Company*, London 2011 [2010].

107 Zit. nach: Mezrich, *The Accidental Billionaires*, 44 f.

108 Zit. nach: ebd., 49.

109 Vgl. Kirkpatrick, *The Facebook Effect*, 24 f.

Warum nicht das System zu einem umfassenden Raster oberflächlicher Attribute ausbauen, um damit unsere Kommilitonen zu beurteilen?» Das ist zwar ironisch gemeint, identifiziert aber zugleich eine Marktlücke. Tatsächlich wurde von den Studierenden schon seit längerem der Wunsch nach einem hochschulweiten Online-*facebook* geäußert, nur die Universitätsleitung hatte bislang aus Datenschutzbedenken gezögert. Der Fehler Zuckerbergs, so der *Crimson*, sei bloß gewesen, nicht darauf zu setzen, dass die Leute ihre Bilder freiwillig hochladen: »Statt des Schocks, sein grässliches Erstsemester-Foto in die Welt hinaus gesendet und zur offenen Abstimmung freigegeben zu sehen, wäre eine solche Seite die reine Freude für Aufmerksamkeitssüchtige wie für Voyeure gewesen.« Doch nach all dem Ärger, den es seinem Erfinder eingebracht habe, sei es wohl mehr als unwahrscheinlich, dass *Facemash* jemals wieder aus seinem »elektronischen Grab« auferstünde.¹¹⁰ Bekanntlich hat sich Zuckerberg nicht lange entmutigen lassen: Im Februar 2004 ist *thefacebook.com* (das »the« verschwindet noch im Sommer) online, und ungeachtet der Vorgeschichte registriert sich innerhalb nur eines Monats die Hälfte aller *Harvard-undergraduates*.

Facebook ist zwar nicht *Facemash*, doch beide verbindet mehr als nur der entspannte Umgang mit Fragen des Datenschutzes. Indem Zuckerberg mit *Facemash* die Datenbestände einer bürokratischen Institution, die authentische Identitäten verwaltet, den Mechanismen medialer Konkurrenz aussetzt, verknüpft er – wie vierzig Jahre zuvor Warhol mit den *Most Wanted Men* – zwei zuvor getrennte Logiken der Gesichtsbilddistribution. Dem *Facemash*-Desaster verdankt er die Lektion, dass eine solche Kopplung von Archiv- und Marktlogik am besten mit Freiwilligen funktioniert. Nichtsdestoweniger bildet die institutionelle Logik »restloser« Erfassung bis heute den Motor der weltweiten Expansion von Facebook. Denn in Abgrenzung etwa zu *MySpace*, das in den Anfangsjahren als größte Konkurrenz galt, versteht Zuckerberg sein soziales Netzwerk weniger als Plattform der Selbstdarstellung denn als »directory of people«.¹¹¹ Und ein Personenverzeichnis ist nur dann nützlich, wenn es nicht allein die attraktivsten und interessantesten, sondern *alle* Mitglieder einer Gruppe erfasst, und zwar unter ihrem richtigen Namen. Folgerichtig verbietet Facebook auch die Verwendung von Pseudonymen, wie sie in den 1990er Jahren für fast alle Webservices üblich waren.

110 The Crimson Staff, »M*A*S*H. Online ›Facemash‹ Site, while Mildly Amusing, Catered to the Worst Side of Harvard Students«, in: *The Harvard Crimson*, 6. 11. 2003.

111 Kirkpatrick, *The Facebook Effect*, 143.

Die institutionelle Absicherung der Nichtanonymität bestimmt die anfängliche Expansionsstrategie des Unternehmens: Während andere soziale Netzwerke von Beginn an allgemein zugänglich sind, steht Facebook zunächst nur den Studierenden von Harvard, später dann sukzessive auch den Angehörigen ausgewählter anderer Universitäten, High Schools und Unternehmen offen. Stets jedoch ist eine E-Mail-Adresse der jeweiligen Institution Voraussetzung für die Registrierung. Erst im September 2006 kann sich dann jede und jeder über dreizehn Jahren registrieren; gleichzeitig beginnt Facebook sich selbst als Institution zu verstehen, die Identitäten authentifiziert: Die Community wird aufgerufen, »unauthentisches« Verhalten zu melden, der Kundenservice beginnt, gefälschte, gedoppelte und missbräuchlich verwendete Profile zu löschen, und in Zweifelsfällen besteht das Unternehmen darauf, dass Nutzerinnen und Nutzer ihre Identität mit Ausweisdokumenten nachweisen.¹¹² Seit 2008 schließlich ist es möglich, sich mit seinem Facebook-Account auch bei anderen Diensten einzuloggen. Facebook hat sich seitdem neben Google als zentraler »Identitätsprovider« im Netz etabliert.¹¹³

So haben in den letzten rund 10 Jahren private Unternehmen begonnen, Aufgaben der Adressierung und Authentifizierung zu übernehmen, an denen staatliche Stellen zuvor gescheitert sind. Seit den 1990er Jahren nämlich haben sich alle Versuche, eine verlässliche »digitale Identität« durch elektronische Ausweise und ähnliche Maßnahmen zu gewährleisten, als Ladenhüter erwiesen.¹¹⁴ Facebook setzt dagegen erfolgreich auf freiwillige Selbstidentifizierung – nicht zufällig lautet einer der meistzitierten Sätze Zuckerbergs: »Zwei verschiedene Identitäten zu haben zeugt von einem Mangel an Integrität.«¹¹⁵ Geert Lovink erkennt daher in Facebook das Symptom einer »Krise des multiplen Selbst«: Während man in den 1990er Jahren noch die postmoderne Verflüssigung aller Identitätszuschreibungen gefeiert habe, Sorge Zuckerbergs Unternehmen im Verbund mit den immer umfassenderen Überwachungsdispositiven nach 9/11 dafür, dass sich auch im Netz eine Logik der »kohärenten, singulären Identität«

112 Vgl. Carolin Wiedemann, »Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung«, in: Oliver Leistert, Theo Röhle, (Hg.), *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net*, Bielefeld 2011, 161–181, hier: 164.

113 Vgl. Michael Seemann, *Das Neue Spiel – Strategien für die Welt nach dem digitalen Kontrollverlust*, Freiburg 2014, 143.

114 Vgl. Christoph Engemann, »Im Namen des Staates. Der elektronische Personalausweis und die Medien der Regierungskunst«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2011), 211–228.

115 Zit. nach: Kirkpatrick, *The Facebook Effect*, 199

ten« durchsetze.¹¹⁶ Doch greift es zu kurz, die gegenwärtige Logik digitaler Identifizierbarkeit allein als *retour à l'ordre* zu verstehen, mit dem die anarchische Frühphase des Webs zu Grabe getragen wird. Vielmehr etablieren Facebook und verwandte Dienste Kriterien der Kohärenz und Singularität, die sich kaum auf die Unterscheidung von »Integrität« vs. »Multiplizität« reduzieren lassen, sondern darauf zielen, verstreute Datenspuren und unabschließbare Bilderserien adressierbar zu machen.

Entgrenzung des Profils

Facebook und ähnliche Plattformen, so hat es David Joselit formuliert, laden uns dazu ein, zu »Agenten und Autoren« unserer individuellen Profile zu werden.¹¹⁷ Dieses Versprechen der Autorschaft markiert einen signifikanten Bruch in der Bild- und Begriffsgeschichte des Profils, bedeutete doch die Erstellung eines Profils stets, die äußeren Konturen – im wörtlichen wie übertragenen Sinne – eines fremden Individuums distanziert und vergleichend, ja gleichsam in der »dritten Person« zu erfassen.¹¹⁸ Dies gilt offensichtlich für das Profil als Spezialfall des Porträts: Ob nun in den Schattenrissen Lavaters oder auf Bertillons erkennungsdienstlichen Fotografien, in der Profilansicht manifestiert sich, gerade im Gegensatz zur Frontalität des Spiegelbildes, stets der Blick der anderen auf das eigene Selbst.¹¹⁹ Dies gilt aber auch für all jene Profile, die nur noch im metaphorischen Sinne als Porträts fungieren und eher das Format von Eigenschaftstabellen, Merkmalsrastern und Datensammlungen annehmen: etwa Persönlichkeitsprofile, wie sie seit den 1920er Jahren in psychologischen Eignungstests eingesetzt werden, Täterprofile, mit denen man seit den 1970er Jahren beim FBI den *modus operandi* von Serienmördern analysiert, oder Konsumentenprofile, die seit den 1980er Jahren der Personalisierung des Marketings dienen – von den Bewegungsprofilen, die Herolds BKA mittels »beobachtender Fahndung« erstellt, ganz zu schweigen. In all diesen Fällen tritt das Subjekt, selbst wenn es, etwa über Fragebögen, wissentlich und freiwillig an der Erstellung seines Profils teilnimmt, keinesfalls als dessen Autor auf. Bis in die 1980er Jahre, darauf hat Andreas Bernard jüngst hingewiesen, stand der Begriff des Profils daher fast aus-

116 Geert Lovink, *Das halbwegs Soziale. Eine Kritik der Vernetzungskultur*, Bielefeld 2012, 55 f.

117 David Joselit, »Profile«, in: *Texte zur Kunst* 73 (2009), 75–81, hier: 80.

118 Meyer Schapiro, »Frontal and Profile as Symbolic Forms«, in: ders., *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Den Haag, Paris 1973, 37–49, hier: 38.

119 Vgl. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, 35.

schließlich für Technologien der Evaluierung, Erfassung und Kontrolle und war entsprechend negativ konnotiert. Vor dem Hintergrund der Diskussionen über Rasterfahndung, »Orwell-Staat« und Volkszählungsboykott hätte sich wohl kaum jemand Datenprofile als Medium des »Selbstdesigns« vorstellen können.¹²⁰

Eine zentrale Rolle im Prozess der Neucodierung des Profilbegriffs zwischen Fremderfassung und Selbstpräsentation spielen Online-Datingportale, wie sie in den 1990er Jahren aufkommen.¹²¹ Ähnlich wie bei Facebook geht auch hier die Registrierung mit der Erstellung eines Profils einher, also der Befüllung von Datenfeldern, die in Form standardisierter Formulare, Listen und Skalen charakteristische Eigenschaften und Interessen erfassen.¹²² Die Erstellung eines solchen Profils, so beschreibt es Eva Illouz, vollzieht sich in einem »Prozeß reflexiver Selbstbeobachtung und Selbstklassifizierung« als »bewußte Artikulation eigener Vorlieben und Meinungen«. Es handele sich um eine mediale Konstruktion, Präsentation und Externalisierung des Selbst, die nicht ohne den vergleichenden Blick auf die anderen auskomme: Das eigene Profil zu erstellen bedeutet, sich selbst in einer Situation des entgrenzten Wettbewerbs als ebenso »authentisch« wie »attraktiv« darzustellen.¹²³ Ähnliches gilt für Online-Jobbörsen: Auch hier vollzieht sich die Profilbildung im Abgleich von Selbstklassifizierung und Marktbeobachtung, zielt sie doch darauf, durch Übereinstimmung mit den Suchanfragen anonymer Anderer erfolgreich neue Kontakte zu generieren. Dagegen lässt sich kaum mit Bestimmtheit sagen, welchem spezifischen Zweck eigentlich ein Profil auf Facebook dienen soll.

Dieser Unterschied wird schon früh bemerkt, nämlich in einer Kolumne des *Harvard Crimson* vom Frühjahr 2004. Das Facebook nicht unähnliche Online-Netzwerk Friendster, das im Sommer zuvor auf dem Campus Furore gemacht hatte, habe sich nämlich, so heißt es dort, letztlich doch nur als verkapptes Datingportal herausgestellt, wenngleich als »sozial akzeptableres«. Zuckerbergs Seite spräche dagegen andere, unspezifischere »Instinkte« an: den Wunsch dazuzugehören, Eitelkeit, nicht zuletzt Voyeurismus. Vor allem aber könne er darauf bauen, dass die Arbeit an

120 Vgl. Andreas Bernard, *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*, Frankfurt a. M. 2017.

121 Vgl. ebd., 20–27; danah m. boyd, Nicole B. Ellison, »Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship«, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 13 (2007), 210–230.

122 Zu den damit verbundenen Wissens- und Selbsttechniken vgl. Wiedemann, »Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung«.

123 Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a. M. 2007, 117, 119 f.

einer mediatisierten Performance den Studierenden von Harvard förmlich im Blut liege, hätten diese doch einen Großteil ihrer High-School-Zeit darauf verwendet, am perfekten Lebenslauf für die Bewerbung an der Ivy-League-Universität zu feilen.¹²⁴ Dabei unterscheiden sich die Formate der Selbstdarstellung, die Facebook anfangs seinen Userinnen und Usern offeriert, in ihrer Mischung aus Poesiealbum und behördlichem Formular letztlich kaum von denen älterer Datingportale. Aber der entscheidende Schritt der Profilerstellung ist auf Facebook von Beginn an weniger die reflexive Selbstklassifizierung als vielmehr die soziale Selbstverortung, nämlich die Verknüpfung des eigenen Profils mit denen der »Freunde«, die bereits bei Facebook registriert sind.¹²⁵ Wer Facebook beitrifft, begibt sich nicht als isoliertes Individuum auf einen anonymen Marktplatz, sondern expliziert die eigene Position in einem vorgängigen Kommunikationsgeflecht. Denn Facebook, so das Credo Zuckerbergs, soll keine neuen Kontakte herstellen, sondern »wirkliche« Beziehungen abbilden.¹²⁶ So wächst mit jedem neuen Profil ein immer komplexer werdendes Datenmodell sozialer Relationen heran: der »Social Graph«, wie Zuckerberg dieses größte Kapital seines Unternehmens nennt.¹²⁷

Ein Facebookprofil ist mithin zunächst und vor allem eine Adresse in einem Netzwerk, und anders als ein Steckbrief oder Lebenslauf dient es auch weniger als fixierte Repräsentation eines kohärenten und singulären Individuums denn als eine Art Relaisstation, die kontinuierlich von Mitteilungen unterschiedlichster Art passiert wird: Statusmeldungen, Nachrichten und Kommentaren von Freunden, Fotos, Links etc. Die damit verbundene Dynamisierung des Profils findet ihren sichtbarsten Ausdruck in dem 2006 eingeführten *Newsfeed*. Musste man zuvor die Seiten der Freunde einzeln aufrufen, um zu sehen, ob sich etwas an ihrem Profil verändert hat, wird man seitdem auf der eigenen Startseite darüber informiert, wer gerade seinen »Beziehungsstatus« geändert oder sein Profilbild gewechselt hat. Die unangekündigte Einführung dieses Features sorgt zunächst für einen Sturm der Entrüstung: Es gründeten sich Protestgruppen, Boykottaufrufe zirkulieren, von automatisiertem »Stalking« ist

124 Amelia E. Lester, »Show Your Best Face. Online Social Networks are a Hop, Click and Jump from Reality«, in: *The Harvard Crimson*, 17. 2. 2004.

125 Der Begriff »Freunde« wird hier und im Folgenden – dann ohne Anführungszeichen und durchgehend im generischen Maskulinum – in einem rein technischen Sinne gebraucht: als bestätigte Facebook-Kontakte.

126 Vgl. Mark Zuckerberg, Laura Locke, »The Future of Facebook. Interview mit Mark Zuckerberg«, in: *Time*, 17. 7. 2007.

127 Vgl. Kirkpatrick, *The Facebook Effect*, 217.

die Rede.¹²⁸ Doch Zuckerberg lässt all dies unbeeindruckt, und bis heute macht der *Newsfeed* den Kern von Facebooks Webinterface aus. Mit ihm tritt die Arbeit am Profil in eine Feedbackschleife ein, in der jede Aktualisierung zur Mitteilung an ein Mikropublikum wird. Jeder neue Eintrag antizipiert bereits die erhoffte Resonanz, und der Prozess der Profilierung wird zur nie abschließbaren »Performance der Verbundenheit«.¹²⁹ Mit der 2011/12 eingeführten *Timeline* bzw. *Chronik* erfasst diese Dynamisierung des vormals statischen Profils schließlich auch die Vergangenheit: Userinnen und User werden nun ermuntert, ihre gesamte Lebensgeschichte chronologisch zu dokumentieren und dazu auch alte Fotos aus ihrer Vor-Facebook-Zeit hochzuladen.¹³⁰

Seit Jahren wird Zuckerberg nicht müde zu wiederholen, dass sein Unternehmen eine Mission verfolgt: die Welt »offener und verbundener« zu machen. Im Zentrum dieses Weltverbesserungsprojekts steht die Idee des *sharing*: Je mehr »Inhalte« die vernetzte Menschheit miteinander »teilt«, umso mehr soll auch das »gegenseitige Verständnis« wachsen.¹³¹ Eine entscheidende Rolle bei dem Versuch, das Teilen von Inhalten noch »reibungsloser« zu gestalten, spielt der »Like-Button«. Ähnlich wie die Kategorie der Freundschaft, die bei Facebook praktisch alle sozialen Beziehungen abdecken muss – nicht zuletzt zu Leuten, die man ohne Facebook längst vergessen hätte –, dient auch der Like-Button der Komplexitätsreduktion. Als ebenso niedrigschwellige wie unspezifische Sympathiebekundung ist er vor allem für Facebooks Werbekunden interessant, denen er die effiziente Quantifizierung positiver Affekte gegenüber ihren Marken und Produkten erlaubt.¹³² Vor allem aber nutzt Facebook ihn als Instrument der Expansion. 2010 gibt Zuckerberg das Motto aus, man wolle fortan »ein Netz bauen, in dem die Standardeinstellung sozial ist«. Mit dem Like-Button sowie dem dazugehörigen *Open-Graph*-Protokoll ist

128 Vgl. ebd., 190.

129 Zum *Newsfeed* als Feedbackschleife vgl. Mark Coté, Jennifer Pybus, »Social Networks: Erziehung zur immateriellen Arbeit 2.0«, in: Leistert/Röhle, *Generation Facebook*, 51–73; zur »performance of connection« vgl. Alex Lambert, *Intimacy and Friendship on Facebook*, London 2013, 57–76; zur Antizipation von »Verbundenheit« vgl. Richard Grusin, *Premediation. Affect and Mediality After 9/11*, Houndmills, New York 2010, 128 f.

130 Vgl. José van Dijck, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford u. a. 2013, 55; Tero Karppi, »Happy Accidents: Facebook and the Value of Affect«, in: Ken Hillis, Susanna Paasonen, Michael Petit (Hg.), *Networked Affect*, Cambridge/Mass., London 2015, 221–233, hier: 222–224.

131 Vgl. dazu kritisch van Dijck, *The Culture of Connectivity*, 45–67.

132 Vgl. dazu Carolin Gerlitz, »Die Like Economy. Digitaler Raum, Daten und Wertschöpfung«, in: Leistert/Röhle, *Generation Facebook*, 101–122.

es seitdem möglich, beliebige »Fundstücke« außerhalb von Facebook in das eigene Profil einzubinden und mit Freunden zu »teilen«: den Lieblingsfilm bei IMDb, ein YouTube-Video, einen Artikel im *Guardian*, etc.¹³³ All diese von Fremdanbietern mit einem Like-Button versehenen *Open-Graph*-Objekte erhalten von Facebook eine individuelle Adresse sowie ein internes Profil, über das die Anbieter nachvollziehen können, wie häufig und von wem ein bestimmter Inhalt geteilt und kommentiert wurde. Jedes geklickte »Gefällt mir« innerhalb wie außerhalb von Facebook, ja häufig selbst der bloße Besuch einer Website mit einem Like-Button produziert nun eine dauerhafte Verknüpfung mit dem eigenen Profil. Und je mehr Like-Buttons sich auf anderen Websites ausbreiten, umso größer wird der Ausschnitt des Netzes, den Facebook adressieren und beobachten kann. Über Anwendungen wie *Events* und *Places* erfasst diese Ausweitung des Adressraums schließlich immer weitere Teile der »wirklichen« Welt – auch der Besuch eines Konzerts oder Restaurants wird so für Facebook zur Datenoperation.

Damit erreicht eine Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt, die man als Strukturwandel des Profils von der Logik der Tabelle zu jener des Netzwerks beschreiben kann – und die dem von Herold beschriebenen Übergang von der Personen- zur Sachfahndung entspricht. Zwar enthält jedes Facebook-Profil nach wie vor Attribute, die als Variablen in Datenfelder eingetragen werden, etwa Name, Geschlecht oder Geburtsdatum. Aber die allermeisten Profilinformatoren werden inzwischen als Relationen zwischen Datenobjekten modelliert: Wohnorte, frühere Arbeitgeber oder Ausbildungsstätten, all dies sind nun nicht mehr bloß unverbundene Einträge in einem Formular, sondern digitale Entitäten, mit denen das eigene Profil in einer klassifizierbaren, je nach Frequenz und Intensität der Interaktion quantitativ gewichteten Beziehung steht. So werden sie zu Knotenpunkten jenes logistischen Netzwerks von »Personen, Institutionen, Objekten und Sachen«, das in seiner beständig aktualisierten Gesamtheit ein individuelles Profil ausmacht – ebenso wie das Café, das man gestern besucht, oder der Zeitungsartikel, den man gerade eben gelesen hat.

In der Zukunft, die sich Zuckerberg erträumt, »soll alles mit deiner Person verknüpft werden, denn das macht die Dinge viel wertvoller.«¹³⁴ Das Social Web setzt daher die durchgängige Adressierbarkeit eines »authen-

133 Vgl. dazu wie zum Folgenden: Irina Kaldrack, Theo Röhle, »Teilmengen, Mengen Teilen. Taxonomien, Ordnungen und Massen im Facebook Open Graph«, in: Inge Baxmann, Timon Beyes, Claus Pias (Hg.), *Soziale Medien – Neue Massen*, Zürich, Berlin 2014, 75–101.

134 Zit. nach: Jeff Jarvis, *Mehr Transparenz wagen! Wie Facebook, Twitter & Co. die Welt erneuern*, Berlin 2012, 40.

tischen« Profils voraus. Zugleich entgrenzt es dieses Profil in der Zeit- wie in der Sachdimension: Basierten Profile zuvor auf Techniken der Selektion von Merkmalen, scheint heute noch das flüchtigste Interesse bedeutsam genug, um Teil eines Profils zu werden.¹³⁵ So sind wir aus Sicht von Facebook weniger diejenigen, als die wir uns präsentieren wollen, als vielmehr die Gesamtheit der digitalen Spuren, die man uns eindeutig zuordnen kann. Insofern dabei strukturell verborgen bleibt, welche Daten erhoben werden, über welche Schnittstellen sie abrufbar sind und mit welchen Algorithmen sie ausgewertet werden, reduziert sich jegliche »bewusste Artikulation« auf bloßes Oberflächendesign: Die Profile, die unsere Freunde sehen, können wir noch so gründlich gestalten – die Profile, die Facebook intern erstellt und Partnerfirmen, Werbekunden, Ermittlungsbehörden oder Geheimdiensten zur Verfügung stellt, entziehen sich unserer Kenntnis wie unserer Kontrolle.¹³⁶

Vernetzte Bilderströme

Facebook war von Anfang an ein Medium der Gesichtsbilddistribution, und mittlerweile kann das Unternehmen, sieht man einmal von den Servern der NSA ab, auf die wohl größte Sammlung von Gesichtsbildern zugreifen, die jemals existiert hat. Bilder, in der Regel digitale Fotografien, machen einen Großteil der Inhalte aus, die auf Facebook geteilt werden, und für viele ist das eigene Profil nicht zuletzt ein Ort, an dem sie Freunden Bilder von sich und ihrem Leben zeigen.¹³⁷ In ihren Anfangstagen jedoch erlaubte die Seite nur ein einziges Bild im ansonsten weitgehend textbasierten Interface: das standardisierte »Profilbild«, das nach Facebooks Angaben ebenso der Wiedererkennbarkeit des Profils wie dem individuellen Ausdruck der »Persönlichkeit« dienen soll.¹³⁸ Doch schon früh begannen einzelne Nutzerinnen und Nutzer, ihr Profilbild mehrfach täglich zu wechseln.¹³⁹ In dieser unre-

135 Vgl. dazu kritisch Jacob Silverman, *Terms of Service. Social Media and the Price of Constant Connection*, New York 2015, 157–166.

136 Auch Facebooks »Privatsphäre«-Einstellungen limitieren allein, was unsere Freunde sehen können. Für die Frage, welche Informationen Facebook selbst auswertet und mit Dritten teilt, sind sie irrelevant. Vgl. ebd., 292–295.

137 Vgl. Daniel Miller, *Tales from Facebook*, Malden/Mass. 2011, 44; Barry Salzman, »Sharing Makes the Picture« (2012), in: Adam Bell, Charles H. Traub (Hg.), *Vision Anew. The Lens and Screen Arts*, Oakland: 2015, 231–239, hier: 232.

138 Vgl. dazu Wiedemann, »Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung«, 167 f.

139 Vgl. Kirkpatrick, *The Facebook Effect*, 153.

gulierten Bildpraxis kündigt sich bereits die beginnende Dynamisierung des Profils an: Denn ein Porträt, das sich ständig ändert, erscheint weniger als Repräsentation der Persönlichkeit denn als aktuelle Statusmeldung. Im Herbst 2005 präsentiert Facebook dann mit *Photos* eine neue Funktion, die sich für die weitere Entwicklung des Unternehmens als richtungsweisend herausstellen soll.

Wie Flickr und ähnliche Fotoplattformen bietet auch Facebook zusätzlich zur Möglichkeit, selbst hochgeladene Bilder in »Alben« zu sortieren, die Option, Bildinhalte mittels »Tagging« zu annotieren. Doch wo Flickr beliebige Begriffe zulässt, um Motive, Genres, Formate oder Kameratypen zu verschlagworten, dient die Tagging-Funktion bei Facebook ausschließlich dazu, ein Gesicht mit einem Namen und einem Profil zu verknüpfen.¹⁴⁰ Diese Möglichkeit, die eigenen Freunde auf hochgeladenen Fotos zu »markieren«, wird von den zu diesem Zeitpunkt rund 5 Millionen Nutzerinnen und Nutzern überwältigend angenommen: Innerhalb von nur einem Monat sind 85 % von ihnen auf mindestens einem Bild markiert. Dass Bildauflösung und Sortierfunktion im Vergleich zu konkurrierenden Diensten eher schwach sind, tut Facebooks Erfolg als Fotoplattform keinen Abbruch, im Gegenteil, lassen sich so die Bilder doch rasch und unkompliziert in großen Mengen hochladen und durchklicken. Bei Zuckerberg, so sein Biograf David Kirkpatrick, löst der Erfolg von *Photos* eine »Epiphanie« aus: Denn so simpel und unspektakulär die neue Anwendung auf den ersten Blick erscheint, durch ihre Einbettung in den *Social Graph* setzt sie eine mächtige Distributionslogistik in Gang – und damit wird *Photos* zur Geburtsstunde von Facebooks Netzeroberungsplänen.¹⁴¹

Private Fotos im Bekanntenkreis herumzuzeigen, dabei auf Gesichter zu deuten und Namen zu nennen, ist als Bildpraxis so alt wie das Fotoalbum. Durch Facebooks technische Implementierung aber verändert sie ihren Charakter fundamental: Aus einem informellen Akt der Rezeption und Kommunikation, der als solcher keinerlei Spuren hinterlässt, wird die Produktion dauerhafter Verknüpfungen zwischen zuvor unverbundenen Bildern und Profilen. Was zuvor im Rahmen privater Konversation verblieb, verwandelt sich jetzt in eine Mitteilung, ja Einladung an ein kaum überschaubares Publikum. Wenn nämlich jemand bei Facebook auf einem Foto markiert wird, bekommen die Freunde des oder der Betroffenen in der Regel nicht nur dieses eine, sondern alle Bilder desselben »Albums« zu sehen, auch wenn sie weder mit dessen Urheberin noch mit den anderen

140 Vgl. Martin Hand, *Ubiquitous Photography*, Cambridge/Mass., Malden 2012, 173.

141 Vgl. Kirkpatrick, *The Facebook Effect*, 153–157, 216–218.

Leuten auf den Bildern befreundet sind. Die Identifizierung unter Freunden, bei der Beschriftung und Versand in einer einzigen Operation verschmelzen, wird so zum Mechanismus einer nahezu unkontrollierbaren Bilddistribution. Das vordigitale Äquivalent dazu, so Martin Hand, wäre es gewesen, »einen völlig Fremden zu fragen, ob man sein Fotoalbum durchblättern dürfe, nur weil man einen gemeinsamen Bekannten hat.«¹⁴²

Dass »*privacy*«, was man wahlweise mit Privatsphäre oder Datenschutz übersetzen kann, »nicht länger eine gesellschaftliche Norm« sei, gehört zu den bekanntesten wie kontroversesten Statements Zuckerbergs. Wie Facebook selbst daran mitwirkt, soziale Normen zu verschieben, lässt sich anschaulich bei Katherine Losse nachlesen.¹⁴³ Die Facebook-Angestellte der beinahe ersten Stunde erinnert sich, wie nach Einführung von *Photos* jeden Montagmorgen die Partybilder vom Wochenende ihren Bildschirm zu fluten begannen. Je mehr von ihren Facebook-Freunden – überwiegend Kolleginnen und Kollegen, aber selten enge Freunde – dabei in einem »Album« markiert wurden – stets lächelnd und mit einem Drink in der Hand –, desto höher gewichtete der *Newsfeed*-Algorithmus die Bilder, und desto mehr davon bekam sie automatisch zu sehen. Mit jedem Kommentar steigerte sich die algorithmisch generierte Sichtbarkeit der Bilder, und so präsentierte Facebook ihr von all jenen Leuten, deren Bilder am häufigsten kommentiert wurden, in der kommenden Woche noch mehr Bilder. Der Strom der Partybilder wurde zum nie enden wollenden Beliebtheitswettbewerb der *most beautiful people* – und sie zur permanenten Beobachterin des Lebens von Leuten, mit denen sie jenseits des Bildschirms kaum etwas zu tun hatte. Unter dem Imperativ des *sharing* verschwimmt so nicht nur die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit, sondern auch die zwischen intimer Kommunikation und »beobachtender Fahndung«.

Das Beispiel macht überdies deutlich, dass das, was bei Facebook noch anachronistisch »Album« heißt, seine Funktion weitgehend verändert hat. Nicht bloß ist aus einem materiellen Dispositiv zur Aufbewahrung und Anordnung fotografischer Abzüge eine Datenbankfunktion zur Sortierung ortloser und beliebig übertragbarer Datensätze geworden. Vor allem dienen diese digitalen »Alben« weniger der Fixierung als vielmehr der massenhaften Mobilisierung von Bildern.¹⁴⁴ Schon die frühesten Fotoal-

¹⁴² Hand, *Ubiquitous Photography*, 178.

¹⁴³ Vgl. Katherine Losse, *The Boy Kings. A Journey into the Heart of the Social Network*, New York u. a. 2012, 180f. Eine detaillierte Analyse dieser Normenverschiebungen liefert van Dijck, *The Culture of Connectivity*, 45–67.

¹⁴⁴ Vgl. Hand, *Ubiquitous Photography*, 154; Daniel Rubinstein, Katrina Sluis, »A Life More Photographic. Mapping the Networked Image«, in: *Photographies* 1.1 (2008), 9–28.

ben waren eingebunden in soziale Praktiken der Bildzirkulation, aber sie dienten als Depots und Reservoirs, an denen die fotografische Bilderflut vorläufig begrenzt und zum Stillstand gebracht wurde. Facebooks »Alben« dagegen kanalisieren digitale Bilderströme, deren Umfang jedes physische Album sprengen würde, regulieren ihre Sichtbarkeit und schließen sie an Kommunikationsnetze an, die überhaupt nur durch die beständige Zirkulation von Bildern aufrechterhalten werden. Es liegt in Facebooks Interesse, den Umsatz der Bilder beständig zu steigern: Denn wer Bilder hochlädt, markiert und kommentiert, sorgt nicht nur für einen wichtigen Teil jener Inhalte, die die Plattform attraktiv machen, sondern produziert gleichzeitig wertvolle Metadaten. So können etwa Facebooks Filteralgorithmen der Beziehung zweier Freunde, die häufig gemeinsam auf Bildern zu sehen sind, ein höheres Gewicht zurechnen. Praktisch jede Interaktion mit der Plattform ist in ähnlicher Weise nicht bloß eine Performance vor Publikum, sondern zugleich eine unsichtbare Modifikation der Nähe- und Distanzverhältnisse im *Social Graph*.

Der Steigerung der Bildumsatzraten dient auch die umstrittene Gesichtserkennung, die Facebook im Sommer 2011 eingeführt hat: Um die Identifizierung unter Freunden zu beschleunigen, präsentiert die Software seitdem – zumindest außerhalb Europas – zu jedem hochgeladenen Foto entsprechende Namensvorschläge. Dabei lernt die Software im Mensch-Maschine-Dialog und kann einzelne Gesichter umso zuverlässiger identifizieren, je häufiger diese bereits markiert wurden.¹⁴⁵ Die großen Mengen bereits markierter Bilder machen Facebook auch zum idealen Testgelände für die Entwicklung neuer Gesichtserkennungsalgorithmen.¹⁴⁶ Eine der Firmen, die es ohne das Online-Netzwerk nie gegeben hätte, ist das Startup *face.com*, das 2009 mit *Photofinder* eine frei verfügbare Gesichtersuchmaschine auf den Markt bringt, bevor es 2012 von Facebook aufgekauft wird. Auch dank der so erworbenen Expertise kann Facebooks Forschungsabteilung 2014 stolz verkünden, die »Performance-Lücke« zwischen menschlicher und maschineller Gesichtserkennung beinahe geschlossen zu haben: Bei standardisierten Tests, bei denen es darum geht, ob auf zwei Internet-

145 In Europa, wo Datenschützer gegen die neue Funktion Sturm liefen, zog das Unternehmen die *face recognition* relativ rasch zurück und beschränkte sich seitdem auf *face detection*: Die Software erkannte, ob und wo ein Gesicht auf einem Foto zu sehen ist, die Benennung erfolgte aber weiterhin manuell. Vgl. Ingrid Maas, Karl Schmitz, Peter Wedde, *Datenschutz 2014. Probleme und Lösungsmöglichkeiten*, Frankfurt a. M. 2014, 40. 2018 führte Facebook dann die Gesichtserkennung auf freiwilliger Basis wieder ein.

146 Vgl. Federal Trade Commission, *Facing Facts. Best Practices for Common Uses of Facial Recognition Technologies*, October 2012, 4.

bildern dasselbe prominente Gesicht zu sehen ist, erreiche ihre Software *DeepFace* eine Trefferquote von 97,25% und sei damit der menschlichen Konkurrenz nur noch um einen halben Prozentpunkt unterlegen.¹⁴⁷

Dieser Erfolg ist kein Zufall, denn neben der gewaltig gestiegenen Rechenleistung ist es vor allem eine durch soziale Medien und ubiquitäre Kameras vollkommen veränderte Infrastruktur der Bildproduktion und -zirkulation, die die jüngsten Entwicklungen im Bereich der Gesichtserkennung möglich gemacht hat. Aktuelle Algorithmen, die wie *DeepFace* auf künstliche neuronale Netze und sogenanntes *deep learning* setzen, sind nämlich auf möglichst umfassende Trainings- und Testdatenbanken mit Gesichtsbildern angewiesen und insbesondere auf den Zugriff auf möglichst viele unterschiedliche, bereits eindeutig identifizierte Bilder ein- und desselben Individuums. Denn vorgefasste Gesichtsmodelle, wie sie die Anfänge der automatisierten Gesichtserkennung bestimmt haben, kommen bei *DeepFace* nur noch zur Optimierung der Ausgangsdaten zum Einsatz: Um die aus verschiedenen Perspektiven aufgenommenen Gesichtsbilder zu vereinheitlichen und perspektivisch zu »frontalisieren«, errechnet die Software in einem ersten Schritt auf Basis einzelner Merkmalspunkte ein drehbares 3D-Modell des Gesichts, auf welches dann das digitale Pixelbild projiziert wird (Abb. 12.3). Woran die Software aber letztlich ein Gesichtsbild erkennt, das bestimmt sich nicht nach vorab definierten Merkmalskatalogen und regelbasierten geometrischen Modellen. Vielmehr »lernen« Algorithmen wie *DeepFace* erst im Durchgang durch riesige digitale Trainings-Bilddatenbanken, in tausendfach durchlaufenen iterativen Schleifen der Fehleroptimierung, unterschiedliche Bilder ein- und desselben Gesichts zuverlässig derselben Person zuzuordnen – eine Fähigkeit, deren quantifizierbarer Grad an Zuverlässigkeit dann anschließend auf Basis ebenso umfangreicher Testdatenbanken abgeprüft wird. Mittels welcher Kriterien allerdings »selbstlernende« Algorithmen wie *DeepFace* über Identität und Nichtidentität von Gesichtern entscheiden und wie sie zu diesen Kriterien gelangen, lässt sich in vielen Fällen selbst im Nachhinein kaum rekonstruieren.¹⁴⁸

Für Facebook lohnt sich der Einsatz von *DeepFace* insbesondere auf dem Smartphone, wo ohne automatisierte Namensvorschläge viele Gesichter aus Bequemlichkeit unmarkiert blieben. Selbst für den »privaten« Tausch von Bildern, die man nicht online posten will, bietet das Unternehmen

147 Vgl. dazu und zum Folgenden Yaniv Taigman u. a., »DeepFace: Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification«, *Facebook Research*, 24. 6. 2014.

148 Vgl. Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Frankfurt a. M. 2016, 179.

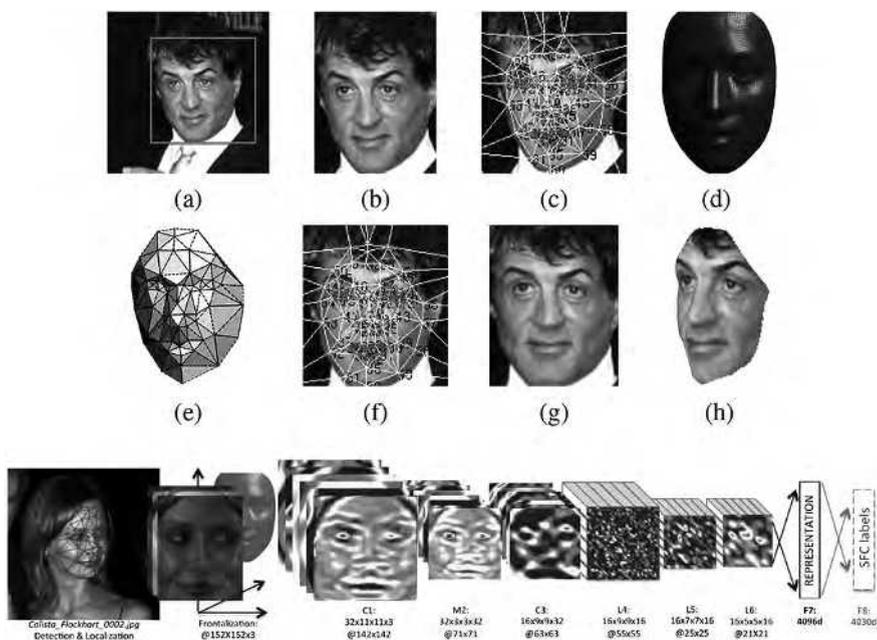


Abb. 12.3: Yaniv Taigman u.a., *DeepFace*-Gesichtserkennung, 2015; oben: Frontalisierung der Gesichter mittels 3D-Modellen – (a) zeigt das Ausgangsbild, (g) das daraus errechnete *en face*-Porträt; unten: zur Erkennung wird das frontalisierte Gesichtsbild von künstlichen neuronalen Netzen sukzessive in verschiedene *layer* aufgespalten.

mittlerweile seine Gesichtserkennung an. Im Juni 2015 kommt die Smartphone-App *Moments* auf den Markt, die automatisch alle Aufnahmen eines Ereignisses, beispielsweise einer Hochzeit, auf Basis von Datum und GPS-Koordinaten zu einem Album gruppiert, sämtliche Gesichter auf den Bildern markiert und anschließend die »Synchronisation« des eigenen Albums mit denen der anderen Gäste erlaubt. Verstreute Bilder privater Ereignisse werden von *Moments* zu kollektiv erstellten Dossiers gebündelt, die die exakt datierbare Anwesenheit individueller Gesichter an lokalisierbaren Orten registrieren. Selbst wenn man nicht seit Edward Snowden wüsste, mit welcher Begeisterung Geheimdienste auf die Datenprofile des Unternehmens zugreifen, kann Facebook spätestens damit als nahezu perfekte Infrastruktur »teilnehmender« Massenüberwachung gelten.¹⁴⁹ Wo

¹⁴⁹ Anders Albrechtslund, »Online Social Networking as Participatory Surveillance«, in: *First Monday* 13,3 (2008).

sich die »Bewegungskonten« des BKA in den 1970er Jahren noch auf die Erfassung sporadischer Verkehrs- und Passkontrollen stützen mussten, gewähren heute Millionen von Menschen privaten Unternehmen freiwillig Einblicke in das »Kommunikations- und Informationsgeflecht«, in dem sie sich alltäglich bewegen. Geradezu rührend wirken da im Rückblick die Debatten des Jahres 1984, als sogar das ZDF vor der drohenden »lückenhaften Kontrolle« durch »moderne, computergesteuerte Informationssysteme« warnte.¹⁵⁰

Herolds BKA und Zuckerbergs Facebook sollten in diesem Kapitel jedoch nicht bloß exemplarische Stationen einer Eskalationsgeschichte markieren, sondern auch – ungeachtet aller Analogien und Kontinuitäten – für zwei entgegengesetzte Modelle des Verhältnisses von Bildern und Datenbanken stehen. Nicht zuletzt als Reaktion auf die Selbstähnlichkeit der Köpfe der RAF behandelt Herold bei seinen Versuchen, die Netzwerke des Untergrunds sichtbar zu machen, deren Knotenpunkte als körper- wie gesichtslose Adressen: Durch die Kartierung der Logistik soll die bildliche Erfassung der Individuen möglichst verzichtbar werden. Zuckerbergs Netzwerk wäre dagegen ohne Bilder nicht denkbar, denn wo Herold primär funktionale Beziehungen aufklären will, schafft Facebook eine mediale Infrastruktur, die darauf zielt, affektive Bindungen zu stabilisieren und quantifizierbar zu machen. In diesem Produktions- und Distributionsnetzwerk von Bildern und Nachrichten erfüllt jedes Subjekt idealiter eine doppelte Rolle: Es wird einerseits zur Quelle eines Stroms von Statusmeldungen, Positionsbestimmungen und Selbstaufzeichnungen; und es fungiert andererseits als Verteilerstation, die kontinuierlich Nachrichten- und Bilderströme bewertet, filtert und mit Metadaten anreichert. Auch den Gesichtsbildern kommt in diesen Datenströmen eine Doppelfunktion zu, dient doch jedes erkennbare Gesicht zugleich als Attraktor affektiver Aufmerksamkeit wie als Anker, der Bilderströme aus unterschiedlichen Quellen verkettet und Personen, Orte und Ereignisse in Beziehung setzt. So sind mit Facebooks erfolgreicher Kopplung von Selbstidentifizierung und automatisierter Gesichtserkennung Bilder zu unverzichtbaren Elementen jener logistischen Netzwerke geworden, die unsere heutigen digitalen Identitäten ausmachen.

150 Günter Myrell, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Daten-Schatten. Wie Computer dein Leben kontrollieren. Das Buch zur ZDF-Fernsehserie*, Reinbek 1984, 7–10, hier: 7.

Schluss: Gesichter, Spuren, Daten

Porträttheorien an der Schwelle von Archiv und Datenbank

»Das Gesicht«, heißt es in den *Tausend Plateaus* (1980), »ist eine starke Organisation.«¹ Der Satz hätte so oder so ähnlich auch schon 80 Jahre zuvor bei Georg Simmel stehen können, und im Grunde meinen Gilles Deleuze und Félix Guattari dasselbe: Wo sich für Simmel im menschlichen Antlitz eine Mannigfaltigkeit von »Elementen« zu einer »Einheit« des Sinns und der Individualität fügt, da ist bei Deleuze und Guattari die Rede davon, dass das Gesicht einen »ganzen Komplex von Merkmalen [...] subsumiert und in den Dienst der Signifikanz und Subjektivierung stellt.«² In beiden Fällen firmiert das Gesicht als Schema der Individuation und Bedeutungsproduktion, doch die Vorzeichen haben gewechselt: Was Simmel als Ausdruck harmonischer Wechselbeziehungen gilt, wird bei Deleuze und Guattari zum »Bunkergesicht«, ja zum Schauplatz einer »Horrorgeschichte«. Denn während der Berliner Lebensphilosoph in der »Einheit« des Gesichts noch die »Seele« aufspüren will, wittern die Pariser Poststrukturalisten hinter der »Organisation« bereits den »Staatsapparat«. Und wo sich Simmel nach einem letzten Zufluchtsort für die von Entwurzelung und Fragmentierung bedrohte bürgerliche Individualität sehnt, erklären Deleuze und Guattari die »unmenschliche« Einheit des Gesichts zum Produkt einer »abstrakten Maschine«, die die Mannigfaltigkeit der Körper einer Logik der Mustererkennung unterwirft, um sie vergleichbar, klassifizierbar und kontrollierbar zu machen.

Nicht anders als Simmels Essay zur »ästhetischen Bedeutung des Gesichts« ist auch das Kapitel zur »Erschaffung des Gesichts« aus den *Tausend Plateaus* inzwischen zum Klassiker avanciert, und dabei ist es ihm wie vielen Klassikern ergangen: Es wurde zum Steinbruch, aus dem sich die Theorieproduktion immer wieder mit eingängigen »Pathosformeln« versorgt.³ Ihre unveränderte Relevanz beweisen beide Texte jedoch, wenn

1 In der deutschsprachigen Diskussion wurde der Satz durch einen gleichnamigen Sammelband prominent. Vgl. Petra Löffler, Leander Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004.

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992 [1980], 258. Zu Simmel siehe Kap. 8.

3 Sigrid Weigel, »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«, in: dies. (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013, 7–28, hier: 14.

man sie gerade nicht als Quelle zeitlos gültiger Sentenzen, sondern als datierbare Produkte historischer Schwellensituationen liest. Wenn dieses Schlusskapitel mit einer Lektüre von Deleuze und Guattari beginnt, soll es also nicht darum gehen, den Geschichten der Identifizierbarkeit, die dieses Buch versammelt hat, nachträglich ein theoretisches Gerüst überzustülpen, sondern vielmehr um die Frage, ob nicht vor dem Hintergrund der Diskurse und Praktiken, von denen bisher die Rede war, auch ein veränderter Zugang zu kanonischen Texten der Kultur- bzw. Bildtheorie möglich wird, die bis heute die Debatten um Bild und Gesicht bestimmen.

Neben Deleuze' und Guattaris »Erschaffung des Gesichts« soll dabei im Folgenden auch Roland Barthes' *Helle Kammer* Gegenstand einer kritischen Relektüre werden. Beide Texte erscheinen im selben Jahr, nämlich 1980, ein Jahr nachdem Jean-François Lyotard die postmoderne Neuordnung des Wissens im Zeitalter der Datenbank verkündet hat. Überhaupt können die Jahre um 1980 als Schwellenjahre der Digitalisierung gelten: Zwischen Rasterfahndung und Heimcomputer, den Anfängen automatisierter Mustererkennung und der Einführung interaktiver Online-Dienste wie BTX und Minitel wird absehbar, dass »Elektronische Datenverarbeitung« schon bald nicht mehr nur eine exklusive Domäne von Militär, Behörden und Unternehmen darstellen, sondern den Alltag jedes und jeder Einzelnen grundlegend verändern wird. Nicht zuletzt wird der Computer in den frühen 1980er Jahren zum Bildmedium: Computergenerierte Spezialeffekte im Kino, der Boom der Videospiele und die ersten grafischen Benutzeroberflächen machen offenkundig, dass Digitalisierung auch eine ästhetische Komponente hat. Bei all ihrer Gegensätzlichkeit reagieren die Texte von Deleuze und Guattari wie von Barthes in vergleichbarer Weise auf die sich abzeichnende Digitalisierung von Bild- und Alltagswelten: Beide lassen sich als Porträttheorien an der Schwelle von Archiv und Datenbank lesen, die um die Frage kreisen, ob und wie Gesichter und ihre Bilder sich der vollständigen Umwandlung in entkörperlichte, beliebig rekombinierbare und technisch auswertbare Informationsströme entziehen können.⁴

4 Nicht zufällig können daher beide bis heute als die wohl letzten kanonischen Beiträge zur Porträttheorie gelten. Vgl. die einschlägige Auswahl in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2)*, Berlin 1999.

Dass die *Tausend Plateaus* Produkt einer medienhistorischen Schwellensituation sind, das zeigt sich nicht zuletzt auf der rhetorischen Oberfläche des Textes. Denn auch wenn Deleuze und Guattari die »Erschaffung des Gesichts« auf das »Jahr Null« datieren,⁵ häufen sich im Text Bilder von digitalen Überwachungsdispositiven, wie sie um 1980 das kollektive Imaginäre bevölkern: Nicht nur von Kameras und Bildschirmen ist da die Rede, sondern auch von »Rastern« und »Frequenz- oder Wahrscheinlichkeits-Bereichen«, von »Zentralcomputern« und »Zielsuchköpfen«. Die Zeitgebundenheit des Textes reicht aber tiefer. Insbesondere haben die Versuche der 1970er Jahre, menschliche Gesichtswahrnehmung und automatisierte Mustererkennung kurzzuschließen, in Deleuze' und Guattaris Theorie einer maschinell produzierten »Gesichtshaftigkeit« ihre Spuren hinterlassen.⁶ Zwar trennen die beiden Autoren Welten von jenen Informatikerinnen und Kognitionswissenschaftlern, die seit den 1970er Jahren versuchen, Gesichtserkennung in elementare Operationen der Signalverarbeitung zu zerlegen, doch gehen sie auf der Ebene der Theoriebildung durchaus analog vor. Denn ebenso wie die kognitionspsychologischen Funktionsdiagramme entwirft die Beschreibung der »abstrakten Maschine zur Erschaffung des Gesichts« eine Art Algorithmus, der – unabhängig von jeder konkreten Implementierung – eine Folge diskreter Verarbeitungsschritte definiert, was der Bedeutung des Begriffs »abstrakte Maschine« in der Kybernetik entspricht.⁷ Und wie für Kybernetik und Kognitionswissenschaft scheint es auch für Deleuze und Guattari keinen wesentlichen Unterschied zwischen maschineller Mustererkennung und menschlicher Gesichtswahrnehmung zu geben: Wo immer Gesichter wahrgenommen und erkannt werden, so ließe sich die zentrale Aussage des Textes reformulieren, läuft ein abstraktes Programm der Signalverarbeitung ab. Dabei liegt der Unterschied zwischen jenen Forschern und Ingenieurinnen, die

5 Dass das historisch unhaltbar ist, wurde wiederholt bemerkt, zuletzt von Hans Belting in: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, 42–44. Allzu wörtlich sollte man die Datierung ohnehin nicht nehmen, erklärt doch Guattari 1979, also nur ein Jahr vor Erscheinen der *Tausend Plateaus*, die »Gesichtshaftigkeit« noch zum Produkt der kapitalistischen Ökonomie. Vgl. Nicola Suthor, »Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik (1980)«, in: Preimesberger/Baader/dies., *Porträt*, 466–477, hier: 468.

6 Siehe dazu Kap. 11.

7 Vgl. Matteo Pasquinelli, »Der italienische Operaismo und die Informationsmaschine«, in: Ramón Reichert (Hg.), *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*, Bielefeld 2014, 313–332, hier: 321.

die menschliche Gesichtserkennung entschlüsseln und im Computer nachbauen wollen, und den poststrukturalistischen Denkern in der Verortung dieses Programms: An die Stelle kognitiver Prozesse oder automatisierter Rechenvorgänge setzen Deleuze und Guattari gesellschaftliche Produktionsprozesse, und statt das Gesicht als universellen Reiz vorzusetzen, erklären sie es zum exklusiven Produkt der westlichen Kultur.⁸

Der Algorithmus der Gesichtsproduktion, den Deleuze und Guattari entwerfen, lässt sich als dreistufiges Programm der Gestalterkennung, Merkmalsgenerierung und Klassifizierung rekonstruieren. Die Gestalterkennung setzt in einem *ersten* Schritt mit der Ablösung des Gesichts vom Körper ein, denn: »Der Kopf gehört zum Körper, aber nicht das Gesicht.«⁹ Der Kopf muss also erst zum Gesicht gemacht werden, indem sein plastisches Volumen zur planen »Oberfläche« umcodiert wird, auf deren »Weißer Wand« sich die Aushöhlungen des Mundes, der Nase und vor allem der Augen als schwarze »Löcher« abzeichnen. Dieses Schema der »Gesichtshaftigkeit« kann dann vom singulären Körper wie eine Maske abgezogen werden. Im *zweiten* Schritt wird dieses noch unspezifische Gesichtsmuster mit signifikanten Merkmalen ausgestattet, indem es einer Reihe binärer Oppositionen durchläuft: Mann oder Frau, Erwachsener oder Kind, »Chef« oder »Untergebener« usw. Solche paarweisen Kopplungen bilden ein Reservoir stereotyper »Elementargesichter«, aus deren Kombination die abstrakte Maschine »individuierte konkrete Gesichter« generiert. Den *dritten* Schritt bildet die Klassifizierung: »Wenn ein konkretes Gesicht gegeben ist, entscheidet die Maschine, den Einheiten der elementaren Gesichtern folgend, ob es durchgeht oder nicht.«¹⁰ Die Gesichter werden in einem Raster von Differenzen verortet und nur dann akzeptiert, wenn das Maß ihrer Abweichung bestimmte Schwellen der »Toleranz« nicht überschreitet. Die Norm, an der sie dabei gemessen werden, ist das Gesicht des »weißen Durchschnittsmanns«, den Deleuze und Guattari mit »Jesus-Christ-Superstar« identifizieren. Der abstrakten Maschine, mit der sie nicht zuletzt die Funktionslogik des europäischen Rassismus beschreiben wollen, geht es dabei nicht um den absoluten Ausschluss des »Anderen«, sondern um die Bestimmung diskreter Abweichungsgrade in einem Spektrum von Diffe-

8 Für eine ausführliche Darstellung von Deleuze' und Guattaris Theorie der »Gesichtshaftigkeit« aus porträttheoretischer Sicht vgl. Suthor, »Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik (1980)«, primär medienwissenschaftliche Aspekte erörtern: Joanna Barck, Petra Löffler, »Facialität«, in: Christina Bartz u. a. (Hg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, 96–101.

9 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 233.

10 Ebd., 243.

renzen: Gesichter, die zunächst aufgrund ihrer Hautfarbe oder ambivalenten Geschlechtsidentität als unklassifizierbar deklariert werden, können in einem nächsten oder übernächsten Schritt als distinkte Normabweichung definiert werden.¹¹

Es fällt nicht schwer, in diesem Programm Elemente jener Verfahren der Erfassung, Lesbarmachung und Klassifizierung von Gesichtern zu entdecken, von denen dieses Buch handelt. Überblendet man etwa Bertillons Protokolle mit Deleuze' und Guattaris Algorithmus, fallen sofort Übereinstimmungen ins Auge: So ist dem anthropometrischen Signalement die Trennung von Körper und Gesicht bis hinein in das grafische Layout der Karteikarten eingeschrieben, macht es doch die Körper zum Gegenstand der Vermessung, während es die Gesichter der fotografischen Erfassung überantwortet. Die kombinatorische Generierung von Gesichtern aus stereotypen Elementen findet ihr Pendant im *portrait parlé*, und die Norm des »weißen Durchschnittsmanns« bestimmt in Gestalt der Gaußschen Normalverteilung die Ordnung der Registratur.¹² Doch überwiegen die Differenzen: Denn der erkenntnisdienstliche Blick zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er das vereinheitlichende Schema der Gesichtshaftigkeit unterläuft, um isolierte Merkmale zu fokussieren. Auch haben die Gesichtsfragmente, aus denen sich Bertillons Beschreibungssprache zusammensetzt, nur wenig mit Deleuze' und Guattaris Elementargesichtern von »Lehrerin und Schüler« oder »Arbeiter und Unternehmer« zu tun, die eher an die Sozialphysiognomik August Sanders erinnern.¹³ Und schließlich bildet die Quantifizierung von Abweichungen zwar das methodische Grundprinzip der Anthropometrie, bleibt dort aber auf Abmessungen von Körpern und Schädeln beschränkt, während sich die relative Ähnlichkeit von Gesichtern eben nicht auf die Skala einer Normalverteilung projizieren lässt.¹⁴

Mehr noch als Bertillons Protokolle scheinen heutige Gesichtserkennungsalgorithmen Deleuze' und Guattaris abstrakter Maschine zu ähneln: Die Ablösung des Gesichts vom Körper läuft hier unter dem technischen Begriff *face detection*, der Lokalisierung typischer Hell-Dunkel-Verteilungen im Rauschen der Sensordaten. Dabei wird jedes Gesicht zunächst als unspezifisches Muster isoliert, um dann im Abgleich mit anderen Gesichtern individualisiert zu werden. Und weil dabei mit diskreten Daten statt mit sichtbaren Ähnlichkeiten operiert wird, können Differenzen zwischen Bil-

¹¹ Vgl. ebd., 243–245.

¹² Zu Bertillon siehe Kap. 5.

¹³ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 243. Zu Sander siehe Kap. 9.

¹⁴ Eben dies muss Galton bei seinen Versuchen mit den Kompositporträts erfahren, siehe Kap. 4.

dern nun tatsächlich quantifiziert werden. Doch der Vergleichsraum, in dem Algorithmen jedes einzelne Gesichtsbild verorten, wird nicht primär von binären semantischen Oppositionen strukturiert, vielmehr handelt es sich um einen statistischen Datenraum, der aus der Aggregation und Auswertung riesiger digitaler Bilddatenbestände generiert wird.¹⁵

Man könnte die Reihe der Vergleiche fortsetzen und auch in Lavaters Physiognomik, Lombrosos Kriminalanthropologie oder Galtons Kompositporträts Elemente von Deleuze' und Guattaris abstrakter Maschine aufspüren. Tatsächlich vereint deren Algorithmus wesentliche Aspekte vieler der Verfahren, von denen in diesem Buch die Rede war: die Reduktion auf schematische Abstraktionen, die physiognomische und rassistische Typisierung, die Vermessung von Abweichungen und die Rekombination unverbundener Merkmale. In Deleuze' und Guattaris assoziativer Montage fügen sich diese historisch distinkten und kaum widerspruchlos miteinander zu vereinbarenden Erfassungs- und Klassifizierungslogiken bruchlos zu einem Schema mit universalhistorischem Anspruch. Doch dieses Schema weist eine historische Signatur auf und ist letztlich nur vor dem Hintergrund zeitgenössischer Technologien der Informationsverarbeitung verständlich. Denn was dem Algorithmus ihrer abstrakten Maschine zugrunde liegt, sind eben jene Methoden der Mustererkennung, die es seit den 1960er und 70er Jahren erlauben, aus lebendigen Körpern digitale Informationen zu generieren: die Isolierung entkörperlichter Signalfolgen, ihre Diskretisierung und Vereindeutigung in mehrstufigen Entscheidungsprozeduren und ihre quantifizierende Auswertung, bei der jedes spezifische Muster in einem Raster messbarer Differenzen verortet wird.

Tatsächlich lassen sich entsprechende Tendenzen der Informatisierung bereits in älteren Verfahren aufspüren – dies zu zeigen, war ein wesentliches Anliegen dieses Buches –, doch wird die technische Erfassungslogik operativer Porträts von Deleuze und Guattari zum universellen Erklärungsmodell entgrenzt, das überall dort am Werk scheint, wo überhaupt Gesichter wahrgenommen werden: von der wunderbaren Erscheinung des Antlitzes Christi auf dem Schweißstuch der Heiligen Veronika über den ersten Augenkontakt zwischen Kleinkind und Mutter bis zu jenen dunklen Flecken auf Pariser Mauerwänden, die Brassai in seiner berühmten Fotoserie *Naissance du Visage* aus den 1930er Jahren festgehalten hat.¹⁶ Damit

¹⁵ Dies betrifft die allgemeine logische Struktur und ändert nichts daran, dass sich soziale Normen und Normalitätsvorstellungen stets in technische Dispositive einschreiben. Zu den damit verbundenen Diskriminierungseffekten siehe den Schluss von Kap. 11.

¹⁶ Letztere wird zwar nicht explizit erwähnt, scheint aber eine Inspirationsquelle für das »System Weiße Wand-Schwarzes Loch« zu sein.

verschwimmen jedoch nicht bloß alle Unterschiede zwischen spontaner Wahrnehmung und spezialisierten Techniken des Betrachtens, alltäglicher Diskriminierung und wissenschaftlicher verbrämter Typisierung, lebendigen Gesichtern und ihren bildlichen Fixierungen. Es gerät vor allem aus dem Blick, dass Techniken, die danach streben, aus Gesichtsbildern eindeutige Informationen zu generieren, sich historisch zumeist nicht auf jene menschliche Fähigkeit zur Wahrnehmung von Gestaltähnlichkeiten verlassen haben, die noch in den schemenhaftesten Konfigurationen dunkler Flecken Gesichter aufscheinen lässt.

In eben dieser Ineinssetzung von holistischer Gestaltwahrnehmung und diskretem Merkmalsabgleich spiegelt sich ein zeitgebundenes Programm, nämlich der Versuch, menschliche Wahrnehmung und maschinelle Informationsverarbeitung nicht nur theoretisch vergleichbar zu machen, sondern auch praktisch miteinander zu verkoppeln – ein Versuch, der um 1980 nicht nur Grundlagenforscherinnen und Ingenieure, sondern auch Polizeipraktiker wie Horst Herold oder die Autoren der Bond-Filme fasziniert.¹⁷ Deleuze und Guattari wenden solche Vorstellungen ins Dystopische: In ihrer abstrakten Maschine, die unterschiedslos Sinnes- und Datenströme prozessiert, verwirklicht sich der Anschluss menschlicher Augenpaare an automatisierte Datenverarbeitung so widerstandslos und verlustfrei wie sonst nur in Hollywoodfantasien. »Du bist auf jeden Fall erkannt, die abstrakte Maschine hat dich in ihr Raster eingefangen«¹⁸ – so und so ähnlich beschwören Deleuze und Guattari immer wieder das Bild eines vieltausendäugigen Leviathans herauf, das trotz aller historischer Referenzen wohl vor allem vom polizeilich aufgerüsteten Staatsapparat ihrer Gegenwart inspiriert ist. »Die Menschen«, schreibt Deleuze bereits 1977, »werden fortwährend in schwarze Löcher hineingerissen, an weiße Mauern gespießt. Das ist, was man ›identifiziert‹, ›plakatiert‹, ›wiedererkannt‹ nennt – ein Zentralcomputer, als schwarzes Loch fungierend, der über eine konturenlose weiße Wand hin- und herfährt.«¹⁹ Es ist wohl kein Zufall, dass diese Sätze, in denen Motive des Science-Fiction-Kinos mit der Fahndungsparanoia der späten 1970er Jahre verschmelzen, im selben Jahr publiziert werden, in dem die Frage, wie man es mit der Legitimität des »bewaffneten Kampfs« hält, die französische Intelligenz spaltet: Nach den Ereignissen des »Deutschen Herbsts« und der Flucht des RAF-An-

17 Siehe Kap. 11.

18 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 244.

19 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogue*, Frankfurt a. M. 1980 [1977], 25.

walts Klaus Croissant Richtung Paris zerbricht Ende 1977 Deleuze' langjährige Freundschaft zu Michel Foucault unter anderem an dieser Frage.²⁰

Die komplexen Kapitalismusanalysen der *Tausend Plateaus* haben zwar nur wenig mit den kruden antiimperialistischen Parolen der RAF gemein, doch im demonstrativen Versuch, der zunehmend lückenlosen staatlichen Fixierung der Identitäten zu entkommen, treffen sich poststrukturalistische Theorie und »revolutionäre Praxis«. Denn was bei Deleuze und Guattari »Klandestin-Werden« und »Auflösung des Gesichts« heißt, beschreibt nichts anderes als eine Guerillataktik gegenüber dem erkennungsdienstlichen Zugriff eines übermächtigen Staatsapparats, der ausnahmslos jedes Gesicht bereits gerastert, erfasst und unterworfen zu haben scheint. Als politische Option bleibt die in den *Tausend Plateaus* propagierte Flucht in die Gesichtlosigkeit jedoch diffus, während sie allein als ästhetische Strategie Gestalt gewinnt. Was es nämlich heißen könnte, die »starke Organisation« aufzusprengen und jenseits des »BunkerGesichts« die Schönheit des Kopfes freizulegen, das zeigt Deleuze am überzeugendsten an den Gemälden Francis Bacons, denen er ein eigenes Buch gewidmet hat.²¹ Wieder einmal ist es die Kunst, die dem Philosophen den Ausweg aus den Aporien der Gegenwart weisen soll: Wo sie Simmel um 1900 als letzter Schutzraum der Individualität erschien, wird sie für Deleuze zum Fluchtpunkt der Nicht-identifizierbarkeit in der anbrechenden Informationsgesellschaft.²²

Barthes und die Materialität der Übertragung

Von Zentralcomputern und Datenbanken ist in Roland Barthes' *Die helle Kammer* an keiner Stelle die Rede. Stattdessen durchweht ein Tonfall melancholischer Zeitenthobenheit Barthes' letztes Buch, das wie ein Märchen beginnt: »Eines Tages, vor langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie [...].«²³ Nichts deutet darauf hin, dass Barthes seine »Bemer-

20 Vgl. Didier Eribon, *Michel Foucault. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 1991 [1989], 371–373.

21 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995 [1984], 19–22. Vgl. dazu kritisch Belting, *Faces*, 188f. In den *Tausend Plateaus* selbst finden sich vor allem literarische Beispiele für die »Auflösung des Gesichts«.

22 Gegenüberstellungen von medialer Kommunikation und einer Kunst, »die durch Abbruch jeglicher Beziehung zur Kommunikation ihre Reinheit erhält«, seien insgesamt typisch für Deleuze' Spätwerk, so Drehli Robnik, *Kontrollhorrorokino. Gegenwartsfilme zum prekären Regieren*, Wien 2015, 19f.

23 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989 [1980], 90f.

kung zur Photographie« am Vorabend der Digitalisierung des Mediums schreibt. Denn auch wenn es noch rund ein Jahrzehnt bis zum kommerziellen Durchbruch dauern wird, zeichnet sich um 1980 bereits die digitale Zukunft der Fotografie ab. Die ersten Patente für Digitalkameras datieren aus den 1970er Jahren; bei Spezialanwendungen wie der Satellitenaufklärung ersetzen lichtempfindliche Halbleitersensoren bereits fotochemische Verfahren;²⁴ und während Barthes im Juni 1979 das Manuskript zur *Hel-len Kammer* abschließt, diskutiert man östlich des Rheins nicht nur über Rasterfahndung und maschinenlesbare Ausweise, sondern auch über den Aufbau eines Glasfasernetzes, durch das künftig Bilder, Töne und Daten unterschiedslos in Form diskreter Lichtimpulse an alle angeschlossenen Haushalte gesendet werden können.²⁵

Barthes hat diese zeitgenössischen Entwicklungen vielleicht gar nicht zur Kenntnis genommen, doch zumindest mit ihren konzeptuellen Grundlagen war er seit langem vertraut. Die *Mathematische Theorie der Kommunikation* (1949) von Claude E. Shannon und Warren Weaver, die den Informationsgehalt beliebiger Botschaften statistisch quantifizierbar machen will und mit dem *bit* die bis heute gültige kleinste Informationseinheit digitaler Datenübertragung definiert, ist für Barthes wie andere französische Strukturalisten der 1960er Jahre eine wesentliche Inspirationsquelle. Was die Shannonsche Informationstheorie aus Sicht der Semiologie attraktiv macht, ist das Versprechen der prinzipiellen Entschlüsselbarkeit kultureller »Codes«. In Barthes' Essays der 1960er Jahre wird so aus einem nachrichtentechnischen Modell der Signalübertragung ein Instrument zur ideologiekritischen Analyse der Massenmedien. Beispielsweise beginnt sein erster wichtiger fototheoretischer Aufsatz von 1961, »Die Photographie als Botschaft«, mit einer Adaption des Shannon-Weaverschen Kommunikationsmodells, um sorgfältig zwischen Sender, Empfänger und Kanal der Pressefotografie zu unterscheiden.²⁶ Knapp

24 Zur Technikgeschichte der Digitalfotografie vgl. Jens Schröter, »Das Ende der Welt. Analoge vs. digitale Bilder – mehr und weniger ›Realität?‹«, in: ders., Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Geschichte und Theorie einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, 335–354.

25 Vgl. Anonym, »Technik: Licht um die Ecke«, in: *Der Spiegel* 24 (1979), 200–205.

26 Roland Barthes, »Die Photographie als Botschaft« (1961), in: ders., *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, hg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Frankfurt a. M. 2015, 77–92, hier: 77. Zum Verhältnis von Barthes' Semiologie zu Kybernetik und Informationstheorie vgl. N. Katherine Hayles, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaka, London 1990, 186–196; Bernard Dionysius Geoghegan, *The Cybernetic Apparatus. Media, Liberalism, and the Reform of the Human Sciences*, Diss., Northwestern University, 2012, 226–232.

zwei Jahrzehnte später sind diese Begriffe vollständig verschwunden; und wenn in der *Hellen Kammer* noch an einer einzigen Stelle beiläufig das Wort »Information« fällt, dann bloß um zu markieren, worum es nun nicht (mehr) gehen soll.²⁷ Dennoch ist der Informationsbegriff in der *Hellen Kammer* nicht einfach einer phänomenologischen Begrifflichkeit gewichen. Vielmehr ist er in die Latenz gerückt: Oberflächlich nahezu abwesend, doch untergründig wirksam, bestimmen informationstheoretische Konzepte weiterhin Barthes' Argumentation, und vieles von dem, was er als Wesensbestimmungen der Fotografie entwickelt, lässt sich geradezu als deren direkte Umkehrung verstehen. Damit spitzt sich in seinem Spätwerk eine Tendenz zu, die von Beginn an in seiner Aneignung informationstheoretischer Konzepte angelegt ist. Denn ganz im Gegensatz zu Shannon, der in den 1940er Jahren im Dienste der Bell Laboratories die mathematischen Grundlagen digitaler Kommunikation erarbeitet, interessiert sich Barthes nicht für die Optimierung technischer Codierungsprozesse. Vielmehr sucht er das ausgeschlossene »Andere« reibungsloser Informationsübertragung. Da für ihn jeder Code immer schon unter Ideologieverdacht steht, richtet sich seine politische Hoffnung wie seine ästhetische Leidenschaft vor allem nach 1968 immer stärker auf jene Aspekte des Kommunikationsprozesses, die sich der Codierung entziehen: die nicht-intendierten Mehrdeutigkeiten, Begleitgeräusche und Störungen, die aus der Perspektive des Nachrichteningenieurs als unvermeidbares, aber möglichst zu minimierendes »Rauschen« erscheinen.²⁸

Barthes' Umkehrung informationstheoretischer Konzepte zeigt sich im Falle der Fotografie besonders deutlich, folgt doch bereits im Essay von 1961 auf die Bestimmung von Sender, Kanal und Empfänger der fotografischen Botschaft die im Rahmen der Informationstheorie schlicht widersinnige These, man habe es hier mit dem einzigartigen Fall einer »Botschaft ohne Code« zu tun. Denn das fotografische Bild bestünde weder aus diskontinuierlichen Elementen, noch weise es – wie ein Gemälde oder eine Zeichnung – notwendig so etwas wie einen »Stil« oder eine »Rhetorik« auf, die sich als sprachähnlicher Code analysieren ließen. Auf der Ebene der Denotation stelle die Fotografie also keine codierte Übersetzung oder »Transformation« der Wirklichkeit, sondern deren perfekte mechanische »Analogie« dar. Gegenüber dieser primären Botschaft erweise sich alles, was ein fotografisches Bild an kulturellen Konnotationen entfalte, als

27 Barthes, *Die helle Kammer*, 35.

28 »Shannon wants to minimize noise, Barthes to maximize it«, so die prägnante Formel von Hayles, *Chaos Bound*, 191.

sekundär.²⁹ Damit steht die Fotografie bei Barthes für das Versprechen einer »reinen« Denotation, eines privilegierten Wirklichkeitsbezugs, der sich der gesellschaftlichen Instrumentalisierung zu entziehen vermag. Die emphatische Beschwörung eines radikal nicht-sprachlichen Sinns ist es auch, die seine Texte zur Fotografie, wie Peter Geimer und Bernd Stiegler schreiben, als »Antizipationen der zeitgenössischen Bildwissenschaft« erscheinen lassen.³⁰ Doch wo der frühe Barthes die Differenz von Sprache und (technischem) Bild allein im analogen Charakter der »photographischen Botschaft« verortet und ansonsten das Kommunikationsmodell der Informationstheorie unverändert übernimmt, unterzieht er dieses in der *Hellen Kammer* einer grundlegenden Revision. An die Stelle von Sendern und Empfängern, die als körperlose Punkte in Raum und Zeit ebenso gut Menschen wie Apparate sein können, treten lebendige und sterbliche Körper, und wo zuvor beliebig reproduzierbare, immaterielle »Botschaften« durch technische Kanäle geschleust wurden, erscheint das fotografische Bild nun als körperliches Medium, dessen physische Oberfläche in einem singulären Akt zum Ort dauerhafter Einschreibungen wird. Nicht zufällig also beginnt Barthes' Essay wie ein Märchen, zielt er doch darauf, gleichsam in einem Akt der Wiederverzauberung seelenlosen Abstraktionen Leben einzuhauchen.

Der erste Schritt auf diesem Weg besteht darin, an die Stelle des Empfängers ein autobiographisches »Ich« zu setzen: »Eines Tages, vor langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie ...« Fotografien sind in der *Hellen Kammer* keine Botschaften, die von sozialen Gruppen ausgesandt und empfangen werden, sondern kontingente Ereignisse, die einem radikal individualisierten »Ich« zustoßen, Blicke, die es treffen, ja »Körper«, die ihm begegnen: »Ich beschloss also, bei meinen Untersuchungen von einigen ganz wenigen Photographien auszugehen, jenen, von denen ich sicher war, daß sie für mich existierten.« Keinen nach streng methodischen Kriterien zusammengestellten »Korpus« wollte er untersuchen, nur »einige Körper«, nämlich jene, die ihn in einem solch existenziellen Sinne berühren, dass er in »stillen Jubel« versetzt wird. Ihnen steht eine Flut nichtssagender »Bilder« gegenüber: »[...] sie kommen aus der Welt zu mir, ohne daß ich danach frage; es sind nur »Bilder«, beliebig tauchen sie auf, beliebig verschwinden sie wieder.«³¹ Das »Ich« im ersten Teil der *Hellen*

29 Barthes, »Die Photographie als Botschaft«, 78–81.

30 Peter Geimer, Bernd Stiegler, »Reale Irrealität. Photographie als Medium der Verwandlung« [Nachwort d. Hg.], in: Roland Barthes, *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, Frankfurt a. M. 2015, 323–342, hier: 331.

31 Barthes, *Die helle Kammer*, 16, 25 f.

Kammer ist also kein leidenschaftsloser »Empfänger« codierter Botschaften, sondern ein von massenmedialen Bilderfluten überreizter »Konsument«,³² der beim beiläufigen Blättern in Zeitschriften und Fotobüchern auf der Suche nach ebenso seltenen wie kostbaren Momenten intensiver Erfahrung ist. Von nichts ist das Barthesche Ich so gelangweilt wie von Botschaften, die sich verlustfrei decodieren lassen. Die Fotografien, von denen es sich berühren lässt, unterscheiden sich daher gerade nicht in ihrer lesbaren »Botschaft« von den vielen anderen nichtssagenden Bildern, sondern allein in jenen unbeabsichtigten Details, die sich dem semiologischen *studium* entziehen. Für solche Momente der Kontingenz, die sich als Nebenprodukt der technischen Aufzeichnung zufällig ins Bild geschlichen haben, findet Barthes bekanntlich den Begriff des *punctum*. Zumindest im ersten Teil der *Hellen Kammer* zielt er damit auf eine spezifische Form des »Rauschens«, das aus einem ansonsten austauschbaren Bild ein singuläres Ereignis macht.

Die Frage nach der Singularität von Bildern beherrscht auch den zweiten Teil des Essays, der damit beginnt, dass Barthes die Fotos seiner kürzlich verstorbenen Mutter zu ordnen beginnt. Wiederum lassen ihn die meisten Bilder enttäuscht zurück, erkennt er doch den geliebten Menschen höchstens »in Bruchstücken« auf ihnen wieder: »einen Teil ihres Gesichts, ein bestimmtes Verhältnis von Nase und Stirn, die Bewegung ihrer Arme, ihrer Hände«, während ihr »Wesen« ihm entwischt.³³ Die Bilder zerfallen in einzelne Merkmale, die zwar die »Identität« der Mutter festhalten, nicht aber ihre »Wahrheit« – alle Bilder bis auf jene berühmte Fotografie, die die Mutter als Sechsjährige in einem Wintergarten zeigt und die, von Barthes emphatisch beschrieben, aber im Buch nicht abgedruckt, das unsichtbare Zentrum der zweiten Hälfte der *Hellen Kammer* bildet.³⁴ Erst angesichts dieses Bildes schließt Barthes die Frage danach, was *ihn* im Bild berührt, mit der Behauptung kurz, das Bild *selbst* sei Effekt einer Berührung: »Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind.«³⁵ Nachdem im ersten Teil ein empfindsames Ich mit all seinen

32 »Ich habe keine fotografische Praxis«, bekennt Barthes in einem Interview: »Ich bin ein reiner Konsument des fotografischen Produkts.« Roland Barthes, »Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)«, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* Bd. I, Frankfurt a. M. 2002, 82–88.

33 Barthes, *Die helle Kammer*, 75.

34 Ebd., 77–81.

35 Ebd., 91.

idiosynkratischen Leidenschaften die Stelle austauschbarer »Empfänger« eingenommen hat, ist nun an den Platz des »Senders« ebenfalls ein unersetzlicher Körper getreten, von dessen Haaren, Haut und Blick einstmalig Strahlen ausgegangen sind, die über den Abgrund der Zeit hinweg ihren Adressaten finden.³⁶ Was die Fotografie dabei leisten soll, ist nicht die Übertragung einer Botschaft, sondern die Herstellung eines Kontakts zwischen diesen Körpern. Erneut verwendet Barthes den Begriff des *punctum*, um zu markieren, was das eine, »wahre« Bild von allen anderen, beliebigen Bildern unterscheidet. Aber dieser Begriff zielt nun nicht mehr auf ein kontingentes Detail am Rande der intendierten Botschaft, sondern auf die Medialität der Fotografie selbst, die, statt als bloßer »Kanal« im Übertragungsprozess aufzugehen, den Adressaten unmittelbar körperlich affiziert.

Ließ sich also das *punctum* im ersten Teil des Essays als Effekt der Unkontrollierbarkeit technischer Aufzeichnungen verstehen, resultiert das zweite *punctum* aus einer Interpretation des fotografischen Belichtungsvorgangs als »Emanation des Referenten« und existenzieller Einschreibung einer Lichtspur. War das erste *punctum* noch auf der Oberfläche des Bildes verortet und von dessen materiellem Träger unabhängig, fällt erst das zweite praktisch mit diesem in eins. Es ist wohl kein Zufall, dass dieses zweite *punctum* erst mit dem Porträt der Mutter auftaucht. Denn abgesehen von allen ödipalen Aspekten, wie sie in der Metapher der »Nabelschnur« anklingen, gibt es auch eine mediale Differenz zwischen dem Porträt der Mutter und allen anderen Bildern, die Barthes in der *Hellen Kammer* bespricht. Während er das Bild aus dem Wintergarten als verblassten Abzug in seinen Händen hält, dessen Materialität er präzise beschreibt,³⁷ stammen alle anderen erwähnten Fotos aus Büchern und Zeitschriften. Es sind also keine Originalabzüge, sondern massenmediale Reproduktionen, hinter denen ein mehrstufiger Prozess des Abfotografierens, Kaschierens und Rasterns steht, den Barthes als Bildkonsument schlicht ausblendet. Doch damit beraubt er sich einer medientheoretischen Pointe – nämlich, dass das *punctum*, verstanden als Erfahrung der »unmittelbaren« Berührung durch die Kontingenz des Singulären, technische Vermittlungsprozesse und mehrstufige Übertragungsketten unbeschadet überlebt, ja sich diesen in vielen Fällen überhaupt erst verdankt. Und dies gilt sogar für jenes Bild der Mutter im Wintergarten, bei dem Barthes bewusst darauf verzichtet, es in der *Hellen Kammer* zu reproduzieren, um seine Singularität allein im Medium des Textes zu beschwören. Denn was er dort verschweigt und nur seinem – erst postum erschienenen –

36 Ebd., 92.

37 Vgl. ebd., 77.

Tagebuch der Trauer (2009) anvertraut: Auch hier ist es eine nachträglich angefertigte, vergrößerte fotografische Reproduktion des alten Abzugs, die ihm bei der Arbeit am Schreibtisch vor Augen steht.³⁸

Nicht zufällig ist es ein einzelnes Porträt, das schließlich im Zentrum von Barthes' Wiederverzauberung des technischen Bildes steht. Denn am Porträt zeigt sich die irreduzible Kontingenz der Fotografie mit schmerzhafter Deutlichkeit. Was Barthes beim Sortieren der Bilder seiner Mutter erfahren muss, ist gar nicht so weit von dem entfernt, was die Kriminalistik schon im 19. Jahrhundert lernen musste: Jedes einzelne fotografische Porträt zeigt immer nur kontingente »Bruchstücke«, doch kein unwandelbares »Wesen«. Anders als Alexander Rodtschenko oder Andy Warhol will sich Barthes jedoch nicht damit abfinden, an die Stelle des singulären »wahren« Bildes unabschließbare Serien zu setzen, die Individualität in all ihren kontingenten Äußerungen fortlaufend dokumentieren oder überhaupt erst performativ hervorbringen. In gewisser Weise sucht Barthes nach einem Modell von Bildlichkeit, das wiederherstellt, was einstmals das Versprechen des repräsentativen Porträts war: das singuläre Bild, das in der individuellen Begegnung die lebendige Gegenwart eines Abwesenden erfahrbar macht. Doch es ist nicht mehr die sichtbare Ähnlichkeit, die das Bild als Stellvertreter eines lebendigen Gegenübers erscheinen lässt, sondern die Vorstellung eines unmittelbaren körperlichen Kontakts, die es zur einzigartigen Spur eines unwiederholbaren Moments macht.

Diese Verabsolutierung des einzelnen fotografischen Bildes als »Ort der unersetzbaren Singularität«³⁹ kann nur gelingen, weil in Barthes' Wesensbestimmung der Fotografie vieles von dem, was seit dem 19. Jahrhundert als deren spezifische Qualität beschrieben wurde, weitgehend ausgeblendet wird: die unendlich gestiegene Mobilität der Bilder, ihre massenhafte, nahezu verlustfreie Reproduzierbarkeit sowie nicht zuletzt das Versprechen der Vergleichbarkeit beliebiger Gegenstände über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg. Was Barthes aber vor allem ausblendet, sind all jene Qualitäten, die das fotografische Bild als Element medialer Dispositive, sozialer Austauschprozesse und epistemischer Praktiken gewinnt – und damit gerät ihm zugleich all das an der Fotografie aus dem Blick, was diese als gesellschaftliche Praxis ausmacht. Bilder existieren daher in der *Hellen Kammer* überhaupt nur in zwei Aggregatzuständen: als undifferenzierter

38 Vgl. ders., *Tagebuch der Trauer*, München 2010, 230.

39 Auf diese Formel bringt Derrida in seinem Nachruf Barthes' Begriff des *punctum*. Vgl. Jacques Derrida, »Die Tode des Roland Barthes« (1981), in: Hans-Horst Henschen (Hg.), *Roland Barthes*, München 1988, 31–73, hier: 61.

Strom beliebiger Information ohne Adressaten und als singuläre Ereignisse, die sich für einen sozial isolierten, in Kontemplation versunkenen Betrachter mit blitzhafter Evidenz aus diesem Strom herauslösen.

Damit erweist sich *Die helle Kammer* als Vorläufer einer Bildwissenschaft, die das isolierte Einzelbild mit gleichsam magischer Beseeltheit ausstattet und sich dabei gerne auf Barthes bezieht. Dieser erweist sich als umso anschlussfähiger, als sein Bildverständnis letztlich nicht zwingend an das Medium der Fotografie geknüpft ist – schließlich ist die Vorstellung einer Übertragung durch Berührung, bei der ein Körper »unvermittelt« zur bildhaften Spur wird, weit älter als das technische Bild und lässt sich mühelos bis zur Legende der Heiligen Veronika zurückverfolgen.⁴⁰ Wo Barthes an der Fotografie allein gelten lässt, was sich keinesfalls in Begriffen technischer Informationsübertragung fassen lässt, nämlich die intime Beziehung zwischen Körper, Bild, Blick und Berührung, reaktiviert er einen Bildbegriff, der noch älter ist als jener des repräsentativen Porträts: »Der geliebte Körper wird durch die Vermittlung eines kostbaren Metalls, des Silbers [...], unsterblich; und die Vorstellung ließe sich nachtragen, daß dieses Metall, wie alle Metalle der Alchemie, lebendig ist.«⁴¹ Angesichts seiner drohenden Auflösung in immaterielle Informationsströme verwandelt sich bei Barthes das technische Bild in das Produkt einer wunderbaren Berührung, dauerhaft fixiert durch die Wirkmacht magischer Stoffe: Die Fotografie wird zur Reliquie.

Bilder als digitale Spuren

Beinahe vier Jahrzehnte später ist die fotografische »Alchemie« der Dunkelkammern und lichtempfindlichen Silbersalze, die Barthes in der *Hellen Kammer* so eindringlich beschwört, weitgehend Geschichte. Wenn mittlerweile jedes Jahr weltweit mehr fotografische Bilder als während des gesamten 19. und 20. Jahrhunderts zusammengekommen entstehen,⁴² dann ist nur noch ein winziger Bruchteil davon Produkt der dauerhaften Einschreibung einer Lichtspur. Was unter digitalen Bedingungen als fotografisches Bild zirkuliert, ist vielmehr das Ergebnis eines Messvorgangs, bei dem

40 In diesem Sinne entwickelt etwa Bredekamp sein Konzept des »substitutiven Bildakts« in einem Dreischritt von der *vera icon* über den Naturselbstdruck zur Fotografie, die er mit Bezug auf Barthes als »körperliche Spur des Abgebildeten« begreift. Vgl. Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015, 177–193.

41 Barthes, *Die helle Kammer*, 91.

42 Vgl. Andrew Keen, *The Internet is not the Answer*, New York 2015, 79, 90 f.

Halbleitersensoren Lichtimpulse in elektrische Signale umwandeln, die sich als diskrete Zahlenwerte speichern, übertragen und verrechnen lassen. Digitale Bilder sind daher bekanntlich auch nicht mehr an einen stabilen physischen Träger gebunden, sondern existieren als beliebig kopierbarer und veränderlicher Datensatz in der fortgesetzten Umschrift von einem Speicher zum nächsten.⁴³ Seit den frühen 1990er Jahren, als digitale Verfahren begannen, die Bildproduktion zu erobern, ist eine andauernde Diskussion darüber entstanden, was die neue Ortlosigkeit der Bilder für deren Wirklichkeitsbezug bedeutet.⁴⁴ Nicht selten wurde seitdem ein radikaler Bruch mit der indexikalischen Aufzeichnungspraxis der vormals »analogen« Fotografie konstatiert. Nur die »unwiderrufliche Einschreibung«, so hieß es dann etwa, kann die »Wahrheit der Bilder« garantieren – das digitale Bild dagegen sei nicht bloß beliebig manipulierbar, sondern eine selbstreferenzielle Konstruktion, wenn nicht gar bloße Simulation von Wirklichkeit. Und neben Charles Sanders Peirce, dessen Semiotik bekanntlich der Begriff des Index entstammt, war und ist es immer wieder Barthes, der als Hauptzeuge für den digitalen Referenzverlust aufgerufen wird.⁴⁵

Weil aber Barthes' Theorie eben darauf zielt, das »Wesen« der Fotografie so zu beschreiben, dass es in allerschärfstem Kontrast zur Funktionslogik technischer Informationsübertragung erscheint, scheint es letztlich zirkulär, den Wirklichkeitsbezug digitaler Fotografie an den dabei entwickelten Maßstäben zu messen. Dagegen ist, was das 19. Jahrhundert an der Fotografie faszinierte, im Zuge der Digitalisierung keineswegs verloren gegangen: das Versprechen, perspektivisch korrekte, metrisch genaue und nahezu unerschöpflich detailreiche bildliche Aufzeichnungen sichtbarer Körper, Dinge und Szenen in kürzester Zeit herzustellen und in nahezu beliebiger Zahl zu vervielfältigen.⁴⁶ Und so scheint auch aus Sicht der Institutionen, die früh beginnen, fotografische Bilder instrumentell einzusetzen, um mit ihnen Ausschnitte der Wirklichkeit exakt zu erfassen und dauerhaft verfügbar zu machen – Wissenschaft, Justiz, Militär, Polizei –,

43 Vgl. Claus Pias, »Maschinen/lesbar. Darstellung und Deutung mit Computern«, in: Matthias Bruhn (Hg.), *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, Weimar 2000, 125–144; Daniel Rubinstein, Katrina Sluis, »A Life More Photographic. Mapping the Networked Image«, in: *Photographies* 1.1 (2008), 9–28.

44 Einen Überblick über die Debatte geben: Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006, 15–19; Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, 403–422.

45 Vgl. bspw. Wolfgang Hagen, »Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung«, in: Wolf, *Paradigma Fotografie*, 195–235, hier: 232–235.

46 Vgl. Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen«. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3 (2010), 27–41.

mit der Digitalisierung der Fotografie kein dramatischer Wirklichkeitsverlust verbunden. Keine wissenschaftliche Zeitschrift würde digitale Bilder ablehnen, kein Gericht deren Beweiswert prinzipiell bestreiten, kein General digitale Satellitenbilder für selbstreferenzielle Konstruktionen halten, und keine Innenministerin würde beim Ausbau der Überwachung auf analoge Techniken setzen. Wo dagegen seit den 1990er Jahren der Referenzverlust der digitalen Fotografie beklagt wurde, da geschah dies meist aus jener Position, die auch Barthes in der *Hellen Kammer* einnimmt: der des Konsumenten massenmedialer Bilderströme, der im singulären Bild nach der authentischen Spur des Wirklichen sucht.

Aus dieser Position wurde das technische Bild tatsächlich zweifelhaft, als es seinen fixierten Ort verlor. Wo man unter vordigitalen Bedingungen noch davon ausgehen konnte, dass jenseits aller Selektions-, Übertragungs- und Bearbeitungsschritte irgendwo ein »Original« des Bildes als Garant der unverfälschten Aufzeichnung fixiert war, zirkulieren digitale Bilder in unendlich vielen verteilten Instanzen. Wo immer es sich an ein öffentliches Publikum wendet, wird das digitale Bild daher, wie Beat Wyss schreibt, zum »rhetorischen Bild« und ist gezwungen, allen Zweifeln an seinem Wahrheitsgehalt mittels »Überzeugungsarbeit« entgegenzutreten.⁴⁷ In diesem Werben um Glaubwürdigkeit haben sich nun seit den 1990er Jahren gerade solche Bilder als erfolgreich erwiesen, die – ganz im Sinne von Barthes' erstem *punctum* – die kontingenten Spuren ihres Herstellungsprozesses ausstellen: Ob nun in den verwackelten Handkameraeinstellungen des Amateurvideos oder den verpixelten Bildern der Überwachungskamera, fast immer sind es technisch wie ästhetisch imperfekte Bilder, die sich heute als authentische Aufzeichnungen der Wirklichkeit präsentieren.⁴⁸

Solche Authentizität ist jedoch bloß dort gefragt, wo der Wirklichkeitsbezug eines Bildes für ein einzelnes Subjekt auf dem Spiel steht. Für die Apparate der massenhaften Bildauswertung hingegen, seien sie bürokratischer, wissenschaftlicher oder technischer Art, war der Wirklichkeitsbezug der Bilder immer schon das Produkt operativer Verfahren, also weniger eine Sache des Einzelbildes und seiner rhetorischen Glaubwürdigkeit als vielmehr Resultat der systematischen Verkettung einer Vielzahl von Aufzeichnungen. Ob auf der Polizeiwache, vor Gericht oder im wissenschaftlichen Labor – die Institutionen der Bildauswertung misstrauten stets der subjektiven Evidenz und betteten das einzelne Bild daher in Verfahren kontrollierter Wiederholung und systematischer Datenerfassung ein. Referenz

47 Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, 26–32.

48 Vgl. Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008, 259 f.

ist hier nicht an einen physischen Träger geknüpft, sondern an die Ausweitung von Vergleichsmöglichkeiten und die Protokollierung von Übersetzungsschritten. An die Stelle eines mimetischen Verhältnisses von Abbild und Urbild treten dabei Kaskaden der Referenz, die sich zu einem Netz wechselseitig bestätigender Spuren verknüpfen. Und dieses Netz kann nun umso enger geknüpft werden, als die Möglichkeiten des Vergleichs mit der Digitalisierung exponentiell anwachsen. Bilder als Datensätze sind nicht nur unendlich mobiler, als es physische Bildträger je waren, sie lassen sich auch zum Gegenstand vollständig quantifizierender Auswertung machen. Die Geschichte operativer Porträts ist voller Visionen und Projekte, die eben diese Mobilisierung und Informatisierung des Bildes als das eigentliche Versprechen bereits der analogen Fotografie ansahen. Und so verwirklicht sich vieles von dem, was man sich im 19. und 20. Jahrhundert von fotografischen Verfahren erhofft hat, erst unter digitalen Bedingungen: die nahezu kontinuierliche Dokumentation des gesamten Lebens noch in seiner alltäglichsten Banalität, die instantane Verfügbarkeit beliebiger Bilder überall und zu jeder Zeit und nicht zuletzt die operative Verschmelzung von Abbildung, Vermessung und Datenerfassung.

Wenn digitale Fotografie heute zum selbstverständlichen Begleiter des Alltags geworden ist, dann nicht, wie man in den 1990er Jahren prognostizierte, als Technik der totalen Simulation und Manipulation, sondern als Medium der ubiquitären Produktion eines individualisierten Bilderstroms. Dieser Bilderstrom ist gerade keine undifferenzierte Flut, ist doch jedes einzelne Bild in einem Maße adressierbar und auswertbar, wie es zu Zeiten Bertillons und seines erkennungsdienstlichen Archivs kaum vorstellbar gewesen wäre; und zwar deshalb, weil heute auch in der privaten Bildpraxis standardisierte Formate und Protokolle Verwendung finden, wie sie im analogen Zeitalter nur die institutionelle Bildpraxis bestimmten. Wo unter den Bedingungen des Archivs die Beschriftung der Aufnahme zeitlich wie logisch nachgeordnet war, speichern Kameras und Smartphones heute automatisch Ort, Zeit und weitere Daten zu jeder Aufnahme. Digitale Bilder sind daher ähnlich wie Bertillons Karteikarten immer schon mehr als nur visuelle Zeugnisse, nämlich komplexe Datensätze, die die Umstände ihrer Produktion in Form standardisierter Metadaten miterfassen und in einem viel höherem Maße Auskunft über die Personen, Orte und Ereignisse geben, die auf ihnen zu sehen sind, als analoge Fotografien dies je konnten.

Weil sie nicht das Produkt einer singulären materiellen Einschreibung ist, hat man der digitalen Fotografie den Status der Spur abgesprochen. Doch was eine Spur zur Spur macht, ist weniger die Art und Weise ihrer

Entstehung als die Praxis ihrer Verwendung: Spuren, das macht ein Blick auf die kriminalistische Spurensicherung deutlich, werden als Spuren gelesen, indem sie mit anderen Spuren verglichen werden. Und dies setzt in der Regel voraus, dass sich der Abdruck eines Körpers oder der physische Niederschlag eines Ereignisses vom Entstehungsort, ja idealerweise auch vom singulären Träger ablösen lässt, um als *immutable mobile* an anderen Orten – in Archiven und Laboren, auf den Seiten eines Buches oder in den Speichern einer Datenbank – mit bereits zuvor erfassten Spuren in Beziehung gesetzt zu werden.⁴⁹ Nicht zufällig interessiert sich die Daktyloskopie, die um 1900 antritt, den Vergleich von Fingerabdrücken durch Formate und Protokolle zu systematisieren, kaum für deren Materialität – vielmehr begeistert sie sich für die Vorstellung, den Informationsgehalt singulärer Spuren durch Verformelung und bildtelegraphische Übertragung überall und jederzeit verfügbar zu machen.⁵⁰ In der daktyloskopischen Spurenauswertung existierte nie ein strenger Gegensatz zwischen Spur und Information: Die Spur wurde erst zur Spur, als sich aus ihr diskrete Informationen extrahieren ließen. Wenn sich digitale Bildproduktion heute in einem viel umfassenderen Sinne als jede ältere Bildpraxis als Produktion von Spuren begreifen lässt, dann gerade weil sie keine singulären materiellen Einschreibungen hervorbringt, sondern übertragbare, adressierbare und umfassend annotierte Datensätze, die erst durch digitale Bildoperationen zu Spuren verknüpft werden.

Die Außenseite der Daten

Doch inwiefern sind es überhaupt noch Bilder, die in diesen Operationen ausgewertet werden? Sind die endlosen Bilderketten, die uns in unserem digital vernetzten Alltag begleiten, nicht bloß die »Außenseite der Daten«, ⁵¹ sichtbarer Oberflächeneffekt eines Informationsstroms, in dem sich alle Differenzen zwischen Bildern, Tönen und Texten auflösen? Tatsächlich ist Bildproduktion heute Teil einer umfassenden Datenproduktion, bei der sich in technischer Hinsicht kaum noch eine Eigenlogik des Bildlichen behaupten lässt. Dagegen waren die Bildoperationen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts von einem Spannungsverhältnis von Bildlichkeit und Datenerfassung geprägt. Um aus Bildern stabile Daten zu generieren, machte man

49 Zu Latours Begriff der *immutable mobiles* siehe die Einleitung.

50 Siehe Kapitel 6 und 7.

51 Diese Formulierung verdanke ich Simon Rothöhler.

sie zum Gegenstand einer selektiven Aufmerksamkeit, die aus der Fülle visueller Details distinkte Merkmale isolierte. Techniken der Filterung und Diskretisierung, in denen menschliche Subjekte mühsam geschult werden mussten, sollten mehrdeutige Bilder in eindeutige Datensätze verwandeln. Erfolgreich waren diese Versuche nur dort, wo das Ausgangsmaterial, wie beim Fingerabdruck, bereits diskrete Strukturen aufwies, während sich Gesichtsbilder in all ihrer Komplexität, Veränderlichkeit und Variation nur bedingt in die Rastererkennungsdienstlicher Merkmalskataloge übersetzen ließen. Die automatisierten Operationen der Sortierung, Auswertung und Verknüpfung, die heute den Zugriff auf Bilder verwalten, operieren hingegen immer schon mit diskreten Datensätzen, die nur noch fallweise auf unseren Displays als Bilder erscheinen.

Das Spannungsverhältnis zwischen Bildern und Daten hat sich damit aber nicht aufgelöst. Auch wenn sie in Hinblick auf ihre algorithmische Auswertung nichts weiter sind als Datenströme, sind die Myriaden von Bildern, die in den globalen Netzen zirkulieren, für die, die sie dort eingespeist haben, massenhaft teilen, bewerten und kommentieren, unverändert Bilder: Bilder, auf denen sie selbst und die Menschen zu sehen sind, die ihnen wichtig sind, Bilder, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und um Zustimmung und Anerkennung werben. Wenn man bereits angesichts der *Carte-de-Visite-Fotografie* festgestellt hat, dass fotografische Porträts zur »Währung« der Freundschaft geworden seien,⁵² gilt dies im Zeitalter der Selfies und sozialen Netzwerke mehr denn je. Nicht anders als die Porträtfotos, die sich in den bürgerlichen Fotoalben des 19. Jahrhunderts versammelten, oder auch schon die Silhouetten, die in den briefgestützten Freundschaftsnetzen zur Zeit Lavaters zirkulierten, fungieren die digitalen *snapshots*, die heute online geteilt werden, als Medien der Kommunikation, die über Entfernungen hinweg ein soziales Band stiften. In ihrem alltäglichen Gebrauch sind die unzähligen Gesichtsbilder, die die Speicher der Smartphones und die *newsfeeds* der sozialen Medien füllen, also Bilder und Daten zugleich: Während sie die soziale Funktion älterer Bildpraktiken beerben und fortsetzen, lassen sie sich zugleich als operative Porträts systematisch mit anderen Bildern und Daten verknüpfen und als digitale Spuren auswerten.

Diese Doppelfunktion ist nicht völlig neu. Seit den Anfängen technischer Bildproduktion sind Gesichtsbilder in individuelle Praktiken sozialer Kommunikation wie in institutionalisierte Dispositive massenhafter Informationsauswertung eingebunden. Doch fand beides in unterschied-

52 Siehe Kap. 2.

lichen Distributionssphären statt: Zwischen den sozialen Netzwerken, in denen man sich gegenseitig sein Carte-de-Visite-Porträt zukommen ließ, und den Kommunikationskreisläufen der polizeilichen Erkennungsdienste bestanden kaum Berührungspunkte; umso empörender musste es bürgerlichen Reisenden in den 1920er Jahren erscheinen, dass nun ihr Passfoto Gegenstand eines identifizierenden Blicks wurde.⁵³ Heute lässt sich dagegen eine weitgehende Vermischung vormals getrennter Sphären konstatieren: Unter den Bedingungen digitaler Vernetzung zirkulieren beinahe alle technischen Bilder in derselben medialen Infrastruktur. Massenhafter Bildertausch und systematische Bildauswertung sind damit praktisch nicht mehr voneinander zu trennen. Waren Techniken der Identifizierung einst auf Polizeiwachen und Grenzkontrollen beschränkt, kann heute potenziell jedes Gesichtsbild, sobald es in digitale Netze eingespeist wird, Gegenstand automatisierter Erkennung werden – und damit zum digitalen Anker, der die zirkulierenden Bilderströme verkettet und neue Relationen zwischen zuvor unverbundenen Bildern und Daten etabliert. Ein solcher logistischer Zugriff ist vor allem kein Privileg mehr, das allein Institutionen vorbehalten wäre. Vielmehr werden dieselben Gesichtserkennungsalgorithmen, die beim Ausbau der Massenüberwachung Einsatz finden, auch als *consumer technology* zum Management der privaten Bilder- und Datensammlungen angeboten. Jenseits aller brisanten Fragen des Datenschutzes, die sich daran knüpfen, zeigt diese Kommodifizierung von Identifizierungstechnologien auch den veränderten Status, den private Bilder in digitalen Datenbanken gewonnen haben: Sie sind zu massenhaft archivierbaren Dokumenten geworden, aus denen sich mittels Datenabgleich und Mustererkennung immer neue Serien und Dossiers zusammenstellen lassen.

Die identifizierende Zuordnung von Gesichtern, Namen und Adresen, wie sie zuvor allein den polizeilichen Zugriff bestimmt hat, ist damit zur Technik des Managements privater Bilderströme geworden. Zugleich wird mit dieser individualisierten Bildlogistik die radikale Serialisierung des Porträts, wie sie im 20. Jahrhundert von künstlerischen Avantgarden betrieben wurde, zum massentauglichen Modell medialer Alltagspraxis. Jedes Smartphone leistet heute, was sich Rodtschenko, Tretjakow und Brik vom fotografischen Archiv versprochen: die fortlaufende Dokumentation noch der unscheinbarsten Momente des Alltags und flüchtigster sozialer Beziehungen. Und was in Warhols Factory noch ein radikales Lebensexperiment weit jenseits bürgerlicher Normalitätsvorstellungen war, ist zum Lebensmodell von Millionen geworden: die alltägliche Performance von

53 Siehe Kap. 7.

Individualität in der Konfrontation mit technischen Aufzeichnungsapparaten, die endlose Bilder- und Nachrichtenströme in einen permanenten Wettbewerb um Sichtbarkeit einspeisen. War es bis vor kurzem ein aufwendiges Minderheitenprojekt, die eigene Individualität in Hinblick auf ihre Archivierung zu entwerfen, wird im Zeitalter sozialer Medien die Arbeit am digitalen Profil zur unumgänglichen Aufgabe privaten Identitätsmanagements. Es braucht dann auch kein philosophisches Abstraktionsvermögen mehr, um das eigene Selbst als »Knoten« eines unendlich komplexen und beweglichen »Kommunikationskreislaufes« zu begreifen.⁵⁴ Die postmodernen Subjektentwürfe von um 1980 lesen sich heute als Beschreibungen eines digital vernetzten Alltags.

Den Datenströmen, die diesen Alltag durchziehen, sind Gesichter keineswegs äußerlich, vielmehr übernehmen sie in ihnen zentrale Funktionen: und zwar sowohl als operativer Anker, der die Verkettung der Ströme erlaubt, wie als affektiver Motor, der ihre Zirkulation in Gang hält. Denn die Plattformen, die heutige digitale Identitäten verwalten, ob sie nun Facebook, Instagram oder Snapchat heißen, setzen darauf, dass ihre Nutzerinnen und Nutzer nicht müde werden, Bilder von sich und all jenen, die ihnen wichtig sind, auszutauschen. Digitale »Gesichtsproduktion« lässt sich daher auch nicht auf die Signalverarbeitung »abstrakter Maschinen« reduzieren. Als konkrete gesellschaftliche Praxis ist sie darauf angewiesen, dass der subjektive Blick immer mehr und anderes in einem Gesicht sieht, als sich in Prozessen der Mustererkennung objektivieren lässt – sind es doch in letzter Instanz menschliche Affekte und Leidenschaften, die die gewaltige Datenproduktion vorantreiben, ohne die die digitalen Profile leer und die Gesichtserkennungsalgorithmen blind blieben.

54 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1993 [1979], 55. Siehe dazu Kap. 12.

Dank

Die vorliegende Studie wurde unter dem Titel *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit* im Januar 2017 an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe als Dissertation vorgelegt und im Juli 2017 verteidigt. Der Weg dorthin war lang und nicht immer geradlinig. Dass er schließlich zum Ziel führte, dafür möchte ich einer Reihe von Personen und Institutionen danken.

Dass ich mich überhaupt auf den Weg von der Kunst- in die Bildwissenschaft gemacht habe, verdanke ich Hans Belting und dem von ihm initiierten Karlsruher Graduiertenkolleg *Bild – Körper – Medium*. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die meine Arbeit im Rahmen dieses Kollegs gefördert hat, bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie allen am Kolleg beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern. Die intellektuellen Anregungen, die ich in Karlsruhe erfahren habe, bestimmen mein Nachdenken über Bilder bis heute.

Besonders herzlich danken möchte ich Beat Wyss, der als Sprecher des Kollegs neue bildwissenschaftliche Akzente gesetzt hat, die in diesem Buch deutliche Spuren hinterlassen haben. Als Erstbetreuer der Dissertation hat er meine Arbeit über viele Jahre mit intellektueller Großzügigkeit begleitet, interveniert, wo es nötig war, und mir zugleich alle nötigen Freiheiten gelassen. Ebenso herzlich danke ich meiner Zweitbetreuerin Susanne Hauser, die die Arbeit durch ihren genauen Blick wie ihre persönliche Unterstützung wesentlich gefördert hat. Von der gemeinsamen Lehre und Forschung an der Universität der Künste Berlin und den kulturwissenschaftlichen Perspektiven, die sie mir eröffnet hat, hat auch dieses Buch profitiert.

Der Abschluss der Dissertation fiel mit der Mitarbeit an der Ausstellung *Das Gesicht. Eine Spurensuche* zusammen, die im August 2017 am Deutschen Hygiene-Museum Dresden eröffnet wurde. Den Dresdener Kolleginnen und Kollegen, insbesondere der Kuratorin der Ausstellung, Kathrin Meyer, bin ich für ihre Unterstützung in dieser letzten Arbeitsphase dankbar. Für diverse Hinweise, Anregungen und intellektuelle Impulse danke ich Jacob Birken, Matthias Bruhn, Hilja Hoevenberg, Asko Lehmuskallio, Simon Rothöhler, Gabrielle Schaad, Steffen Siegel, Wolfgang Ullrich, Renate Wöhler sowie Siegfried Zielinski, der auch dankenswerterweise bereit war, den Vorsitz der Promotionskommission zu übernehmen. Ihm und Waldemar Präg danke ich überdies für die reibungslose Durchführung des Verfahrens.

Dass aus der Dissertation ein Buch werden konnte, dafür danke ich zuerst meinem Lektor Alexander Schmitz, der stets ein offenes Ohr für

mich hatte. Ihm und seiner Kollegin Maria Tittel bei Konstanz University Press sowie dem Wallstein Verlag bin ich für die gute Zusammenarbeit und die gründliche Arbeit am Manuskript dankbar. Für ihre großzügigen Zuschüsse zu den Druckkosten danke ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften sowie der Richard Stury Stiftung.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern. Ohne ihr unerschütterliches Vertrauen und ihre bedingungslose Unterstützung hätte ich meinen wissenschaftlichen Weg nicht gehen können. Meinen Geschwistern, insbesondere meinem Bruder, der fast alle Kapitel dieses Buches in ihrer Erstfassung gelesen hat, danke ich für Zuspruch und Bestärkung.

Mein größter Dank schließlich gilt Christa Kamleithner. Sie hat mit mir meine Gedanken geordnet, als ich kaum wusste, wo mir der Kopf stand, jede These mit mir diskutiert und die Entstehung des Manuskripts in allen Phasen mit analytischer Klarheit und unbestechlichem Sprachgefühl begleitet. Ohne sie gäbe es dieses Buch nicht. Ihr sei es daher gewidmet.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1.1: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Zweyter Versuch. Mit vielen Kupfertafeln*, Reprint der Ausgabe von 1776 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, 245.
- Abb. 1.2, 1.3: Gerda Mraz, Uwe Schögl (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, 69, 355.
- Abb. 1.4: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1777 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, 217f.
- Abb. 1.5: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1775 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002, Titel.
- Abb. 1.6 Lavater, *Physiognomische Fragmente, Zweyter Versuch*, 99.
- Abb. 1.7: Peter Frieß, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993, 133.
- Abb. 1.8: Lavater, *Physiognomische Fragmente, Erster Versuch*, 256; ders., *Physiognomische Fragmente, Dritter Versuch*, 127.
- Abb. 2.1: Wikimedia Commons.
- Abb. 2.2: Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Reprint der Ausgabe von 1869 (Weimar), Hannover 1996, 31.
- Abb. 2.3: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998; Ellen Maas, *Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern*, Köln 1977, 91.
- Abb. 2.4, 2.5: Maas, *Die goldenen Jahre der Photoalben*, 77, 7.
- Abb. 2.6: Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, 112.
- Abb. 3.1: Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, 66.
- Abb. 3.2: Ludwig Hoerner, »Ein königlich hannoversches ›Verbrecheralbum‹ von 1860/65«, in: *Hannoversche Geschichtsblätter, Neue Folge* 34.3–4 (1980), 175–182, hier: 181.
- Abb. 3.3: Cesare Lombroso, *L'Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza e alle Discipline Carcerarie*, 2. Auflage, Rom, Turin, Florenz 1878, 48 f.
- Abb. 3.4, 3.5, 3.6: Cesare Lombroso, *Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von Dr. med. H. Kurella*, Dritter Band. Atlas mit erläuterndem Text, Hamburg 1896, Tafeln XXXII, XXXIV, XLII.
- Abb. 4.1: Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883, Frontispiz.
- Abb. 4.2: Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II: *Researches of Middle Life*, London 1924, Tafel XXVIII.
- Abb. 4.3: Francis Galton, »Composite Portraits Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Figure«, in: *Nature* 18 (1878), 97–100, hier: 98.
- Abb. 4.4, 4.5: Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Tafeln XXXI, L.
- Abb. 5.1: Michel Frizot u.a. (Hg.), *Identités. De Disderi au photomaton*, Paris 1985, 66.
- Abb. 5.2: Alphonse Bertillon, *Das anthropometrische Signalement. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album*, Basel, Bern, Leipzig 1895 [1885], 87.

- Abb. 5.3: O.[tto] Klatt, *Die Körpermessung der Verbrecher nach Bertillon und die Photographie als die wichtigsten Hilfsmittel der gerichtlichen Polizei sowie Anleitung zur Aufnahme von Fußspuren jeder Art*, Berlin 1902, Tafel 5.
- Abb. 5.4: Peter Hamilton, Roger Hargreaves, *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, London 2001, 90.
- Abb. 5.5, 5.6: Frizot, *Identités*, 61, 65.
- Abb. 5.7: Michèle Auer, *Le premier interview photographique. Chevreul – Félix Nadar – Paul Nadar*, Neuchâtel 1999.
- Abb. 5.8: Alphonse Bertillon, *Die Gerichtliche Photographie. Mit einem Anhang über die anthropometrische Classification und Identifizierung*, Halle a. S. 1895 [1890].
- Abb. 5.9, 5.10: Alphonse Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*, Tafeln 59a, 52.
- Abb. 5.11: Frizot, *Identités*, 60.
- Abb. 5.12: Hamilton/Hargreaves, *The Beautiful and the Damned*, 67.
- Abb. 6.1: Jennifer Tucker, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore 2005, 67.
- Abb. 6.2: Henry Faulds, *Dactylography or the Study of Finger-Prints*, Halifax 1912, 100.
- Abb. 6.3: Francis Galton, *Finger Prints*, London 1892, Tafel 5.
- Abb. 6.4: Robert Heindl, *Polizei und Verbrechen*, Berlin 1926, 73.
- Abb. 6.5: E. R. Henry, *Classification and Uses of Fingerprints*, London 1900, Tafel 3.
- Abb. 6.6: Galton, *Finger Prints*, Abb. 5.
- Abb. 6.7: Kamillo Windt, Siegmund Kodicek, *Daktyloskopie. Verwertung von Fingerabdrücken zu Identifizierungszwecken. Lehrbuch zum Selbstunterricht für Richter, Polizeiorgane, Strafanstaltsbeamte, Gendarmen etc.*, Wien, Leipzig 1904, 122f.
- Abb. 6.8: Robert Heindl, *System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei*, Berlin, Leipzig 1922, 128.
- Abb. 7.1: László Moholy-Nagy, *Malerei. Fotografie. Film*, Mainz, Berlin 1967 [1925], 119.
- Abb. 7.2: Andreas Reisen, *Der Passexpedient. Geschichte der Reisepässe und Ausweisdokumente – vom Mittelalter bis zum Personalausweis im Scheckkartenformat*, Baden-Baden 2012, Abb. 64.
- Abb. 7.3: Vogel, O[swald], *Die Personenbeschreibung. Ein Wegweiser zum richtigen Sehen und Beschreiben der Person für Polizei-, Justiz-, Landjäger-, Zoll- und insbesondere Paß- und Fahndungsbeamte*, Berlin 1931, 97.
- Abb. 9.1: Hubertus Gaßner, *Rodcenko Fotografien*, München 1982, Tafeln 19–21.
- Abb. 9.2, 9.3, 9.4: August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1929, o. P.
- Abb. 9.5: Hans F. K. Günther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, 3. Aufl., München 1923 [1922], 112.
- Abb. 9.6: Erna Lendvai-Dirksen, *Das Deutsche Volksgesicht*, Berlin 1932, Titel.
- Abb. 9.7: Helmar Lerski, *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen. Gesehen von Helmar Lerski*, Berlin 1931, Titel.
- Abb. 10.1, 10.2: Georg Frei, Neil Printz (Hg.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1: *Paintings and Sculpture 1961–1963*, London, New York 2002, 419.
- Abb. 10.3: Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Berkeley 2001 [1967], 108 f.
- Abb. 10.4: Raynal Pellicer, *Photobooth. The Art of the Automatic Portrait*, New York 2010, 92.

- Abb. 10.5: Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1, New York 2006, 13.
- Abb. 10.6: Georg Frei, Neil Printz (Hg.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 2A: *Paintings and Sculptures 1964–1969*, London, New York 2004, 27.
- Abb. 10.7: Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford, New York 2002, 131.
- Abb. 10.8, 10.9: Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, 15, 43.
- Abb. 10.10: Hamburger Kunsthalle (Hg.), Kat. *Andy Warhol Photography*, Zürich 1999, 182.
- Abb. 10.11: David Whitney (Hg.), Kat. *Andy Warhol: Portraits of the 70s*, New York 1979, Titel.
- Abb. 10.12: Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, 293.
- Abb. 11.1: Chuo Kuron 9 (1970).
- Abb. 11.2: NEC Corporation *NEAC News* (No. 54 March 1979)
- Abb. 11.3, 11.4: Takeo Kanade, *Computer Recognition of Human Faces*, Basel, Stuttgart 1977, 37, 59.
- Abb. 11.5: *Scientific American* 229.5 (1973), Titel.
- Abb. 11.6: Jacques Penry, *Looking at Faces and Remembering them. A Guide to Facial Identification*, London 1971, 106.
- Abb. 11.7: Vicki Bruce, Andy Young, »Understanding face recognition«, in: *British Journal of Psychology* 77 (1986), 305–327, hier: 312.
- Abb. 11.8: Matthew Turk, »A Random Walk through Eigenspace«, in: *IEICE Transactions on Information and Systems* 12 (2001), 1586–1595, hier: 1592.
- Abb. 11.9: Wikimedia Commons.
- Abb. 11.10: Bundesdruckerei, *Foto-Mustertafel*, Berlin 2005.
- Abb. 12.1: *Der Stern* 23 (1975), 18 f.
- Abb. 12.2: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.), Kat. *RAF – Terror im Südwesten*, Stuttgart 2013, 51.
- Abb. 12.3: Yaniv Taigman u. a., »DeepFace: Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification«, *Facebook Research*, 24.6.2014, 2, 4.

Literaturverzeichnis

- Abbühl, Anicee, *Der Aufgabenwandel des Bundeskriminalamtes. Von der Zentralstelle zur multifunktionalen Intelligence-Behörde des Bundes*, Stuttgart u. a. 2010.
- Abegg, Wilhelm] u. a. (Hg.), *Große Polizeiausstellung Berlin in Wort und Bild. Internationaler Polizeikongreß*, Wien 1927.
- About, Ilse, »Les fondations d'un système national d'identification policière en France (1893–1914)«, in: *Genèses* 1 (2004), 28–52.
- Acquisti, Alessandro/Gross, Ralph/Stutzman, Fred, »Faces of Facebook. Privacy in the Age of Augmented Reality«, Vortrag auf der BlackHat USA, Las Vegas, 4. 8. 2011, <http://www.heinz.cmu.edu/~acquisti/face-recognition-study-FAQ/> [zuletzt abgerufen am 19. 12. 2018]
- Adam, Hans Christian, »Zwischen Geschäft und Abenteuer. Der Photograph im 19. Jahrhundert«, in: Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hg.), *Kat. Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, Amsterdam, Dresden 1996, 25–33.
- Agamben, Giorgio, »Unpersönliche Identität«, in: ders., *Nacktheiten*, Frankfurt a. M. 2009, 81–94.
- Albrecht, Horst, *Im Dienst der Inneren Sicherheit. Die Geschichte des Bundeskriminalamts*, Wiesbaden 1988.
- Albrecht, Anders, »Online Social Networking as Participatory Surveillance«, in: *First Monday* 13.3 (2008), online unter: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2142/1949> [24. 8. 2018].
- Aleksander, Igor/Burnett, Piers, *Thinking Machines. A Search for Artificial Intelligence*, Oxford u. a. 1987.
- Althaus, Karin, »Lavaters Begegnungen und die Formen seiner Kommunikation«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 20–39.
- , »Die Physiognomik ist ein neues Auge.« *Zum Porträt in der Sammlung Lavater*, Diss., Universität Basel 2010.
- Angell, Callie, *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1, New York 2006.
- Anonym, »Why Passports?«, in: *Outlook*, 22. 9. 1926, 105.
- , »Der Mordbefehl. Ulrike Meinhof ist gefaßt – geht der Terror trotzdem weiter?«, in: *Der Stern* 27 (1972), 14–20, 132.
- , *Der Baader-Meinhof-Report. Dokumente – Analysen – Zusammenhänge*, Mainz 1972.
- , »Dokument 13, gefunden in der konspirativen Wohnung der RAF in Hamburg«, in: Bundesministerium des Innern (Hg.), *Dokumentation über Aktivitäten anarchistischer Gewalttäter in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1974, 74–78.
- , »Technik: Licht um die Ecke«, in: *Der Spiegel* 24 (1979), 200–205.
- Arburg, Hans-Georg von, »Johann Caspar Lavaters Physiognomik. Geschichte – Methodik – Wirkung«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 40–59.
- Asendorf, Christoph, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989.
- Ash, Mitchell, *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge, New York 1995.
- Atick, Joseph J., »Keynote Speech«, Biometric Consortium, 13. 2. 2002, http://www.itl.nist.gov/div895/isis/bc/bc2001/EDIT_FINAL_DR.ATICK.pdf [6. 6. 2015, mittlerweile nicht mehr online].
- , »Face Recognition in the Era of the Cloud and Social Media: Is it Time to Hit the Panic

- Button?« in: findbiometrics.com, 19. 10. 2011, <https://findbiometrics.com/face-recognition-in-the-era-of-the-cloud-and-social-media-is-it-time-to-hit-the-panic-button-2/> [19. 12. 2018].
- Auer, Michèle, *Le premier interview photographique. Chevreul – Félix Nadar – Paul Nadar*, Neuchâtel 1999.
- Aust, Stefan, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Hamburg 2005 [1985].
- Bahr, Hermann, »Dialog vom Tragischen« (1904), in: ders., *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. IX, hg. von Gottfried Schnödl, Weimar 2010, 1–71.
- Baier, Wolfgang, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Leipzig 1965.
- Baker, George, »Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait«, in: *October* 76 (1996), 72–113.
- Balz, Hanno, *Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 1970er Jahren*, Frankfurt a. M., New York 2008.
- Barck, Joanna/Löffler, Petra, »Facialität«, in: Christina Bartz u. a. (Hg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, 96–101.
- Barthes, Roland, »Die Photographie als Botschaft« (1961), in: ders., *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, hg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Frankfurt a. M. 2015, 77–92.
- , »Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)«, in: Wolf, *Paradigma Fotografie*, 82–88.
- , *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989 [1980].
- , *Tagebuch der Trauer*, München 2010.
- Bastian, Heiner, »Rituale unerfüllbarer Individualität – der Verbleib der Emotion«, in: ders. (Hg.), *Kat. Andy Warhol. Retrospektive*, Berlin, Köln 2001, 12–39.
- Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Baumann, Imanuel u. a., *Schatten der Vergangenheit. Das BKA und seine Gründungsgeneration in der frühen Bundesrepublik*, Köln 2011.
- Becker, Peter, »Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen«, in: Schmölders, *Der exzentrische Blick*, 163–186.
- , »The Standardized Gaze: The Standardization of the Search Warrant in Nineteenth-Century Germany«, in: Caplan/Torpey, *Documenting Individual Identity*, 139–163.
- , *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Göttingen 2002.
- , *Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik*, Darmstadt 2005.
- Becker, Peter/Wetzell, Richard F. (Hg.), *Criminals and their Scientists. The History of Criminology in International Perspective*, New York u. a. 2006.
- Behme, Rolf, *Foto-Fix. Es blitzt viermal*, Dortmund 1996.
- Belting, Hans, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010 [1994].
- , *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- , *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.
- Beneke, Sabine, »Hugo von Tschudi – Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende«, in: Claudia Rückert, Sven Kuhrau (Hg.), »Der Deutschen Kunst ...«. *Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, Amsterdam 1998, 44–60.
- Benjamin, Walter, »Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz« (1927), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 751–755.
- , »Moskau« (1927), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, 316–348.

- , »Kleine Geschichte der Fotografie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 368–385.
- , »Haschisch in Marseille« (1932), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, 409–416.
- , »Lehre vom Ähnlichen« (1933), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 204–210.
- , »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (erste Fassung, 1936), in: ders., *Gesammelte Schriften* I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 431–469.
- , »Pariser Brief <2>. Malerei und Photographie« (1936), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1972, 495–507.
- , *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982.
- Bergengruen, Maximilian, »The Physiognomy of Inner Bodies: Hermetic and Sensualist Patterns of Argument in the Work of Johann Caspar Lavater«, in: Melissa Percival, Graeme Tytler (Hg.), *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, Newark 2005, 39–51.
- Bergh, Ernst van den, *Polizei und Volk. Seelische Zusammenhänge*, Berlin 1926.
- Berlinghoff, Marcel, »Totalerfassung im ›Computerstaat‹ – Computer und Privatheit in den 1970er und 80er Jahren«, in: Ulrike Ackermann (Hg.), *Im Sog des Internets. Öffentlichkeit und Privatheit im digitalen Zeitalter*, Frankfurt a. M. 2013, 131–150.
- Bernard, Andreas, *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*, Frankfurt a. M. 2017.
- Bertillon, Alphonse, *Les Races Sauvages*, Paris 1882.
- , *L'identité des récidivistes et la loi de relégation*, Paris 1883.
- , *Das anthropometrische Signalement. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album*, Basel, Bern, Leipzig 1895 [1885].
- , *Das anthropometrische Signalement. Neue Methode zu Identitäts-Feststellungen*, Vortrag am internationalen Congresse für Straf- und Gefängniswesen zu Rom, Berlin 1890.
- , *Die Gerichtliche Photographie. Mit einem Anhang über die anthropometrische Classification und Identifizierung*, Halle a. S. 1895 [1890].
- Bertillon, Suzanne, *Vie d'Alphonse Bertillon. Inventeur de l'anthropométrie*, Paris 1941.
- Betthausen, Peter, *Die Schule des Sehens. Ludwig Justi und die Nationalgalerie*, Berlin 2010.
- Bickenbach, Matthias, »Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon«, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, 87–128.
- Bigg, Charlotte, »Der Wissenschaftler als öffentliche Persönlichkeit. Die Wissenschaft der Intimität im Nadar-Chevreul-Interview (1886)«, in: Bernd Hüppauf, Peter Weingart (Hg.), *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009, 205–231.
- Binford, Thomas O., »The Machine Sees«, in: Marvin Minsky (Hg.), *Robotics*, Garden City 1985, 99–121.
- Blask, Falk/Friedrich, Thomas (Hg.), *Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus*, Münster u. a. 2005.
- Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002.
- Boccioni, Umberto u. a., »Die Futuristische Malerei. Technisches Manifest« (1910), in: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar 1995, 13–16.
- Bockris, Victor, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York u. a. 1989.

- Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- , »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, 11–38.
- , »Mit durchdringendem Blick. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik«, in: Stadler/Pestalozzi, *Im Lichte Lavaters*, 21–40.
- , *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- , »Der lebendige Blick. Gesicht – Bildnis – Identität«, in: ders. u. a. (Hg.), *Gesicht und Identität/Face and Identity*, München 2014, 15–30.
- Bölller, Susanne, »Franz von Lenbach – Malerfürst und Seelenmaler«, in: Kat. *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, Berlin 2009, 105–109.
- Bohde, Daniela, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012.
- Böhme, Hartmut, »Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, 144–181.
- Böhme, Stefan/Nohr, Rolf F./Wiemer, Serjoscha (Hg.), *Sortieren, Sammeln, Suchen, Spielen. Die Datenbank als mediale Praxis*, Münster 2012.
- Böhringer, Hannes, »Die ›Philosophie des Geldes‹ als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst«, in: Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt (Hg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt a. M. 1984, 178–182.
- Böll, Heinrich, »Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?«, in: *Der Spiegel* 3 (1972), 54–57.
- Bolle, Ruud M. u. a., *Guide to Biometrics*, New York, Berlin, Heidelberg 2004.
- Bölsche, Jochen, *Der Weg in den Überwachungsstaat*, Reinbek 1979.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003 [1999].
- Borchers, Detlef, »Und wenn der Mensch ein Mensch ist: Holpriger Start für den ePass«, in: *heise online*, 3. 11. 2005, <http://heise.de/-144304> [28. 12. 2015].
- Bose, Günther Karl, *Photomaton. Frauen. Männer. Kinder. 1928–1945*, Leipzig 2011.
- Bourdon, David, »Warhol as Film Maker« (1971), in: Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, 81–90.
- , »Andy Warhol and the Society Icon« (1975), in: ebd., 105–111.
- , *Warhol*, New York 1989.
- Bowers, Dan M., *Access Control and Personal Identification Systems*, Boston u. a. 1988.
- Bowker, Geoffrey C./Star, Susan Leigh, *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, Cambridge/Mass., London 1999.
- boyd, danah m./Ellison, Nicole B., »Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship«, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 13 (2007), 210–230.
- Boyer, Anne Olivia/Boyer, Robert S., »A Biographical Sketch of W. W. Bledsoe«, in: ders. (Hg.), *Automated Reasoning. Essays in Honor of Woody Bledsoe*, Dordrecht 1991, 1–30.
- Brecht, Bertolt, »Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment« (1931/32), in: ders., *Werke*, Bd. 21, bearb. von Werner Hecht, Berlin u. a. 1992, 448–514.
- , »Flüchtlingsgespräche«, in: ders., *Werke*, Bd. 18, bearb. von Jan Knopf, Berlin u. a. 1995, 197–327.
- Bredenkamp, Horst, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015*, Berlin 2015.
- Breitz, Candice, »Warhols Portraits – Von der Kunst zum Business und wieder zurück«, in: Hamburger Kunsthalle (Hg.), Kat. *Andy Warhol Photography*, Zürich 1999, 193–199.

- Breymayer, Ursula, »Geordnete Verhältnisse. Private Erinnerungen im kaiserlichen Reich«, in: Kat. *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn 1997, 41–52.
- Brik, Ossip, »Vom Gemälde zum Foto« (1928), in: Gaßner/Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 216 f.
- , »From the Painting to the Photograph« (1928), in: Christopher Phillips (Hg.), *Photography in the Modern Era*, New York 1989, 227–233.
- Broeckmann, Andreas, *A Visual Economy of Individuals. The Use of Portrait Photography in the Nineteenth-Century Human Sciences*, Diss., University of East Anglia, Norwich 1996.
- Brons, Franziska, »Im Labyrinth der Linien. Zur Geschichte des Fingerabdrucks in der Kriminologie«, in: *Gegenworte. Hefte für den Disput über Wissen* 20 (2008), 40–43.
- Brown, Simone, »Getting Carded: Border Control and the Politics of Canada's Permanent Resident Card«, in: Shoshana Magnet, Kelly Gates (Hg.), *The New Media of Surveillance*, New York, London 2009, 111–126.
- Bruce, Vicki, *Recognising Faces*, Hove u. a. 1988.
- Brückle, Wolfgang, »Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930«, in: Schmölders/Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik*, 131–155.
- Bruhn, Matthias, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2009.
- Brunelli, R./Poggio, T., »Face Recognition: Features vs. Templates«, in: *IEEE Trans. Pattern Anal. & Mach. Intell.* 15.10 (1993), 1042–1052.
- Bryson, Norman, »Das Nicht-Wissen in der Portraitfotografie von Thomas Struth«, in: Kat. *Thomas Struth. Portraits*, München u. a. 1997, 127–134.
- Buchloh, Benjamin H. D., »Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966« (1989), in: Annette Michelson (Hg.), *Andy Warhol (October Files, 2)*, Cambridge/Mass., London 2001, 1–47.
- , »Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture«, in: Melissa E. Feldman (Hg.), *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, Philadelphia 1994, 53–69.
- , »Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv« (1999), in: Wolf, *Paradigma Fotografie*, 399–427.
- Buehler, Otto, *Atelier und Apparat des Photographen*, Reprint der Ausgabe von 1869 (Weimar), Hannover 1996.
- Bundeskriminalamt (Hg.), *Städtebau und Kriminalität. Internationales Symposium*, Wiesbaden 1979.
- (Hg.), *Forschungsprojekt: Gesichtserkennung als Fahndungshilfsmittel – Foto-Fahndung. Abschlussbericht*, Wiesbaden 2007.
- Burckhardt, Jacob, »Die Anfänge der neuern Porträtmalerei« (1885), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 14, hg. von Emil Dürr, Berlin, Leipzig 1933, 316–330.
- Burkhardt, Marcus, *Digitale Datenbanken. Eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*, Bielefeld 2015.
- Busch, Bernd, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München, Wien 1989.
- Caffisch-Schnetzler, Ursula, »Johann Caspar Lavater: Die Sprache im Himmel«, in: Stadler/Pestalozzi, *Im Lichte Lavaters*, 89–116.
- Caplan, Jane/Torpey, John (Hg.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*, Princeton 2001.
- Cepl-Kaufmann, Gertrude, »August Sander und sein künstlerisches Umfeld. Die Schriftsteller«, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, Göttingen 2000, 163–172.
- Chéroux, Clément/Stourdzé, Sam (Hg.), Kat. *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton*, Lausanne 2012.
- Colacello, Bob, *Holy Terror. Andy Warhol Close Up*, New York 1990.

- Cole, Simon A., *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge/Mass. 2001.
- Corbin, Alain, »Kulissen«, in: Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt a. M. 1992, 419–629.
- Coté, Mark/Pybus, Jennifer, »Social Networks: Erziehung zur immateriellen Arbeit 2.0«, in: Leis-tert/Röhle, *Generation Facebook*, 51–73.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass., London 1999.
- Crimp, Douglas, »Getting the Warhol We Deserve«, in: *Texte zur Kunst* 35 (1999), 45–72.
- , »Our Kind of Movie«. *The Films of Andy Warhol*, Cambridge/Mass., London 2012.
- Croce, Benedetto, »Bildnis und Ähnlichkeit« (1907), in: ders., *Gesammelte philosophische Schriften*, Bd. II.3, hg. von Hans Feist, Tübingen 1929, 265–270.
- Daae, A., »Identifizierung von Verbrechern«, in: *Blätter für Gefängniskunde* 1/2 (1895), 1–46.
- Daemgen, Anke, »Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck«, in: Kat. *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, Berlin 2009, 15–23.
- Dagognet, François, *Etienne-Jules Marey. A Passion for the Trace*, New York 1992.
- Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley, Los Angeles, London 1992.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
- Davies, Graham, »Face Recall Systems«, in: ders./Ellis/Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, 227–250.
- Davies, Graham/Ellis, Hady/Shepherd, John, *Perceiving and Remembering Faces*, London u. a. 1981.
- Davis, Ann, »The Body as Password«, in: *Wired* 5.7 (1997), 132–140.
- de Duve, Thierry, *Sewn in the Sweatshops of Marx. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Chicago, London 2009.
- De Landa, Manuel, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York 1991.
- Deckert, Hermann, »Zum Begriff des Porträts«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), 261–282.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995 [1984].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992 [1980].
- Deleuze, Gilles/Parnet, Claire, *Dialogue*, Frankfurt a. M. 1980 [1977].
- Department of Homeland Security, *Privacy Impact Assessment for the Automated Biometric Identification System (IDENT)*, 7. Dezember 2012, https://www.dhs.gov/sites/default/files/publications/privacy/PIAs/privacy_pia_usvisit_ident_appendix_jan2013.pdf [9. 8. 2018].
- Derrida, Jacques, »Die Tode des Roland Barthes« (1981), in: Hans-Horst Henschen (Hg.), *Roland Barthes*, München 1988, 31–73.
- , *Dem Archiv geschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997 [1995].
- Deutsche Passvorschriften und Einreisebestimmungen des Auslandes*, bearbeitet von der Auskunfts- abteilung der Handelskammer Stuttgart, März 1930.
- Deutscher Bundestag, *Antwort der Bundesregierung vom 12. April 2013 auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Herbert Behrens, Andrej Hunko, Annette Groth, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE* (Drucksache 17/13056), Berlin 2013.
- Dickerman, Leah, »The Propagandizing of Things«, in: Magdalena Dabrowski, dies., Peter Galassi (Hg.), Kat. *Aleksandr Rodchenko*, New York 1998, 63–99.

- Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999 [1997].
- Dijck, José van, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford u. a. 2013.
- Dilly, Heinrich, »Nicht Freund, noch Liebe. Johann Caspar Lavaters Unternehmen der ›Physiognomischen Fragmente‹ und Daniel Chodowiecki«, in: Manfred Beetz, Jörn Garber, Heinz Thoma (Hg.), *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2007, 482–496.
- Disdéri, André Adolphe Eugène, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris 1855.
- , »Praxis und Ästhetik der Porträtfotographie« (1862), in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, 107–127.
- Ditfurth, Jutta, *Ulrike Meinhof. Die Biografie*, Berlin 2007.
- Dittmann, Frank, »Maschinenintelligenz zwischen Wunsch und Wirklichkeit«, in: Claus Pias (Hg.), *Zukünfte des Computers*, Zürich, Berlin 2005, 133–155.
- Döblin, Alfred, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1929, 7–15.
- Dorgerloh, Annette, *Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900*, Berlin 2003.
- Döring, Daniela, *Zeugende Zahlen. Mittelmaß und Durchschnittstypen in Proportion, Statistik und Konfektion*, Berlin 2011.
- Dörr, Felicitas, *Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels*, Berlin 1993.
- Dreyfus, Hubert L., *Die Grenzen künstlicher Intelligenz. Was Computer nicht können*, Königstein 1985 [1972].
- Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Dresden 1998 [1990].
- Dülmen, Richard van, *Die Entdeckung des Individuums. 1500–1800*, Frankfurt a. M. 1997.
- Eberle, Matthias, *Max Liebermann (1847–1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1865–1899*, München 1995.
- Ebner, Florian, *Metamorphosen des Gesichts – Die Verwandlungen durch Licht von Helmar Lerski*, Göttingen 2002.
- Edwards, Paul N., *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge/Mass., London 1996.
- Eggebrecht, Axel, »Zu einem Fotobuch. August Sander: Antlitz der Zeit«, in: *Die Literarische Welt* 6.11 (1930), 5.
- , »Die Rolle der Photographie« (1931), in: Albert Kümmel, Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a. M. 2002, 467–472.
- Ehrenfels, Christian von, »Über ›Gestaltqualitäten‹« (1890), in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 3, hg. von Reinhard Fabian, München, Wien 1988, 128–155.
- Elder, Sace, *Murder Scenes. Normality, Deviance, and Criminal Violence in Weimar Berlin*, Ann Arbor 2010.
- Ellenbogen, Josh, *Reasoned and Unreasoned Images. The Photography of Bertillon, Galton and Marey*, University Park 2012.
- Ellis, Hayden, »Introduction«, in: Davies/ders./Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, 1–8.
- , »Theoretical Aspects of Face Recognition«, in: ebd., 171–197.
- , »Introduction to Aspects of Face Processing: Ten Questions in Need for Answers«, in: ders. u. a. (Hg.), *Aspects of Face Processing*, Dordrecht u. a. 1986, 3–13.
- Emerson, Peter Henry, »Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen« (1889 ff.), in: Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, 164–168.
- Engemann, Christoph, »Im Namen des Staates. Der elektronische Personalausweis und die

- Medien der Regierungskunst«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2011), 211–228.
- English, Donald E., *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871–1914*, Ann Arbor 1984.
- Enzensberger, Hans Magnus, »Unentwegter Versuch, einem New Yorker Publikum die Geheimnisse der deutschen Demokratie zu erklären«, in: *Kursbuch* 56 (1979), 1–14.
- Eribon, Didier, *Michel Foucault. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 1991 [1989].
- European Commission's Joint Research Center, *Biometrics at the Frontiers: Assessing the Impact on Society* (EUR21585), März 2005, <http://www.statewatch.org/news/2005/mar/Report-IPTS-Biometrics-for-LIBE.pdf> [24. 8. 2018].
- Fahrmeir, Andreas, »Governments and Forgers: Passports in Nineteenth-Century Europe«, in: Caplan/Torpey, *Documenting Individual Identity*, 218–234.
- Faulds, Henry, »On the Skin-Furrows of the Hand«, in: *Nature* 22 (1880), 605.
- , *Guide to Finger-Print Identification*, Hanley 1905.
- , »Finger Prints. A Chapter in the History of Their Use in Personal Identification«, in: *Scientific American Supplement* 1872 (1911), 326–327.
- , *Dactylography or the Study of Finger-Prints*, Halifax 1912.
- , *Manual of Practical Dactylography*, London 1923.
- Federal Bureau of Investigation, »Ten Most Wanted Fugitives FAQ«, <https://www.fbi.gov/wanted/topten/ten-most-wanted-fugitives-faq> [21. 9. 2018]
- Federal Trade Commission, *Facing Facts. Best Practices for Common Uses of Facial Recognition Technologies*, Oktober 2012, <https://www.ftc.gov/reports/facing-facts-best-practices-common-uses-facial-recognition-technologies> [13. 8. 2018].
- Fehr, Michael, »Die ›Authentizität der Fotografie. Kommentare zu einem strapazierten Begriff«, in: Herbert Bardenheuer, Hartmut Beifuß, ders., *Wie seh ich denn da aus?! Unheimliche Begegnungen mit der zweiten Dimension*, München 1979, 147–167.
- Feinstein, Dianne, »Opening Statement«, in: *Biometric Identifiers and the Modern Face of Terror: New Technologies in the Global War on Terrorism. Hearing before the Subcommittee on Technology, Terrorism, and Government Information of the Committee on the Judiciary, United States Senate, One Hundred Seventh Congress, First Session, 14. 11. 2001* (Serial No. j–107–46a), Washington 2002, 1–5.
- Felsch, Philipp, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München 2015.
- Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre. Zweiter Theil oder Angewandtes Naturrecht* (1797), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. I.4, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, 1–165.
- Finn, Jonathan, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis, London 2009.
- Firma Ed. Liesegang (Hg.), *Die Geschichte der Firma Ed. Liesegang Düsseldorf. Zur Feier ihres 75jährigen Bestehens am 2. Dezember 1929*, Düsseldorf 1929.
- Fischer, Rotraut/Stumpp, Gabriele, »Das konstruierte Individuum. Zur Physiognomik Johann Kaspar Lavaters und Carl Gustav Carus'«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, 123–143.
- Flatley, Jonathan, »Like◁: Collecting and Collectivity«, in: *October* 123 (2010), 43–70.
- Foster, Hal, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton, Oxford 2012.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974 [1966].

- , *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, Frankfurt a. M. 2003.
- , *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977 [1975].
- , »Wir fühlten uns als schmutzige Spezies« (1977), in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. III: 1976–1979, Frankfurt a. M. 2003, 534–538.
- Frei, Georg/Printz, Neil (Hg.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1: *Paintings and Sculpture 1961–1963*, London, New York 2002.
- (Hg.), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 2A: *Paintings and Sculptures 1964–1969*, London, New York 2004.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung* (1900), in: ders., *Gesammelte Werke II/III*, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1998.
- Freund, Gisèle, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, München 1968 [1936].
- Friedländer, Hugo, *Interessante Kriminalprozesse von kulturhistorischer Bedeutung*, Bd. 1., Berlin 1910.
- Frieß, Peter, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993.
- Fritzsche, Peter, *Reading Berlin 1900*, Cambridge/Mass., London 1996.
- Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998.
- Fuchs, Gerhard, *Die Bildtelegraphie*, Berlin 1928 [1925].
- Furuhata, Yuriko, »Multimedia Environments and Security Operations: Expo '70 as a Laboratory of Governance«, in: *Grey Room* 54 (2014), 56–80.
- Fussell, Paul, *Abroad. British Literary Traveling between the Wars*, New York, Oxford 1980.
- Gadebusch Bondio, Mariacarla, *Die Rezeption der kriminalanthropologischen Theorien von Cesare Lombroso in Deutschland von 1880–1914*, Husum 1995.
- Galassi, Peter, »Rodchenko and Photography's Revolution«, in: Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, Peter Galassi (Hg.), *Kat. Aleksandr Rodchenko*, New York 1998, 101–137.
- Galassi, Silviana, *Kriminologie im Deutschen Kaiserreich. Geschichte einer gebrochenen Verwissenschaftlichung*, Stuttgart 2004.
- Galison, Peter/Minow, Martha, »Our Privacy, Ourselves in the Age of Technological Intrusions«, in: Richard Ashby Wilson (Hg.), *Human Rights in the War on Terror*, New York u. a. 2005, 258–294.
- Galloway, Alexander R., *Protocol. How Control Exists after Decentralization*, Cambridge/Mass., London 2004.
- Galton, Francis, *Hereditary Genius. An Inquiry into its Laws and Consequences*, London 1869.
- , *English Men of Science*, London 1874.
- , »Composite Portraits Made by Combining Those of Many Different Persons into a Single Figure«, in: *Nature* 18 (1878), 97–100.
- , »Generic Images«, in: *The Nineteenth Century* 6 (1879), 157–169.
- , »Composite Portraiture«, in: *The Photographic Journal*, 24. 6. 1881, 140–146.
- , *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883.
- , *Record of Family Faculties. Consisting of Tabular Forms, and Directions for Entering Data, with an Explanatory Preface*, London 1884.
- , *Life History Album. Tables and Charts for Recording the Development of Body and Mind from Childhood Upwards, with Introductory Remarks*, 2. Aufl., London 1902 [1884].
- , »Personal Identification and Description«, in: *Nature* 38 (1888), 173–177, 201–202.
- , *Natural Inheritance*, London 1889.
- , *Finger Prints*, London 1892.
- , *Fingerprint Directories*, London 1895.
- , *Memories of My Life*, London 1908.

- Galton, Francis/Mahomed, A., »An Inquiry into the Physiognomy of Phthisis by the Method of ›Composite Portraiture««, in: *Guy's Hospital Reports XXV* (1882), 475–493.
- Ganis, William V., *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge u.a. 2004.
- Gargus, Sigismund, *Das internationale Passproblem*, Haag 1927.
- Garvie, Clare/Frankle, Jonathan, »Facial-Recognition Software Might Have a Racial Bias Problem«, in: *The Atlantic*, 7. 4. 2016.
- Gassen, Kurt/Landmann, Michael (Hg.), *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie*, Berlin 1958.
- Gasser, Martin/Meier, Thomas/Wolfensberger, Rolf (Hg.), *Wider das Leugnen und Verstellen. Carl Durheims Fahndungsfotografien von Heimatlosen 1852/53*, Zürich 1998.
- Gaßner, Hubertus, *Rodcenko Fotografien*, München 1982.
- Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979.
- Gates, Kelly, *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance*, New York 2011.
- Gay, Willy, »Ein harter Kampf erfordert scharfe Waffen. Wir kämpfen ihn, drum gilt es, sie zu schaffen«, in: Freie Vereinigung für Polizei- und Kriminalwissenschaft (Hg.), *Wie kann die vorbeugende Tätigkeit der Polizei bei der Bekämpfung des Verbrechertums ausgebaut und erfolgreicher gestaltet werden?*, Berlin 1925, 5–82.
- Geimer, Peter (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002.
- Geimer, Peter/Stiegler, Bernd, »Reale Irrealität. Photographie als Medium der Verwandlung« [Nachwort d. Hg.], in: Roland Barthes, *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, Frankfurt a. M. 2015, 323–342.
- Gennat, [Ernst], »Mord!«, in: Abegg u.a., *Große Polizeiausstellung Berlin in Wort und Bild*, 190 f.
- Gennep, Arnold van, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M., New York 1986 [1909].
- Geoghegan, Bernard Dionysius, *The Cybernetic Apparatus. Media, Liberalism, and the Reform of the Human Sciences*, Diss., Northwestern University 2012.
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra, *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018.
- Gerlitz, Carolin, »Die Like Economy. Digitaler Raum, Daten und Wertschöpfung«, in: Leis-tert/Röhle, *Generation Facebook*, 101–122.
- Gernsheim, Helmut, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt a. M. u. a. 1983.
- Gibson, Mary, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport/Conn., London 2002.
- , »Cesare Lombroso and Italian Criminology. Theory and Politics«, in: Becker/Wetzell, *Criminals and their Scientists*, 137–158.
- , »Cesare Lombroso, Prison Science, and Penal Policy«, in: Knepper/Ystehede, *The Cesare Lombroso Handbook*, 30–46.
- Gillham, Nicholas Wright, *A Life of Sir Francis Galton. From African Exploration to the Birth of Eugenics*, Oxford, New York 2001.
- Gilman, Sander L. (Hg.), *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Secaucus 1977.
- Ginzburg, Carlo, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst« (1979), in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2002, 7–57.
- , »Familienähnlichkeiten und Stammbäume. Zwei kognitive Metaphern«, in: Sigrid Weigel u. a.

- (Hg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, 267–288.
- Giorno, John, »Andy Warhol's Movie ›Sleep« (1989), in: ders., *You Got to Burn to Shine. New and Selected Writings*, New York, London 1994, 122–163.
- Glueck, Grace, »... Or, Has Andy Warhol Spoiled Success?« (1971), in: Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, 77f.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Vierter Teil* (1833), in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 16, hg. von Peter Sprengel, München 1985, 709–832.
- Goldsmith, Kenneth (Hg.), *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987*, New York 2004.
- Goldstein, A. J./Harmon, L. D./Lesk, A. B., »Man-Machine Interaction in Human-Face Identification«, in: *The Bell System Technical Journal* 51. 2 (1972), 399–427.
- Goranin, Näkki, *American Photobooth*, New York, London 2008.
- Gördüren, Petra, »Das Bildnis sieht sich ähnlich. Abstrakte Porträts im Werk von Imi Knoebel«, in: Werner Busch u. a. (Hg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin 2010, 181–194.
- , *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert*, Berlin 2013.
- GORITSCHNIG, Ingrid, »Faszination des Porträts«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 138–151.
- Gould, Stephen Jay, *The Mismeasure of Man*, New York, London 1981.
- Grabowski, Jörn, »Die nationale Bildnissammlung. Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie«, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz XXXI* (1994), 297–322.
- Graw, Isabelle, »Wenn das Leben zur Arbeit geht: Andy Warhol« (2009), in: dies., Helmut Draxler, André Rottmann (Hg.), *Erste Wahl. 20 Jahre »Texte zur Kunst«. 2. Dekade*, Hamburg 2011, 360–387.
- Graw, Isabelle/Buchloh, Benjamin, »Verlorene Lebensspuren. Ein Gespräch über Indexikalität in analoger und digitaler Fotografie«, in: *Texte zur Kunst* 99 (2015), 43–56.
- Gray, Richard T., *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit 2004.
- Green, David, »Veins of Resemblance. Photography and Eugenics«, in: *Oxford Art Journal* 7.2 (1984), 3–16.
- Groebner, Valentin, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004.
- , *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt a. M. 2015.
- Gross, Hans, *Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen u. s. w.*, 2. vermehrte Aufl., Graz 1894.
- , »Anthropometrie nach Bertillon« (1894), in: ders., *Gesammelte Kriminalistische Aufsätze*, Bd. 1, Leipzig 1902
- , »Der Erkennungsdienst der Wiener Polizei«, in: ebd., 132–138.
- Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien 1988.
- Groys, Boris/Hansen-Löve, Aage (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M. 2005.
- Gruber, Ludwig, »Die anthropometrischen Messungen. Ein Mittel zur Wiedererkennung rückfälliger Verbrecher«, in: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 18 (1898), 372–383.
- Grusin, Richard, *Premediation. Affect and Mediality After 9/11*, Houndmills, New York 2010.

- Grzesinski, A[lbert], »Geleitwort«, in: H. Hirschfeld, Karl Vetter (Hg.), *1000 Bilder. Große Polizeiausstellung Berlin 1926*, Berlin 1927, 5.
- Gugerli, David, »Suchmaschinen und Subjekte«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), 137–154.
- , *Suchmaschinen. Die Welt als Datenbank*, Frankfurt a. M. 2009.
- Guibert, Hervé, »Der Beweis«, in: ders., *Phantom-Bild. Über Photographie*, Leipzig 1993 [1981], 130 f.
- Gunning, Tom, »Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema«, in: Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles, London 1995, 15–45.
- Günther, Hans F. K., *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1923 [1922].
- Gutbrodt, Fritz, »Physiognomik, Predigt, Okkultismus. Lavater und die Medien der Kommunikation im 18. Jahrhundert«, in: Stadler/Pestalozzi, *Im Lichte Lavaters*, 117–140.
- Guthmüller, Marie, *Der Kampf um den Autor. Abgrenzungen und Interaktionen zwischen französischer Literaturkritik und Psychophysiologie*, Tübingen 2007.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990 [1962].
- Hacking, Ian, *The Taming of Chance*, Cambridge u. a. 1990.
- Hägele, Ulrich, »Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie«, in: Blask/Friedrich, *Menschenbild und Volksgesicht*, 78–98.
- , »Zwischen Realdokumentation und Fiktion. Photomontage im 19. Jahrhundert«, in: Wolfgang Hesse, Katja Schumann (Hg.), *Kat. Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen*, Marburg 2006, 176–179.
- Hagen, Wolfgang, »Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung«, in: Wolf, *Paradigma Fotografie*, 195–235.
- Hagner, Michael, *Geniale Gehirne. Zur Geschichte der Elitegehirnforschung*, Göttingen 2004.
- Hall, Sara F., »Public Eyes. Urban Detection Spectacles in Weimar Germany«, in: Michael Zinganel (Hg.), *High Crime. Gesellschaft, Kunst und Verbrechen*, Wien 1998, 32–57.
- , »Caught in the Act: Visualizing a Crime-Free Capital«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 12.1 (2001), 30–46.
- Hamann, Richard, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907.
- Hand, Martin, *Ubiquitous Photography*, Cambridge/Mass., Malden 2012.
- Harmon, Leon D., »The Recognition of Faces«, in: *Scientific American* 229.5 (1973), 71–82.
- Harrington, Anne, *Reenchanted Science. Holism in German Culture from Wilhelm II to Hitler*, Princeton 1996.
- Harris, Larissa/Frazin, Media (Hg.), *13 Most Wanted Men. Andy Warhol and the 1964 World's Fair*, New York 2014.
- Hartewig, Karin, *Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit*, Berlin 2004.
- Hartung, Lea, *Kommissar Computer. Horst Herold und die Virtualisierung des polizeilichen Wissens*, Berlin 2010, http://www.edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCs_document_00000005003 [24.1.2016].
- Hausenstein, Wilhelm/Reifenberg, Benno (Hg.), *Max Picard zum 70. Geburtstag*, Zürich 1958.
- Hauser, Dorothea, *Baader und Herold – Beschreibung eines Kampfes*, Berlin 1997.
- Hauser, Susanne, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*, Berlin 1990.
- Hausmann, W., *Handbuch betreffend die Melde-, Paß- und Fremdenpolizei nebst einer Dienstanweisung für Einwohnermeldeämter und den Bestimmungen über die Führung usw. des polizeilichen Strafregisters*, Neuwied a. Rhein 1928.

- Hayles, N. Katherine, *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaka, London 1990.
- , *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, London 1999.
- Heidenreich, Stefan, *FlipFlop. Digitale Datenströme und die Kultur des 21. Jahrhunderts*, München, Wien 2004.
- Heindl, Robert, »Passreform«, in: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik* 32.1/2 (1908), 162–164.
- , *System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei*, Berlin, Leipzig 1922.
- , *Kriminaltechnik. Ein Blick in die Werkstatt der Kriminal-Polizei*, Berlin 1924.
- Heinrich, Stephan, *Innere Sicherheit und neue Informations- und Kommunikationstechnologien. Veränderungen des Politikfeldes zwischen institutionellen Faktoren, Akteursorientierungen und technologischen Entwicklungen*, Münster 2007.
- Heintze, Dorothea, »Wie bei James Bond. Fingerabdruck und Gesichtsscan: Im Geschäft mit der Biometrie liegen deutsche Anbieter weltweit vorn«, in: *Die Zeit*, 9. 3. 2006.
- Hellmold, Martin (Hg.), *Kat. Kopf an Kopf. Serielle Porträtfotografie*, Heidelberg 2007.
- Henry, E. [dward] R. [ichard], *Classification and Uses of Fingerprints*, London 1900.
- Herold, Horst, »Kriminalgeographie. Ermittlung und Untersuchung der Beziehungen zwischen Raum und Kriminalität«, in: Polizei-Institut Hiltrup (Hg.), *Die elektronische Datenverarbeitung, Schlußbericht der 19. Arbeitstagung für Kriminalistik und Kriminologie vom 29–31. Oktober 1968*, 151–188.
- , »Organisatorische Grundzüge der elektronischen Datenverarbeitung im Bereich der Polizei. Versuch eines Zukunftsmodells«, in: *Taschenbuch für den Kriminalisten* 18 (1968), 240–254.
- , »Kybernetik und Polizei-Organisation«, in: *Die Polizei* 61.2 (1970), 33–37.
- , »Gesellschaftlicher Wandel – Chance der Polizei?«, in: Herbert Schäfer, *Grundlagen der Kriminalistik*, Bd. 11: *Kriminalstrategie und Kriminaltaktik*, Hamburg 1973, 13–35.
- , »Gesellschaftliche Aspekte der Kriminalitätsbekämpfung«, in: *Recht und Politik* 10.1 (1974), 24–29.
- , »Künftige Einsatzformen der EDV und ihre Auswirkungen im Bereich der Polizei«, in: *Kriminalistik* 28.9 (1974), 385–392.
- , »Rationalisierung und Automation in der Verbrechensbekämpfung«, in: *Universitas* 31.1 (1976), 63–74.
- , »Strukturveränderungen infolge des ›Besitzerprinzips‹«, in: *Die Polizei* 5 (1976), 162 f.
- , »Taktische Wandlungen des deutschen Terrorismus«, in: *Die Polizei* 12 (1976), 401–405.
- , »Polizeiliche Informationsverarbeitung als Basis der Prävention«, in: Deutsche Kriminologische Gesellschaft (Hg.), *Prävention und Strafrecht*, Heidelberg, Hamburg 1977, 23–35.
- , »Erwartungen von Polizei und Justiz in die Kriminaltechnik«, in: Bundeskriminalamt (Hg.), *Der Sachbeweis im Strafverfahren* (BKA-Vortragsreihe Bd. 24), Wiesbaden 1979, 75–83.
- , »Perspektiven der internationalen Fahndung nach Terroristen – Möglichkeiten und Grenzen«, in: *Kriminalistik* 4 (1980), 165–171.
- , »Polizeiliche Datenverarbeitung und Menschenrechte«, in: *Recht und Politik*, 16.21 (1980), 79–86.
- , »Information und Staat«, in: *gehört gelesen. Die besten Sendungen des Bayerischen Rundfunks* 6 (1984), 70–81.
- , »Rasterfahndung« – eine computergestützte Fahndungsform der Polizei«, in: *Recht und Politik* 21.2 (1985), 84–97.

- , »Die Position der RAF hat sich verbessert. Der ehemalige BKA-Chef Horst Herold über Terroristen und Computer-Fahndung«, in: *Der Spiegel* 37 (1986), 38–61.
- , »Technische und rechtliche Entwicklungstendenzen der Verarbeitung personenbezogener Daten durch die Behörden der Vollzugspolizei«, in: Andreas von Schoeler (Hg.), *Informationsgesellschaft oder Überwachungsstaat. Strategien zur Wahrung der Freiheitsrechte im Computerzeitalter*, Opladen 1986, 65–105.
- Herold, Horst/Gugerli, David, »Vom Befehl zur Steuerung, von der Datei zum Index. Horst Herold im Gespräch mit David Gugerli«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 3 (2007), 173–183.
- Herold, Horst/Kraushaar, Wolfgang/Reemtsma, Jan Philipp, »Die entscheidende Triebkraft besteht in einem unbändigen, alles ausfüllenden Hass«. Interview mit dem ehemaligen Präsidenten des Bundeskriminalamtes Dr. Horst Herold«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 2, Hamburg 2006, 1370–1391.
- Herschel, William J., »Skin-Furrows of the Hand«, in: *Nature* 23 (1880), 76.
- , *The Origin of Finger-Printing*, London 1916.
- Herzog, Todd, *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*, New York, Oxford 2009.
- Hett, Benjamin Carter, *Death in the Tiergarten. Murder and Criminal Justice in the Kaiser's Berlin*, Cambridge/Mass., London 2004.
- Higgs, Edward, *Identifying the English. A History of Personal Identification 1500 to the Present*, London, New York 2011.
- Hoerner, Ludwig, »Ein königlich hannoversches ›Verbrecheralbum‹ von 1860/65«, in: *Hannoversche Geschichtsblätter, Neue Folge* 34.3–4 (1980), 175–182.
- Hoffmann, Christoph/Berz, Peter (Hg.), *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschloßfotografien*, Göttingen 2001.
- Hofmannsthal, Hugo von, »Ein Brief« (1902), in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXXI, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1991, 45–55.
- Holert, Tom, *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008.
- Hollein, Hans, Kat. *MAN transFORMS*, New York 1976.
- Holmes, Oliver Wendell, »Das Stereoskop und der Stereograph« (1859), in: Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, 114–121.
- , »Was Sonnenstrahlen so bewirken« (1863), in: ders., *Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie. Mit weiteren Dokumenten*, hg. von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2011, 71–96.
- Horn, David G., *The Criminal Body. Lombroso and the Anatomy of Deviance*, New York, London 2003.
- , »Making Criminologists. Tools, Techniques, and the Production of Scientific Authority«, in: Becker/Wetzell, *Criminals and their Scientists*, 317–336.
- Horn, Eva, »Der Flüchtling«, in: dies., Stefan Kaufmann, Ulrich Bröckling (Hg.), *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin 2002, 23–40.
- Hornuff, Daniel, *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, München 2012.
- Hornung, Gerrit, *Die digitale Identität. Rechtsprobleme von Chipkartenausweisen: Digitaler Personalausweis, elektronische Gesundheitskarte, JobCard-Verfahren*, Baden-Baden 2005.
- Huber, Valeska, »Pässe, Papiere, Konsulate: Medien und Orte der Identifikation«, in: »Passepartout« (Hg.), *Weltspiele – Weltnetzwerke. Jules Vernes In 80 Tagen um die Welt*, Konstanz 2013, 57–60.

- Hürter, Johannes, »Anti-Terrorismus-Politik der sozialliberalen Bundesregierung 1969–1982«, in: ders., Gian Enrico Rusconi (Hg.), *Die bleiernen Jahre. Staat und Terrorismus in der Bundesrepublik Deutschland und Italien 1969–1982*, München 2010, 9–20.
- Huwald, W., »Über die forensische Bedeutung der Familienähnlichkeit«, in: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 41.1/2 (1911), 1–41.
- Illouz, Eva, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a. M. 2007.
- International Civil Aviation Organization, *Machine Readable Travel Documents (MRTDs): History, Interoperability, and Implementation*, Vers. 1.4, 23. 3. 2007, http://www.icao.int/Security/mrtd/Downloads/Technical%20Reports/ICAO_MRTD_History_of_Interoperability.pdf [24. 8. 2018].
- Introna, Lucas D./Wood, David, »Picturing Algorithmic Surveillance: The Politics of Facial Recognition Systems«, in: *Surveillance & Society* 2.2/3 (2004), 177–198.
- Isozaki, Arata, »Die unsichtbare Stadt« (1967), in: ders., *Welten und Gegenwelten. Essays zur Architektur*, hg. von Yoco Fukuda, Jörg H. Gleiter und Jörg R. Noennig, Bielefeld 2011, 103–120.
- Jäger, Jens, »Photography: a Means of Surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900«, in: *Crime, History & Societies* 5.1 (2001), 27–51.
- , *Verfolgung durch Verwaltung. Internationales Verbrechen und internationale Polizeikooperation 1880–1933*, Konstanz 2006.
- Jain, Anil K./Ross, Arun/Prabhakar, Salil, »An Introduction to Biometric Recognition«, in: *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology* 14.1 (2004), 4–20.
- James, David E., *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989.
- Jameson, Egon, *Augen auf! Streifzüge durch das Berlin der zwanziger Jahre*, Frankfurt a. M. u. a. 1982.
- Jarvis, Jeff, *Mehr Transparenz wagen! Wie Facebook, Twitter & Co. die Welt erneuern*, Berlin 2012.
- Jenkins, Tricia, *The CIA in Hollywood. How the Agency Shapes Film and Television*, Austin 2012.
- Jones, Caroline A., *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, London 1996.
- Jörgensen, Hakon, *Lehrbuch des Fernidentifizierungsverfahrens. Ein neuer Weg der polizeilichen Personenfeststellung. Mit einem Vorwort von Hans Schneickert*, Berlin, Potsdam 1922.
- Joselit, David, »Profile«, in: *Texte zur Kunst* 73 (2009), 75–81.
- Joseph, Branden W., »Nothing Special: Andy Warhol and the Rise of Surveillance«, in: Thomas Y. Levin, Frohne, Ursula Frohne, Peter Weibel (Hg.), Kat. *CTRL[SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge/Mass., London 2002, 237–251.
- Jünger, Ernst, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart 2007 [1932].
- , »Über den Schmerz« (1934), in: ders., *Sämtliche Werke* 2.7, Stuttgart 1980, 143–191.
- Justi, Ludwig, »Die Zukunft der Nationalgalerie« (1910), in: ders., *Der Ausbau der Nationalgalerie. Zwei Denkschriften*, Berlin 1913, 1–47.
- , »Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung« (1912), in: ebd., 49–89.
- , *Die Nationalgalerie und die moderne Kunst. Rückblick und Ausblick*, Leipzig 1918.
- Kaes, Anton, *M (BFI Film Classics)*, London 2000.
- , »Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film«, in: Schmölders/Gilman, *Gesichter der Weimarer Republik*, 156–174.
- Kaldrack, Irina/Röhle, Theo, »Teilmengen, Mengen Teilen. Taxonomien, Ordnungen und Massen im Facebook Open Graph«, in: Inge Baxmann, Timon Beyes, Claus Pias (Hg.), *Soziale Medien – Neue Massen*, Zürich, Berlin 2014, 75–101.
- Kaluszynski, Martine, »Republican Identity: Bertillonage as Government Technique«, in: Caplan/Torpey, *Documenting Individual Identity*, 124–138.

- , »The International Congresses of Criminal Anthropology. Shaping the French and International Criminological Movement«, in: Becker/Wetzell, *Criminals and their Scientists*, 301–316.
- Kammerer, Dietmar, »Die automatische Zukunft der Kameraaugen«, in: Ulrich Richtmeyer (Hg.), *Phantombilder. Zur Sicherheit und Unsicherheit im biometrischen Überwachungsbild*, München 2014, 149–159.
- Kanade, Takeo, *Computer Recognition of Human Faces*, Basel, Stuttgart 1977.
- Kanz, Roland: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.
- Karppi, Tero, »Happy Accidents: Facebook and the Value of Affect«, in: Ken Hillis, Susanna Paasonen, Michael Petit (Hg.), *Networked Affect*, Cambridge/Mass., London 2015, 221–233.
- Kassner, Rudolf, *Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriß einer universalen Physiognomik*, Leipzig 1919.
- , *Physiognomik*, München 1932.
- Kassung, Christian/Pichler, Franz: »Die Übertragung von Bildern in die Ferne. Erfindungen von Arthur Korn«, in: Kümmel-Schnur/Kassung, *Bildtelegraphie*, 101–122.
- Kaszna-Krausz, Andor, »Köpfe des Alltags« (1931), in: Christine Kühn (Hg.), *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Sammlungskatalog der Kunstbibliothek*, Berlin 2005, 223.
- Kaufhold, Enno, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986.
- Kaufmann, Stefan/Bröckling, Ulrich/Horn, Eva: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Grenzverletzer. Von Schmutzgeräten, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin 2002, 7–22.
- Kaya, Y./Kobayashi, K., »A Basic Study on Human Face Recognition«, in: Satoshi Watanabe (Hg.), *Frontiers of Pattern Recognition*, New York, London 1972, 265–289.
- Keen, Andrew, *The Internet is not the Answer*, New York 2015.
- Keller, Ulrich, *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1980.
- Kelly, Michael David, *Visual Identification of People by Computer*, Diss., Stanford University 1970.
- Kember, Sarah, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester 1998.
- Kemp, Wolfgang (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1979.
- (Hg.), *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*, München: 1979.
- (Hg.), *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München 1983.
- Kempe, Fritz, »Atelier und Apparat des Photographen«, in: Klaus Honnef (Hg.), Kat. *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln 1982, 26–40.
- Kirkpatrick, David, *The Facebook Effect. The Real Inside Story of Mark Zuckerberg and the World's Fastest-Growing Company*, London 2011 [2010].
- Kirschenbaum, Matthew G., *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge/Mass., London 2008.
- Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1995 [1985].
- Klatt, O. (tto), *Die Körpermessung der Verbrecher nach Bertillon und die Photographie als die wichtigsten Hilfsmittel der gerichtlichen Polizei sowie Anleitung zur Aufnahme von Fußspuren jeder Art*, Berlin 1902.
- Kneen, Orville H., »Penniless Inventor Gets Million for Photo Machine« (1928), in: Bose, *Photomaton*, 187–190.
- Knepper, Paul/Ystehede, P.J., *The Cesare Lombroso Handbook*, London, New York 2013.
- Koch, Stephen, *Stargazer. The Life, World and Films of Andy Warhol*, New York, London 1991 [1973].
- Koestenbaum, Wayne, *Andy Warhol*, London 2001.
- Kogon, Eugen (Hg.), *Terror und Gewaltkriminalität. Herausforderung für den Rechtsstaat, Diskussionsprotokoll Reihe Hessenforum*, Frankfurt a. M. 1975.

- Köppen, Edlef, »Das deutsche Volksgesicht. Eine Ausnahme unter den Photobüchern«, in: *Eckart. Blätter für evangelische Geisteskultur* 8.4 (1932), 179–181.
- Korn, Arthur, *Die Bildtelegraphie im Dienste der Polizei*, Graz 1927.
- , *Elektrisches Fernsehen*, Berlin 1930.
- Korn, Arthur/Glatzel, Bruno, *Handbuch der Phototelegraphie und Telautographie*, Leipzig 1911.
- Koschorke, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003.
- Kraemer, Paul, *Beitrag zum Problem der Porträt-darstellung. Eine ästhetische Studie*, Gernrode 1900.
- Krajewski, Markus, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt a. M. 2006.
- , »In Formation. Aufstieg und Fall der Tabelle als Paradigma der Datenverarbeitung«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 3 (2007), 37–55.
- Krapp, Peter, *Déjà Vu. Aberrations of Cultural Memory*, Minneapolis, London 2004.
- Krauss, Rolf H., *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie*, Ostfildern 1995 [1979].
- Krauss, Rosalind, »Notes on the Index: Seventies Art in America«, in: *October* 3 (1977), 68–81.
- Kümmel, Peter, »Attas Weltsekunde. Geisterfahndung, Rasterbeschwörung: Wie das Bild des Mörders vom Morgen des Anschlags unser Denken verändert«, in: *Die Zeit*, 18.10.2001.
- Kümmel-Schnur, Albert/Kassung, Christian (Hg.), *Bildtelegraphie. Eine Mediengeschichte in Patenten (1840–1930)*, Bielefeld 2012.
- Kurchanova, Natasha, »Osip Brik and the Politics of the Avantgarde«, in: *October* 134 (2010), 53–73.
- Kurella, Hans, *Naturgeschichte des Verbrechers. Grundzüge der Criminellen Anthropologie und Criminalpsychologie für Gerichtsärzte, Psychiater, Juristen und Verwaltungsbeamte*, Stuttgart 1893.
- , Hans, *Cesare Lombroso als Mensch und als Forscher*, Wiesbaden 1910.
- Kursbuch* 32 (1973): »Folter in der BRD. Zur Situation der politischen Gefangenen«.
- Kurz, Constanze/Rieger, Frank, *Die Datenfresser. Wie Internetfirmen und Staat sich unsere persönlichen Daten einverleiben und wie wir die Kontrolle darüber zurückerlangen*, Frankfurt a. M. 2011
- Lalvani, Sureh, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, Albany 1996.
- Lambert, Alex, *Intimacy and Friendship on Facebook*, London 2013.
- Lang, Fritz, »Das Gesicht des Mörders« (1931), in: Christoph Bareither, Urs Büttner (Hg.), »M – Eine Stadt sucht einen Mörder«. *Texte und Kontexte*, Würzburg 2010, 181 f.
- Lange, Susanne/Conrath-Scholl, Gabriele, »August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung«, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband*, München 2001, 12–43.
- Latour, Bruno, »Die Logistik der immutable mobiles« (1987), in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld 2009, 111–144.
- , »Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente« (1990), in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, 259–307.
- , »Der Pedologenfaden von Boa Vista. Eine photophilosophische Montage«, in: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, 213–263.
- , *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007 [2005].
- Laughery, Kenneth/Rhodes, Ben/Batten, George, »Computer-guided Recognition and Retrieval of Facial Images«, in: Davies/Ellis/Shepherd, *Perceiving and Remembering Faces*, 251–269.
- Lavater, Johann Caspar, »Aussichten in die Ewigkeit, In Briefen an Herrn Joh. Georg Zimmer-

- mann, königl. Großbritannischen Leibarzt in Hannover« (1768), in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, Bd. II, hg. von Ursula Cafflich-Schnetzler, Zürich 2001, 3–178.
- , »Von der Physiognomik« (1772), in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, Bd. IV, hg. von Ursula Cafflich-Schnetzler, Zürich 2009, 547–708.
- , »Aussichten in die Ewigkeit, In Briefen an Herrn Joh. Georg Zimmermann, königl. Großbritannischen Leibarzt in Hannover. Dritter und letzter Band« (1773), in: ders., *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe*, Bd. II, hg. von Ursula Cafflich-Schnetzler, Zürich 2001, 389–558.
- , *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1775 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002.
- , *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Zweyter Versuch. Mit vielen Kupfertafeln*, Reprint der Ausgabe von 1776 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002.
- , *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1777 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002.
- , *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Vierter Versuch. Mit vielen Kupfern*, Reprint der Ausgabe von 1778 (Leipzig und Winterthur), Hildesheim 2002.
- Lavrentjev, Aleksandr, »Die neue Art, die Welt zu sehen«, in: Gaßner, *Rodcenko Fotografien*, 7–11.
- Le Rider, Jacques, *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien 1990.
- Leistert, Oliver/Röhle, Theo (Hg.), *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net*, Bielefeld 2011.
- Leistner, Gotthold, »Die Dresdner Polizei und die Daktyloskopie«, in: Karsten Schlinzig, Thomas Schade (Hg.), *Pflicht und Hingabe. 150 Jahre Polizeidirektion Dresden*, Dresden 2003, 284–317.
- Lendvai-Dirksen, Erna, *Das Deutsche Volksgesicht*, Berlin 1932.
- Leo, Per, *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, Berlin 2013.
- Leps, Marie-Christine, *Apprehending the Criminal. The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse*, Durham, London 1992.
- Lerski, Helmar, *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen. Gesehen von Helmar Lerski*, Berlin 1931.
- , *der mensch – mein bruder*, Dresden 1958.
- Lessing, Gotthold Ephraim, »Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil« (1766), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 9, hg. von Karl Lachmann, Stuttgart 1893, 3–177.
- Lester, Amelia E., »Show Your Best Face. Online Social Networks are a Hop, Click and Jump from Reality«, in: *The Harvard Crimson*, 17. 2. 2004.
- Lethen, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. 1994.
- Lichtenberg, Georg Christoph, »Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis« (2. Auflage, 1778), in: ders., *Schriften und Briefe*, 3. Band, hg. von Walter Promies, München 1972, 256–295.
- Lichtwark, Alfred, »Bildnismalerei und Amateurphotographie. Vortrag in der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1896«, in: ders., *Eine Auswahl seiner Schriften. Besorgt von Dr. Wolf Mannhardt*, Berlin 1917, 161–170.
- , *Das Bildnis in Hamburg*, I. Band, Hamburg 1898.

- Licklider, J. C. R., »Man-Computer Symbiosis« (1960), in: Noah Wardrip-Fruin, Nick Monfort (Hg.), *The New Media Reader*, Cambridge/Mass., London 2003, 74–82.
- Lippard, Lucy, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley u. a. 1973.
- Lloyd, Martin, *The Passport. The History of Man's Most Travelled Document*, Phoenix Mill 2003.
- Löffler, Petra, »Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker«. Das Gesicht in der Fotografie«, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a. M. 2002, 132–157.
- , *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004.
- , »Fluchtlinien des ›Gesichts‹. Krisensymptome facialer Semantik«, in: dies./Scholz, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, 322–342.
- Löffler, Petra/Scholz, Leander (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004.
- Lohmann-Siems, Isa, *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur*, Hamburg 1972.
- Lombroso, Cesare, *L'Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza e alle Discipline Carcerarie*, 2. Auflage, Rom, Turin, Florenz 1878.
- , *L'Uomo Delinquente in Rapporto all'Antropologia, Giurisprudenza ed alle Discipline Carcerarie*, 3. Auflage, Rom, Turin, Florenz 1884.
- , *Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von Dr. M. O. Fraenkel*, Erster Band, Zweiter Abdruck, Hamburg 1894.
- , *Der Verbrecher (Homo Delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von Dr. med. H. Kurella*, Dritter Band. Atlas mit erläuterndem Text, Hamburg 1896.
- , »Introduction«, in: Gina Lombroso-Ferrero, *Criminal Man. According to the Classification of Cesare Lombroso*, New York, London 1911.
- Lombroso, Cesare/Ferrero, Guglielmo, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Hamburg 1894.
- Lönne, Karl Egon, *Benedetto Croce. Vermittler zwischen deutschem und italienischem Geistesleben*, Tübingen, Basel 2002.
- Losse, Katherine, *The Boy Kings. A Journey into the Heart of the Social Network*, New York u. a. 2012.
- Lovink, Geert, *Das halbwegs Soziale. Eine Kritik der Vernetzungskultur*, Bielefeld 2012.
- Luckhardt, Ulrich/Schneede, Uwe M. (Hg.), Kat. *Alfred Lichtwarks »Sammlung von Bildern aus Hamburg«*, Hamburg 2002.
- Lukács, Georg, »Georg Simmel« (1918), in: Gassen/Landmann, *Buch des Dankes an Georg Simmel*, 171–176.
- Lynch, Jennifer, *From Fingerprints to DNA: Biometric Data Collection in U.S. Immigrant Communities and Beyond*, Immigration Policy Center, Special Report, Mai 2012, <https://www.eff.org/de/document/fingerprints-dna-biometric-data-collection-us-immigrant-communities-and-beyond> [9. 8. 2018].
- Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1993 [1979].
- Maas, Ellen, *Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern*, Köln 1977.
- Maas, Ellen/Maas, Klaus, »Das Photomaton – Eine alte Idee wird vermarktet«, in: *Fotogeschichte* 1.1 (1981), 60–72.
- Maas, Ingrid/Schmitz, Karl/Wedde, Peter, *Datenschutz 2014. Probleme und Lösungsmöglichkeiten*, Frankfurt a. M. 2014.
- Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1918 [1886].

- , »Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie« (1888), in: ders., *Populär-wissenschaftliche Vorlesungen*, Leipzig 1910 [1896], 131–135.
- Macho, Thomas, *Vorbilder*, München 2011.
- Magilow, Daniel H., *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany*, University Park 2012.
- Magnet, Shoshana Amielle, *When Biometrics Fail. Gender, Race, and the Technology of Identity*, Durham, London 2011.
- Malanga, Gerard, »Andy Warhol on Automation: An Interview with Gerard Malanga« (1964), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 59–62.
- Malanga, Gerard/Rygle, Anastasia, »It was almost a backhanded compliment.« Anastasia Rygle interviews Gerard Malanga«, in: Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 43 f.
- Manovich, Lev, »The Automation of Sight: From Photography to Computer Vision«, in: Timothy Druckrey (Hg.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, Denville 1996, 229–239.
- , *The Language of New Media*, Cambridge/Mass., London 2001.
- Marey, Etienne-Jules, *Die Chronophotographie*, Berlin 1896 [1891].
- Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*, Chicago, London 1997.
- Marighella, Carlos, »Minihandbuch des Stadtguerilleros« (1969), in: *Sozialistische Politik* 6/7 1970, 143–166.
- Marr, David, *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, Cambridge/Mass. 1982.
- Matsuda, Matt K., *The Memory of the Modern*, New York, Oxford 1996.
- Matt, Peter von, ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, München, Wien 1983.
- Mattelart, Armand, *The Globalization of Surveillance*, Cambridge, Malden/Mass. 2010.
- Mathews, William, »Photography and Medical Jurisprudence. The Birth of Photographic Composites. A Review of Events«, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XXXII (Oct. 16, 1885), 666.
- Maurer, Emil, »Zur Krise des Bildnisses im Impressionismus. Skizzen und Beiträge zu Monet«, in: ders., *Im Bann der Bilder. Essays zur italienischen und französischen Malerei des 15.–19. Jahrhunderts*, Zürich 1992, 187–201.
- Mayer, Andreas, »Von Galtons Mischphotographien zu Freuds Traumfiguren«, in: Michael Hagner (Hg.), *Ecce Cortex, Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns*, Göttingen 1999, 110–143.
- McCauley, Elizabeth Anne, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, London 1985.
- , *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven, London 1994.
- McIlhenny, Sterling/Ray, Peter, »Inside Andy Warhol« (1966), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 97–109.
- McLuhan, Marshall, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn u. a. 1995 [1962].
- , »Letter to Wilfred Watson, March 31, 1964«, in: Matie Molinaro, Corinne McLuhan, William Toye (Hg.), *Letters of Marshall McLuhan*, Toronto u. a. 1987, 297.
- , *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden, Basel 1995 [1964].
- , »The Invisible Environment. The Future of an Erosion«, in: *Perspecta* 11 (1967), 163–167.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage*, Berkeley 2001 [1967].
- McWilliam, Rohan, *The Tichborne Claimant. A Victorian Sensation*, London, New York 2007.
- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Meßner, Daniel, »Volksdaktyloskopie: Das Fingerabdruckverfahren als Überwachungsphantasie zwischen Ausweitung und Widerstand«, in: *JIPSS* 4.1 (2010), 7–19.

- Metzger, Stefanie, »Woran wir uns erkennen: Von Schafen, Gesichtsblindheit und der Kunst der Physiognomik«, in: *Tumult* 31 (2007), 35–41.
- Meyer, Hannes, »Die neue Welt« (1926), in: ders., *Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe und Projekte*, hg. von Lena Meyer-Bergner, Dresden 1980, 27–32.
- Meyer, Richard, *Outlaw Representation. Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford, New York 2002.
- Meyer, Roland, »Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositphotographien«, in: Markus Buschhaus, Inge Hinterwaldner (Hg.), *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006, 160–179.
- , »Lichtbildbelehrungen. Bilder im Grenzbereich. Die e-Pass-Fotomustertafeln der Bundesdruckerei«, in: *Bildwelten des Wissens* 4.2 (2006), 64–68.
- , »Aufnahmebedingungen. Versuchsordnung Fotoautomat«, in: Inge Hinterwaldner, Carsten Juwig, Tanja Klemm, ders. (Hg.), *Topologien der Bilder*, München 2008, 95–112.
- , »Fremde Muster. Übertragungswege der frühen Daktyloskopie«, in: Irina Gradinari, Dorit Müller, Johannes Pause (Hg.), *Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reisen und Nichtwissen*, Wiesbaden 2016, 367–387.
- , »Operative Porträts. Formate und Protokolle erkennungsdienstlicher Bildproduktion um 1900«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2016, 121–139.
- Mezrich, Ben, *The Accidental Billionaires. The Founding of Facebook*, London 2010.
- Mierau, Fritz, »War Majakowski voraus oder zurück?«, in: Wladimir Majakowski, *Die Wanze, Schwitzbad und andere satirische Dichtungen aus den Jahren 1928–1929*, Darmstadt, Neuwied 1980, 210–238.
- Miller, Daniel, *Tales from Facebook*, Cambridge, Malden/Mass. 2011.
- Minsky, Marvin L., »Steps Toward Artificial Intelligence«, in: *Proceedings of the Institute of Radio Engineers* 49 (1961), 8–30.
- Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, London 2005.
- Moholy-Nagy, László, *Malerei. Fotografie. Film*, Mainz, Berlin 1967 [1925].
- Mozur, Paul, »Inside China's Dystopian Dreams: A.I., Shame and Lots of Cameras«, in: *New York Times*, 8. 7. 2018.
- Mraz, Gerda/Schögl, Uwe (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999.
- Müller, Lothar, »Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel«, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek 1988, 17–38.
- Müller, Philipp, *Auf der Suche nach dem Täter. Die öffentliche Dramatisierung des Verbrechens im Kaiserreich*, Frankfurt a. M., New York 2005.
- Müller, Sabrina, »Gewaltmonopol«, in: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.), *Kat. RAF – Terror im Südwesten*, Stuttgart 2013, 50–60.
- , »Eskalation«, in: ebd., 102–109.
- Mulroney, Lucy, »Editing Andy Warhol«, in: *Grey Room* 46 (2012), 47–71.
- Murphy, J. J., *The Black Hole of the Camera. The Films of Andy Warhol*, Berkeley, Los Angeles 2011.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1: *Erstes und zweites Buch*, Reinbek 1978.
- , *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1976.
- Muysers, Carola, *Das bürgerliche Porträt im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900*, Hildesheim u.a. 2001.
- Myrell, Günter, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Daten-Schatten. Wie Computer dein Leben kontrollieren. Das Buch zur ZDF-Fernsehserie*, Reinbek 1984, 7–10.

- Näcke, Paul, »Identitätsnachweis an Kindern. Eine anthropologisch-forensische Studie«, in: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 28 (1907), 346–357.
- Nadar, *Als ich Photograph war*, Frauenfeld 1978 [1900].
- Name, Billy/Schorr, Collier, »A Talk with Billy Name«, in: Matthew Slotover (Hg.), *All Tomorrow's Parties. Billy Name's Photographs of Andy Warhol's Factory*, London 1997, 17–29.
- Nancy, Jean-Luc, *Das andere Porträt*, Zürich, Berlin 2015 [2014].
- National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, *The 9/11 Commission Report. Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*, Washington 2004.
- Natlacen, Christina, *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*, Petersberg 2010.
- Nedo, Michael, »Familienähnlichkeit, Philosophie und Praxis. Eine Collage«, in: Gunter Abel, Matthias Kroß, ders. (Hg.), *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler*, Berlin 2007, 163–178.
- Neisser, Ulric, *Kognitive Psychologie*, Stuttgart 1974 [1967].
- Nelson, Lisa S., *America Identified. Biometric Technology and Society*, Cambridge/Mass., London 2011.
- Niceforo, A[lfredo], *Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, eingeleitet und erweitert von Dr. H. Lindenau, Groß-Lichterfelde-Ost* 1908.
- Nilsson, Nils J., *The Quest for Artificial Intelligence. A History of Ideas and Achievements*, Cambridge u. a. 2010.
- Nitsche, Jessica, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin 2010.
- Norris, Clive/Moran, Jade/Armstrong, Gary, »Algorithmic Surveillance: the Future of Automated Visual Surveillance«, in: dies. (Hg.), *Surveillance, Closed Circuit Television and Social Control*, Aldershot u. a. 1998, 255–275.
- Novak, Daniel A., *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge u. a. 2008.
- Nye, Robert A., *Crime, Madness, and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton 1984.
- O'Harrow, Jr., Robert, *No Place to Hide*, New York u. a. 2005.
- Ohage, August, »Über ›Raserei für Physiognomik‹ in Niedersachsen im Jahre 1777. Zur frühen Rezeption von Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten‹«, in: Weigelt/Pestalozzi, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen*, 233–242.
- Opitz, Michael, »Ähnlichkeit«, in: ders., Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2000, 15–49.
- Ortiz, David S. u. a., *Revisiting US-VISIT. U. S. Immigration Processes, Concerns, and Consequences*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2006.
- Osborn, Max, »Köpfe des Alltags«. Staatliche Kunstbibliothek« (1931), in: Christine Kühn (Hg.), *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Sammlungskatalog der Kunstbibliothek*, Berlin 2005, 222.
- Overrath, Margot, *Drachenzähne. Gespräche, Dokumente und Recherchen aus der Wirklichkeit der Hochsicherheitsjustiz*, Hamburg 1991.
- Palitzsch, [Johannes], *Die Bekämpfung des internationalen Verbrechertums*, Hamburg 1926.
- Pantenburg, Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.
- , »Working Images: Harun Farocki and the Operational Image«, in: Jens Eder, Charlotte Klöckner (Hg.), *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester 2017, 49–62.
- Pasquinelli, Matteo, »Der italienische Operaismo und die Informationsmaschine«, in: Ramón

- Reichert (Hg.), *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*, Bielefeld 2014, 313–332.
- Paul, Friedrich, *Beiträge zur Einführung des anthropometrischen Signalements Alphonse Bertillons*, Berlin 1897.
- Pearson, Karl, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. II: *Researches of Middle Life*, Cambridge 1924.
- , *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Vol. III: *Correlation, Personal Identification and Eugenics*, Cambridge 1930.
- Pellicer, Raynal, *Photobooth. The Art of the Automatic Portrait*, New York 2010.
- Penry, Jacques, *The Face of Man. A Study of the Relationship between Physical Appearance and Personality*, New York u. a. 1952.
- , *Looking at Faces and Remembering them. A Guide to Facial Identification*, London 1971.
- Percival, Melissa, »Introduction«, in: dies., Graeme Tytler (Hg.), *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, Newark 2005, 15–24.
- Perrault, John, »Andy Warhol« (1970), in: Pratt, *The Critical Response to Andy Warhol*, 60–66.
- Person, Jutta, *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930*, Würzburg 2006.
- Pestalozzi, Karl, »Lavaters Hoffnung auf Goethe«, in: Weigelt/ders., *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen*, 260–280.
- Peters, Butz, *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*, Berlin 2004.
- Pethes, Nicolas, »EDV im Orwellstaat. Der Diskurs über Lauschangriff, Datenschutz und Rasterfahndung um 1984«, in: Irmela Schneider, Christina Bartz, Isabell Otto (Hg.), *Medienkultur der 70er Jahre*, Wiesbaden 2004, 57–75.
- Phéline, Christian, *L'image accusatrice*, Paris 1985.
- Philipp, Claudia Gabriele, *August Sanders Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts«*. *Rezeption und Interpretation*, Diss., Philipps-Universität Marburg 1986.
- Phillips, P. Jonathon u. a., »An Introduction to Evaluating Biometric Systems«, in: *IEEE Computer* 33.2 (2000), 56–63.
- Phillips, P. Jonathon/Rauss, Patrick J./Der, Sandor Z., *FERET (Face Recognition Technology). Recognition Algorithm Development and Test Results* (Technical Report ARL-TR #995), Arlington 1996.
- Pias, Claus, »Maschinen/lesbar. Darstellung und Deutung mit Computern«, in: Matthias Bruhn (Hg.), *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, Weimar 2000, 125–144.
- , »Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998«, in: Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.), *Europa. Kultur der Sekretäre*, Berlin, Zürich 2003, 235–251.
- , »Der Auftrag. Kybernetik und Revolution in Chile«, in: Daniel Gethmann, Markus Stauff (Hg.), *Politiken der Medien*, Berlin, Zürich 2004, 131–153.
- , »Zu dieser Edition«, in: Hermann Bahr, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. I, hg. von Claus Pias, Weimar 2004, 7–10.
- Picard, Max, *Das Menschengesicht*, München 1929.
- , »Menschliches Auge und photographische Linse«, in: Eckart. *Blätter für evangelische Geisteskultur* 8.4 (1932), 174–177.
- Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- Pinch, Trevor/Bijker, Wiebe E., »The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other«, in: dies., Thomas P. Hughes (Hg.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge/Mass., London 2012 [1987], 11–44.

- Ploeg, Irma van der, »Borderline Identities. The Enrollment of Bodies in the Technological Reconstruction of Borders«, in: Torin Monahan (Hg.), *Surveillance and Security. Technological Politics and Power in Everyday Life*, New York, London 2006, 177–193.
- Plumpe, Gerhard, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.
- Pohle, Rolf, *Mein Name ist Mensch. Das Interview*, Berlin 2002.
- Poindexter, John, »Overview of the Information Awareness Office«, Vortrag auf der DARPA-Tech Conference, Anaheim, 2. 8. 2002, <https://fas.org/irp/agency/dod/poindexter.html> [25. 8. 2018].
- Polanyi, Michael, »The Logic of Tacit Inference« (1964), in: ders., *Knowing and Being*, Chicago 1969, 138–158.
- , *Implizites Wissen*, Frankfurt a. M. 1985 [1966].
- Porter, Theodore M., *The Rise of Statistical Thinking 1820–1900*, Princeton 1986.
- , *Karl Pearson. The Scientific Life in a Statistical Age*, Princeton 2004.
- Pratt, Alan R., *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport/Conn., London 1997.
- Preimesberger, Rudolf, »Einleitung«, in: ders./Baader/Suthor, *Porträt*, 13–64.
- Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2)*, Berlin 1999.
- Pressereferat im Bundesministerium des Inneren, »Bundesinnenminister Schily stellt den neuen Reisepass mit biometrischen Merkmalen vor«, Pressemitteilung vom 1. Juni 2005, http://www.pressrelations.de/new/standard/result_main.cfm?aktion=jour_pm&r=192039 [24. 8. 2018]
- Radkau, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.
- RAF, »Das Konzept Stadtguerilla« (1971), in: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien der RAF*, Berlin 1997, 27–48.
- , »Dem Volk dienen. Stadtguerilla und Klassenkampf« (1972), in: ebd., 112–144.
- Raphael, David E./Young, James R., *Automated Personal Identification*, Menlo Park, London 1974.
- Ratcliff, Carter, *Andy Warhol*, New York 1983.
- Raulff, Ulrich, »Image oder Das öffentliche Gesicht«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M. 1984, 46–58.
- Reckendorf, Hermann, »Helmar Lerski: Köpfe des Alltags«, in: *Die Literarische Welt* 7.10 (1931), 5.
- Regener, Susanne, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.
- , »Phantombilder«, in: Cornelia Kemp, Susanne Witzgall (Hg.), *Kat. Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Porträts*, München u. a. 2002, 159–163.
- , »Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September«, in: Löffler/Scholz, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, 203–224.
- , »Anarchistische Gewalttäter. Zur Mediengeschichte der RAF-Plakate«, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, 402–409.
- , *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010.
- Reigeluth, Tyler, »Warum ›Daten‹ nicht genügen. Digitale Spuren als Kontrolle des Selbst und als Selbstkontrolle«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13 (2015), 21–34.
- Reinle, Adolf, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich, München 1984.
- Reisen, Andreas, *Der Passexpedient. Geschichte der Reisepässe und Ausweisdokumente – vom Mittelalter bis zum Personalausweis im Scheckkartenformat*, Baden-Baden 2012.

- Reiss, Rudolph-Archibald, *Manuel du Portrait parlé (Méthode Alphonse Bertillon) a l'Usage de la Police*, Lausanne, Paris 1905.
- Renger-Patzsch, Albert, »nachträgliches zur foto-inflation« (1929), in: ders., *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hg. von Bernd Stiegler, Ann Wilde und Jürgen Wilde, München 2010, 121 f.
- Rhodes, Henry, *Alphonse Bertillon. Father of Scientific Detection*, London 1956.
- Richtmeyer, Ulrich, »Zur Logik der Phantomgesichter«, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 01 (2011), 117–137.
- Riederer, Christoph, *Die RAF und die Folterdebatte der 1970er Jahre*, Wiesbaden 2014.
- Riegl, Alois, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931 [1902].
- Risen, James/Poitras, Laura, »N. S. A. Collecting Millions of Faces From Web Images«, in: *New York Times*, 31. 5. 2014.
- Robertson, Craig, *The Passport in America. The History of a Document*, Oxford u. a. 2010.
- Robinson, H. P., *Das Glashaus und was darin geschieht*, 2. Aufl., Düsseldorf 1889.
- Robnik, Drehli, *Kontrollhorrorokino. Gegenwartsfilme zum prekären Regieren*, Wien 2015.
- Rodtschenko, Alexander, »Das Notizbuch der LEF« (1927), in: ders., *Schwarz und Weiß*, 255–264.
- , »Die Wege der modernen Photographie« (1928), in: ders., *Schwarz und Weiß*, 227–244.
- , »Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme« (1928), in: ders., *Schwarz und Weiß*, 269–272.
- , *Schwarz und Weiß. Schriften zur Photographie*, hg. von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler, München 2011.
- Rosenblum, Robert, »Andy Warhol: Court Painter to the 70s«, in: David Whitney (Hg.), *Kat. Andy Warhol: Portraits of the 70s*, New York 1979, 9–20.
- , »Warhol Portraits, Then and Now«, in: Tony Shafrazi (Hg.), *Andy Warhol Portraits*, London 2007, 22 f.
- Rosenfeld, Azriel, »Image Analysis: Problems, Progress, and Prospects«, in: Martin A. Fischler, Oscar Firschein (Hg.), *Readings in Computer Vision. Issues, Problems, Principles, and Paradigms*, Los Altos 1987, 3–12.
- Rothöhler, Simon, *Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente*, München 2018.
- Rubin, William, »Reflections on Picasso and Portraiture«, in: ders. (Hg.), *Kat. Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, New York 1996, 13–109.
- Rubinstein, Daniel/Sluis, Katrina, »A Life More Photographic. Mapping the Networked Image«, in: *Photographies* 1.1. (2008), 9–28.
- Ruggiero, Kristin, »Fingerprinting and the Argentine Plan for Universal Identification in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries«, in: Caplan/Torpey, *Documenting Individual Identity*, 184–196.
- Ryan, James R. R., *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, London 1997.
- Sagne, Jean, »Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers«, in: Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, 103–122.
- Salter, Mark B., *Rights of Passage. The Passport in International Relations*, Boulder, London 2003.
- , »At the Threshold of Security: A Theory of International Borders«, in: Zureik/ders., *Global Surveillance and Policing*, 36–50.
- Salzman, Barry, »Sharing Makes the Picture« (2012), in: Adam Bell, Charles H. Traub (Hg.), *Vision Anew. The Lens and Screen Arts*, Oakland 2015, 231–239.
- Sander, August, »Erläuterungen zu meiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein« (1927), in: *Kat. Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren*, Köln 1975, 148.
- , »Die Photographie als Weltsprache« (1931), in: Photographische Sammlung/SK Stiftung

- Kultur – Fondation Henri Cartier-Bresson (Hg.), *Kat. August Sander. Sehen, Beobachten und Denken. Photographien*, München 2009, 25–31.
- , »Chronik der Stammmappe. Zu dem Kulturwerk Menschen des 20. Jahrhunderts« (1954), in: August Sander Archiv/Stiftung City-Treff Köln (Hg.), *Kat. August Sander. »In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten!«*, Berlin 1994, 26
- , *Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern, eingeteilt in sieben Gruppen*, 7 Bde., hg. von der SK Stiftung Kultur/Photographische Sammlung, München 2002.
- Sander, Gunther, »Aus dem Leben eines Photographen«, in: August Sander, *Menschen ohne Maske*, Luzern, Frankfurt a. M. 1971, 285–313.
- Sartori, Rosalinde, »Jeder fortschrittliche Genosse muß nicht nur eine Uhr, sondern auch einen Fotoapparat haben«. Bemerkungen zur sowjetischen Abteilung der Stuttgarter Ausstellung »Film und Foto, 1929«, in: Ute Eskildsen, Jan Christopher Horak (Hg.), *Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929*, Stuttgart 1979, 183–189.
- Schade, Sigrid, »Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie«, in: Birgit Erdle, Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u. a. 1996, 66–81.
- Schapiro, Meyer, »Frontal and Profile as Symbolic Forms«, in: ders., *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Den Haag, Paris 1973, 37–49.
- Schenk, Dieter, *Der Chef. Horst Herold und das BKA*, München 2000.
- Scheurer, Hans J., *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987.
- Schiller, Margrit, *Es war ein harter Kampf um meine Erinnerung. Ein Lebensbericht aus der RAF*, München, Zürich 2001.
- Schlegel, R., »Passbilder, eine neue Gefahr«, in: *Photographische Chronik*, 29.10 (1922), 83.
- Schlosser, Julius von, »Gespräch von der Bildniskunst« (1906), in: ders., *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, 227–247.
- Schmidt, Gunnar, *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2001.
- , *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003.
- Schmitz, Oscar A. H., »Potemkinfilm und Tendenzkunst« (1927), in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II.3, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, 1486–1489.
- Schmölders, Claudia, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995.
- (Hg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996.
- , »Einleitung«, in: ebd., 7–18.
- , *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, München 2000.
- , »Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse«, in: Marion Ackermann, Helmut Friedel (Hg.), *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern 2001, 37–41.
- Schmölders, Claudia/Gilman, Sander (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000.
- , »Vorwort«, in: ebd., 7–12.
- Schmoll, gen. Eisenwerth, J. A., *Vom Sinn der Photographie*, München 1980.
- Schneickert, Hans, »Das »Portrait parlé«. Neue Signalementlehre nach Bertillon«, in: *Archiv für Strafrecht und Strafprozess* 55 (1908), 155–160.
- , *Signalementslehre. Lehrbuch der Personenbeschreibung und -feststellung für den Polizeiunterricht, den Erkennungs- und Fahndungsdienst*, Berlin, Leipzig 1937 [1908].

- , »Das Kennbuch als allgemeiner Personenausweis«, in: *Die Polizei* 19,24 (1923), 403 f.
- , *Der Beweis durch Fingerabdrücke. Leitfaden der gerichtlichen Daktyloskopie*, Jena 1943 [1923].
- , *Kriminaltaktik unter besonderer Berücksichtigung der Kriminalpsychologie*, Berlin 1940.
- Schneider, Birgit, »Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens«, in: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt a. M. 2002, 54–79.
- , »Raster, Druck und Kolonialismus. Rasterungen im 19. Jahrhundert«, in: Tanja Nusser, Elisabeth Strowick (Hg.), *Rasterfahndungen. Darstellungstechniken – Normierungsverfahren – Wahrnehmungskonstitution*, Bielefeld 2003, 15–33.
- Schneider, Martin, *Die operative Skizze Sergej Tret'jakovs. Futurismus und Faktographie in der Zeit des 1. Fünffahrplans*, Diss., Ruhr-Universität Bochum 1983.
- Schröter, Jens, »Das Ende der Welt. Analoge vs. digitale Bilder – mehr und weniger ›Realität?‹«, in: ders., Alexander Böhnke (Hg.), *Analog / Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Geschichte und Theorie einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, 335–354.
- , *Das Netz und die Virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*, Bielefeld 2004.
- Schultz, Edmund (Hg.), *Die Veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, Breslau 1933.
- Schüttelz, Erhard, »Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten«, in: Georg Kneer, Markus Schroer, ders. (Hg.), *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt a. M. 2008, 234–258.
- Schwibbe, Gudrun, *Erzählungen vom Anderssein. Linksterrorismus und Alterität*, Münster u. a. 2013.
- Scull, Ethel, »Keine Sorge, alles wird großartig. Ethel Scull berichtet über ihr Porträt«, in: Hamburger Kunsthalle (Hg.), Kat. *Andy Warhol Photography*, Zürich 1999, 89–91.
- Seemann, Michael, *Das Neue Spiel – Strategien für die Welt nach dem digitalen Kontrollverlust*, Freiburg 2014.
- Seiderer, Birgit, »Horst Herold und das Nürnberger Modell (1966–1971). Eine Fallstudie zur Pionierzeit des polizeilichen EDV-Einsatzes in der Reformära der Bundesrepublik«, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 91 (2004), 317–350.
- Sekula, Allan, »Der Körper und das Archiv« (1986), in: Wolf, *Diskurse der Fotografie*, 269–333.
- Sengoopta, Chandak, *Imprint of the Raj. How Fingerprinting was Born in Colonial India*, London 2004.
- Siegel, Marc, »Doing it for Andy. Zur Warhol-Retrospektive in Berlin«, in: *Texte zur Kunst* 45 (2002), 171–180.
- Silverman, Jacob, *Terms of Service. Social Media and the Price of Constant Connection*, New York 2015.
- Simmel, Georg, »Ueber Kunstausstellungen« (1890), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 17, Frankfurt a. M. 2004, hg. von Klaus Christian Köhnke, 242–250.
- , *Die Philosophie des Geldes*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 10, hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a. M. 1989 [1900].
- , »Die ästhetische Bedeutung des Gesichts« (1901), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995, 36–42.
- , »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in: ebd., 116–131.
- , »Aesthetik des Porträts« (1905), in: ebd., 321–332.
- , *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 11, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992.
- , *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, München 1985 [1916].
- , »Das Problem des Porträts« (1918), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 13, hg. von Klaus Latzel, Frankfurt a. M., 370–381.

- Simon, Jürgen/Taeger, Jürgen, *Rasterfahndung. Entwicklung, Inhalt und Grenzen einer kriminalpolizeilichen Fahndungsmethode*, Baden-Baden 1981.
- Simonis, Annette, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln, Weimar, Wien 2001.
- Sirovich, L./Kirby, M., »Low-Dimensional Procedure for the Characterization of Human Faces«, in: *Journal of the Optical Society of America* 4 (1987), 519–524.
- Šklovskij, Viktor, »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 3–35.
- Sloss, Robert, »Das drahtlose Jahrhundert«, in: Arthur Brehmer (Hg.), *Die Welt in 100 Jahren*, Hildesheim u. a. 2010 [1910], 27–48.
- Smith, Patrick S., *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor 1986.
- Smith, Shawn Michelle, *American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton 1999.
- Sombart, Werner, *Vom Menschen. Versuch einer geisteswissenschaftlichen Anthropologie*, Berlin 1938.
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980 [1977].
- Sousloff, Catherine, *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, London 2006.
- Spanke, Daniel, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur*, München 2004.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Zweiter Band: Welthistorische Perspektiven*, München 1922.
- Spieker, Sven, »Passer à l'acte: Policing (in) the Office: Notes on Industry Standards and the Große Polizeiausstellung of 1926«, in: Klaus Mladek (Hg.), *Police Forces: A Cultural History of an Institution*, Houndmills, New York 2007, 147–165.
- , *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/Mass., London 2008.
- Spiekermann, Uwe, »Das Warenhaus«, in: Alexa Geisthövel, Habbo Knoch (Hg.), *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., New York 2005, 207–217.
- Spoerri, Theophil, »Die Gesichte in den Gesichtern. Anmerkungen zu Rudolf Kassner«, in: Eckart. *Blätter für evangelische Geisteskultur* 8.6 (1932), 284–285.
- Stadler, Ulrich, »Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe«, in: Schmölbers, *Der exzentrische Blick*, 77–92.
- Stadler, Ulrich/Pestalozzi, Karl (Hg.), *Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag*, Zürich 2003.
- Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, London, Cambridge/Mass 1991.
- Stalder, Felix, *Kultur der Digitalität*, Frankfurt a. M. 2016.
- Stanley, Jay/Steinhardt, Barry, *Drawing a Blank. The Failure of Facial Recognition Technology in Tampa, Florida*, ACLU Special Report, 3. 1. 2002, <https://epic.org/privacy/surveillance/spotlight/1105/aclu0302.pdf> [24. 8. 2018]
- Stanton, Jeffrey M., »ICAO and the Biometric RFID Passport«, in: Colin J. Bennett, David Lyon (Hg.), *Playing the Identity Card. Surveillance, Security and Identification in Global Perspective*, London, New York, 21–36.
- Starl, Timm, »Der Faden des Gedächtnisses. Über Fotoalben im 19. Jahrhundert«, in: Martin Heller (Hg.), *Welt-Geschichten. Fotoalben aus der Sammlung Herzog*, Zürich 1989, 9–41.
- , *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991.
- Steiner, Gerhard, *Tierarzt Wilhelm Eber – Entdecker der Daktyloskopie in Deutschland*, Diss., Tierärztliche Hochschule Hannover 1977.

- Steinseifer, Martin, *Terrorismus: zwischen Ereignis und Diskurs. Zur Pragmatik von Text-Bild-Zusammenstellungen in Printmedien der 1970er Jahre*, Berlin 2011.
- Stepanowa, Warwara F., »Der Arbeiterklub«, in: Peter Noever (Hg.), Kat. *Alexander M. Rodtschenko – Warwara Stepanowa. Die Zukunft ist unser einziges Ziel*, München 1991, 180 f.
- Stern, Rebecca, *Home Economics. Domestic Fraud in Victorian England*, Columbus 2008.
- Stiegler, Bernd, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.
- , *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.
- Stigler, Stephen M., *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900*, Cambridge/Mass., London 1986.
- Stikeman, Alexandra, »Recognizing the Enemy«, in: *Technology Review* 104.10 (2001), 48 f.
- Stoichita, Victor I., *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.
- Strasser, Peter, *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*, Frankfurt a. M. 2005 [1984].
- Streif, Bruno u. a., »Anforderungen an die Erfassung biometrischer Merkmale«, in: Herbert Reichl, Alexander Roßnagel, Günter Müller (Hg.), *Digitaler Personalausweis. Eine Machbarkeitsstudie*, Wiesbaden 2005, 75–90.
- Sturmberger, Rudolf, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*, Konstanz 2007.
- Summers, David, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York 2003.
- Suthor, Nicola, »Georg Simmel: Die wahre Einheit (1905). Kommentar«, in: Preimesberger/Baader/dies., *Porträt*, 420–424.
- , »Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik (1980)«, in: Preimesberger/Baader/dies., *Porträt*, 466–477.
- Swenson, G[ene] R., »What is Pop Art? Part I« (1963), in: Steven Henry Madoff (Hg.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley 1997, 103–111.
- Swoboda, Gudrun, »Die Sammlung Johann Caspar Lavater in Wien. Herkunft – Struktur – Funktion«, in: Mraz/Schögl, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 74–95.
- Sykora, Katharina, »Superlative des Begehrens oder Dem Porträt den Prozeß machen. Zu Andy Warhols Konzept der Most Wanted Men«, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, 193–216.
- Tagg, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, New York 1988.
- , *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis, London 2009.
- Taigman, Yaniv u. a., »DeepFace: Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification«, *Facebook Research*, 24. 6. 2014, <https://research.fb.com/publications/deepface-closing-the-gap-to-human-level-performance-in-face-verification/> [13. 8. 2018].
- Technology and Privacy Advisory Committee, *Safeguarding Privacy in the Fight Against Terrorism*, Washington 2004.
- The Crimson Staff, »M*A*S*H. Online ‚facemash‘ site, while mildly amusing, catered to the worst side of Harvard students«, in: *The Harvard Crimson*, 6. 11. 2003.
- The Department of State, *Passport Regulations*, Washington 1932.
- Theye, Thomas, »Überall liefert sie die vorher so schmerzlich vermißten Dokumente ... – Fotografie als wissenschaftliches Dokument im 19. Jahrhundert? Physische Anthropologie und Ethnologie im Überblick«, in: Wöhrer, *Wie Bilder Dokumente wurden*, 51–84.
- Thiele, Matthias, »Die ambulante Aufzeichnungsszene«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3 (2010), 84–93.

- Thomas, David Wayne, *Cultivating Victorians. Liberal Culture and the Aesthetic*, Philadelphia 2004.
- Thomas, Ronald R., *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, Cambridge 1999.
- Tolmein, Oliver, »RAF – Das war für uns Befreiung«. Ein Gespräch mit Irmgard Möller über bewaffneten Kampf, Knast und Linke, Hamburg 1997.
- Torpey, John, *The Invention of the Passport. Surveillance, Citizenship, and the State*, Cambridge u. a. 2000.
- , »The Great War and the Birth of the Modern Passport System«, in: Caplan/ders., *Documenting Individual Identity*, 256–270.
- Toulouse, [Édouard], *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle: Émile Zola*, Paris 1896.
- Traven, B., *Das Totenschiff*, Zürich 1983 [1926].
- Tret'jakov, Sergej, »From the Photo-Series to Extended Photo-Observation« (1931), in: *October* 118 (2006), 71–77.
- Tretjakov, Sergej, »Fortsetzung folgt« (1928), in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek 1972, 74–79.
- , »Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung« (1931), in: Gaßner/Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, 222 f.
- , »Von der Redaktion« [ursprünglich ohne Titel oder Autornennung in *Novyj LEF* 12, Dezember 1928 erschienen], in: Rodtschenko, *Schwarz und Weiß*, 250–252.
- , *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin 1931.
- Treusch-Dieter, Gerburg/Macho, Thomas (Hg.), *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*, Berlin 1996 (*Ästhetik und Kommunikation* 94/95).
- Tucholsky, Kurt [als Peter Panter], »August Sander, »Antlitz der Zeit«, in: *Die Weltbühne* 13 (1930), 466.
- Tucker, Jennifer, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore 2005.
- Tumarkin, Nina, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge/Mass. 1997.
- Tupitsyn, Margarita, *The Soviet Photograph 1924–1937*, New Haven, London 1996.
- Turk, Matthew, »A Random Walk through Eigenspace«, in: *IEICE Transactions on Information and System*.12 (2001), 1586–1595.
- Turk, Matthew/Pentland, Alex, »Eigenfaces for Recognition«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 3.1 (1991), 71–86.
- Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M., New York 1989 [1969].
- Valverde, Marian, »Lombroso's Criminal Woman and the Uneven Development of the Modern Lesbian Identity«, in: Knepper/Ystehede, *The Cesare Lombroso Handbook*, 201–213.
- Vaughan, Roger, »Superpop or a Night at the Factory« (1965), in: Steven Henry Madoff (Hg.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley 1997, 282–286.
- Vec, Miloš, *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1870–1933)*, Baden-Baden 2002.
- , »Defraudistisches Fieber. Identität und Abbild der Person in der Kriminalistik«, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006, 180–215.
- Virno, Paolo, *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005.
- Vismann, Cornelia, *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a. M. 2000.
- Vogel, O[swald], *Die Personenbeschreibung. Ein Wegweiser zum richtigen Sehen und Beschreiben der Person für Polizei-, Justiz-, Landjäger-, Zoll- und insbesondere Paß- und Fahndungsbeamte*, Berlin 1931.

- Vogl, Joseph, »Grinsen ohne Katze. Vom Wissen virtueller Objekte«, in: Hans-Christian von Herrmann, Matthias Middell (Hg.), *Orte der Kulturwissenschaft. Fünf Vorträge*, Leipzig 1998, 41–53.
- Waetzoldt, Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
- Wagner, Patrick, *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus*, Hamburg 1996.
- Waldenfels, Bernhard, »Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München, Leipzig 2001, 14–31.
- Walker, Shaun, »Face recognition app taking Russia by storm may bring end to public anonymity«, in: *Guardian*, 17.5.2016.
- Wanner, Stephan, *Die negative Rasterfahndung. Eine moderne und umstrittene Methode der repressiven Verbrechensbekämpfung*, München 1985.
- Warfel, George H., *Identification Technologies. Computer, Optical, and Chemical Aids to Personal ID*, Springfield/Ill. 1979.
- Warhol, Andy, *Die Philosophie des Andy Warhol von A nach B und zurück*, Frankfurt a. M. 2006 [1975].
- Warhol, Andy/Ekstrakt, Richard, »Pop Goes the Videotape: An Underground Interview with Andy Warhol« (1965), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 71–78.
- Warhol, Andy/Gelmis, Joseph, »Andy Warhol« (1969), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 160–169.
- Warhol, Andy/Hackett, Pat, *POPism. Meine 60er Jahre*, München 2008 [1980].
- Warhol, Andy/Kent, Letitia, »Andy Warhol, Movie man: ›It's Hard to Be Your Own Script‹« (1970), in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, 185–190.
- Watney, Simon, »The Warhol Effect«, in: Gary Garrels (Hg.), *The Work of Andy Warhol*, Seattle 1989, 115–123.
- Watson, Steven, *Factory Made. Warhol and the Sixties*, New York 2003.
- Wayman, James L., »The Scientific Development of Biometrics over the last 40 Years«, in: Karl de Leeuw, Jan Bergstra (Hg.), *The History of Information Security: A Comprehensive Handbook*, Amsterdam 2007, 263–274.
- Weigel, Sigrid, »Nichts weiter als ...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin«, in: dies., Wolfgang Schäffner, Thomas Macho (Hg.), *»Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, 91–111.
- (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013.
- , »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«, in: ebd., 7–28.
- Weigelt, Horst, *Johann Kaspar Lavater. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 1991.
- , »Lavater und die Frömmigkeit«, in: ders./Pestalozzi, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen*, 79–91.
- Weigelt, Horst/Pestalozzi, Karl (Hg.), *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Göttingen 1994.
- Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2003.
- Weinberger, David, *Everything is Miscellaneous. The Power of the New Digital Disorder*, New York 2007.
- Weingart, Brigitte, »Being Recorded – Der Warhol-Komplex«, in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher, dies. (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, 2004, 173–190.
- Weiß, [Bernhard], »Vorwort«, in: S. Nelken, *Publikum und Verbrechen. Praktische Ratschläge für den Selbstschutz*, Berlin 1928.
- Werneburg, [Ludwig], »Drahtlose Fahndung«, in: Abegg u.a., *Große Polizeiausstellung Berlin in Wort und Bild*, 230–232.

- Wiedemann, Carolin, »Facebook: Das Assessment-Center der alltäglichen Lebensführung«, in: Leistert/Röhle, *Generation Facebook*, 161–181.
- Wiegand, Thomas, »August Sander und das Photographengewerbe«, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband*, München 2001, 52–66.
- Wiesel, Georg/Gerster, Helmut, *Das Informationssystem der Polizei INPOL. Konzept und Sachstand*, Wiesbaden 1978.
- Wigley, Mark/Harris, Larissa, »The very idea that anyone would notice the work they did is ridiculous.« Larissa Harris interviews Mark Wigley on Philip Johnson«, in: Harris/Farzin, *13 Most Wanted Men*, 95–101.
- Wilcock, John, »Andy als Filmemacher« (1965), in: ders., *Die Autobiografie und das Sexleben des Andy Warhol*, Höfen 2012 [1971].
- Wilder, Harris Hawthorne/Wentworth, Bert, *Personal Identification. Methods for the Identification of Individuals, Living or Dead*, Boston 1918.
- Wilton, George Wilton, *Fingerprints. History, Law and Romance*, London u. a. 1938.
- Windt, Kamillo/Kodicek, Siegmund, *Daktyloskopie. Verwertung von Fingerabdrücken zu Identifizierungszwecken. Lehrbuch zum Selbstunterricht für Richter, Polizeiorgane, Strafanstaltsbeamte, Gendarmen etc.*, Wien, Leipzig 1904.
- Winkler, Willi, *Die Geschichte der RAF*, Berlin 2007.
- Wirtschafter, Buddy/Wilcock, John, »Interview mit Buddy Wirtschafter«, in: John Wilcock, *Die Autobiografie und das Sexleben des Andy Warhol*, Höfen 2012 [1971], 243–251.
- Wiskott, Laurenz u. a., »Face Recognition by Elastic Bunch Graph Matching«, in: L. C. Jain u. a. (Hg.), *Intelligent Biometric Techniques in Fingerprint and Face Recognition*, Boca Raton 1999, 355–396.
- Wittgenstein, Ludwig, »Vortrag über Ethik« (1929), in: ders., *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1989, 9–19.
- , *Philosophische Untersuchungen* (1952), in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 1, hg. von G. E. M. Anscombe und Rush Rhees, Frankfurt a. M. 1984, 225–580.
- Wittmann, Barbara, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004.
- Wöhler, Renate (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin 2015.
- Wolf, Gerhard, »... sed ne taceatur.« Lavaters »Grille mit den Christusköpfen« und die Traditionen der authentischen Bilder«, in: Schmölders, *Der exzentrische Blick*, 43–76.
- Wolf, Herta (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. I*, Frankfurt a. M. 2002.
- (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Bd. II*, Frankfurt a. M. 2003.
- , »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen«. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3 (2010), 27–41.
- Woodward, Jr., John D., *Super Bowl Surveillance. Facing Up to Biometrics*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2001.
- , »Using Biometrics to Achieve Identity Dominance in the Global War on Terrorism«, in: *Military Review* 9/10 (2005), 30–34.
- u. a., *Biometrics. A Look at Facial Recognition*, Santa Monica, Arlington, Pittsburgh 2003.
- Woronov, Mary, *Swimming Underground. My Years in the Factory*, Boston, Tokio 1995.
- Wyss, Beat, »Simmels Rembrandt«, in: Simmel, *Rembrandt*, VII–XXXI.
- , *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997.
- , *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006.

- , *Renaissance als Kulturtechnik*, Hamburg 2013.
- , »Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik«, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 7–15.
- Zhao, W./Chellappa, R./Rosenfeld, A., »Face Recognition: A Literature Survey«, *ACM Computing Surveys* 35.4 (2003), 399–468.
- Zielinski, Siegfried, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002.
- Zuckerberg, Mark/Locke, Laura, »The Future of Facebook. Interview mit Mark Zuckerberg«, in: *Time*, 17. 7. 2007.
- Zundel, Rolf, »Kommissar Computer« von Wiesbaden«, in: *Die Zeit*, 10. 9. 1971.
- Zureik, Elia/Salter, Mark B. (Hg.), *Global Surveillance and Policing. Borders, Security, Identity*, Cullompton, Portland 2005.
- Zweig, Stefan, »Die Monotonisierung der Welt« (1925), in: Anton Kaes (Hg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*, Stuttgart 1983, 268–273.
- , *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Berlin, Frankfurt a. M. 1965 [1944].
- Zywietz, Bernd, »Schmutziges Gerät. Über die Technologie der Bond-Schurken«, in: Andreas Rauscher u. a. (Hg.), *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*, Mainz 2007, 160–180.

Personenregister

- Agamben, Giorgio 153 f.
al-Omari, Abdulaziz 346 f.
Archer, Frederick 68
Asendorf, Christoph 235
Atget, Eugène 253
Atick, Joseph J. 13 f., 346–349
Atta, Mohammed 346–348
Avedon, Richard 280
- Baader, Andreas 365, 368, 370, 372, 376, 379, 384
Bacon, Francis 410
Bahr, Hermann 235 f.
Barthes, Roland 404, 410–419
Bastian, Heiner 297
Belting, Hans 18 f., 30
Benjamin, Walter 67 f., 78 f., 105 f., 248, 251–255, 258, 262, 264, 302
Bergson, Henri 239
Bernard, Andreas 390 f.
Bertillon, Alphonse 29, 33, 100, 131–158, 166 f., 170, 172, 174, 178 f., 182, 187 f., 195, 208, 210, 214, 290, 323, 331, 339, 353, 390, 407, 420
Bertillon, Jacques 134
Bertillon, Louis-Adolphe 134
Bledsoe, Woodrow W. 322 f.
Blossfeldt, Karl 253
Boehm, Gottfried 18–20, 63
Böll, Heinrich 367
Boltanski, Luc 309
Bonnard, Pierre 222
Borges, Jorge Louis 262
Bowker, Geoffrey C. 26
Brassäi 408
Brecht, Bertolt 207, 251 f.
Bredenkamp, Horst 23
Breitz, Candice 313
Breton, André 288
Brik, Ossip 242 f., 245, 250–252, 278, 423
Broca, Paul 94, 134
Brown, Simone 337
Bruhn, Matthias 25
Buchanan, Ann 300 f.
Buchloh, Benjamin 250 f., 254 f., 316
- Buehler, Otto 72
Burckhardt, Jacob 215 f.
Burkhardt, Marcus 362
Busch, Bernd 76
Byron, Robert 204
- Cameron, Julia Margaret 116
Cassirer, Paul 222
Cézanne, Paul 19, 217
Chamberlain, Wynn 291
Chevreul, Michel-Eugène 145 f.
Chiapello, Ève 309
Chodowiecki, Daniel 61
Churchill, Winston 324
Cole, Simon A. 159, 172
Corbin, Alain 77
Corinth, Lovis 222
Crawford, Joan 286
Crimp, Douglas 295 f.
Croce, Benedetto 215, 225 f., 231
Croissant, Klaus 409
- da Vinci, Leonardo 47
Danto, Arthur C. 283
Darwin, Charles 107, 165
Daston, Lorraine 21, 113 f.
de Saussure, Ferdinand 243
Deleuze, Gilles 403–410
della Porta, Giambattista 40 f., 47
Diamond, Hugh Welch 87
Didi-Huberman, Georges 175
Disdéri, André Adolphe-Eugène 35, 65–85, 99, 146
Disney, Walt 314
Döblin, Alfred 264–266
du Cane, Edmund 108
Duchamp, Marcel 299
Durheim, Carl 87
Dylan, Bob 299
- Eber, Wilhelm 173
Eggebrecht, Axel 269
Ehrenfels, Christian von 237
Eisenstein, Sergej 253 f.
Éluard, Paul 288

- Emerson, Peter Henry 116
 Ensslin, Gudrun 365, 372
 Enzensberger, Hans Magnus 375
 Ernst, Max 288
- Fagan, Philip 299
 Farocki, Harun 22
 Faulds, Henry 163–168, 173, 201
 Feinstein, Dianne 347f.
 Fichte, Johann Gottlieb 196, 198
 Finkelstein, Nat 306
 Finn, Jonathan 183
 Foster, Hal 302
 Foucault, Michel 51, 368, 410
 Freud, Sigmund 124–126, 178
 Freund, Gisèle 56, 67
- Galison, Peter 21, 113f.
 Gall, Franz Joseph 91f.
 Galton, Francis 33, 105–128, 137, 155f.,
 161f., 165–172, 175–179, 182, 195, 198, 201,
 240, 260, 324, 335f., 338, 408
 Gay, Willy 198f.
 Geimer, Peter 413
 Gennat, Ernst 192
 Gennep, Arnold van 197
 Genscher, Hans-Dietrich 376
 George, Stefan 268
 Ghandi, Mahatma 201
 Gilman, Sander L. 267
 Ginzburg, Carlo 178
 Giorno, John 298
 Goethe, Johann Wolfgang von 44–46, 49f.,
 55, 237, 267
 Graf Kwilecki, Zbigniew 213f.
 Gräfin Kwilecka, Isabella 213f.
 Graw, Isabelle 309f., 317
 Groebner, Valentin 159, 196, 352
 Gross, Hans 140, 152
 Grzesinski, Albert 192
 Guattari, Félix 403–410
 Guibert, Hervé 208–210
 Guillard, Achille 134
 Günther, Hans F. K. 267f.
- Haarmann, Fritz 192, 194
 Habermas, Jürgen 45
 Hacking, Ian 111f.
- Haeckel, Ernst 217
 Hamann, Richard 225f., 231
 Hartung, Lea 381
 Heidenreich, Stefan 27
 Heindl, Robert 152f., 174f., 186, 200f.
 Heißler, Rolf 381f.
 Henry, Edward 170–172, 195, 201
 Herbet, Louis 156
 Herold, Horst 35, 332f., 344, 367–386, 390,
 394, 401, 409
 Herschel, William James 164–167, 173, 201
 Herzog, Todd 192
 Hofmannsthal, Hugo von 236
 Hogarth, William 49
 Hollein, Hans 332
 Holmes, Oliver Wendell 83–85
 Holzer, »Baby« Jane 300
 Homer 268
 Hoover, J. Edgar 199f., 296
 Horn, Eva 207
 Huebler, Douglas 315f.
 Hughes, Fred 311
- Illouz, Eva 391
 Indiana, Robert 291
 Isozaki, Arata 324
- Jacobsohn, Egon 193
 Jäger, Jens 90, 186
 James, David E. 283
 Johns, Jasper 314
 Johnson, Philip 291–294, 298
 Jørgensen, Hakon 187f., 190
 Joselit, David 390
 Josepho, Anatole M. 288, 290
 Jünger, Ernst 270f.
 Justi, Ludwig 219–221
- Kaes, Anton 194
 Kanade, Takeo 325–327
 Kanz, Roland 42
 Kassner, Rudolf 267–269
 Keller, Ulrich 266
 Kennedy, John F. 324
 Kirkland, Sally 301
 Kirkpatrick, David 396
 Klatt, Otto 214
 Knoebel, Imi 19

- Korn, Arthur 188–190
 Kracauer, Siegfried 252, 270
 Kraemer, Paul 223 f., 226, 230
 Krajewski, Markus 27
 Kretschmer, Ernst 261
 Kubrick, Stanley 342
 Kurella, Hans 92, 96 f., 103
 Kürten, Peter 192, 194
- Lacassagne, Alexandre 95
 Lang, Fritz 194
 Latour, Bruno 23–25
 Lavater, Johann Caspar 16, 33, 35 f., 39–63, 65, 76, 103, 116, 179, 267 f., 390, 408, 422
 Le Brun, Charles 40 f.
 Le Gray, Gustave 68
 Le Rider, Jacques 236
 Lenbach, Franz von 216–218
 Lendvai-Dirksen, Erna 273–277
 Lenin, Wladimir Iljitsch 245–248
 Leo, Per 267
 Lerski, Helmar 274–277
 Lessing, Gotthold Ephraim 60
 Lichtenberg, Georg Christoph 56 f.
 Lichtenstein, Roy 291
 Lichtwark, Alfred 221 f.
 Liebermann, Max 214, 221–223, 225
 Locard, Edmond 361
 Lombroso, Cesare 33, 87–105, 111, 116, 128, 133, 135, 179, 185, 194, 260, 408
 Lorre, Peter 194
 Losse, Katherine 397
 Lovink, Geert 389 f.
 Lukács, Georg 235
 Lunatscharski, Anatol 241
 Lynich, Billy s. Billy Name
 Lyotard, Jean-François 362 f., 404
- Mach, Ernst 235–240
 Macho, Thomas 30
 Magritte, René 288 f.
 Majakowski, Wladimir 246–248
 Malanga, Gerard 299, 308 f., 311
 Manet, Édouard 217 f.
 Manovich, Lev 362
 Marcos, Imelda 314
 Marey, Étienne-Jules 115, 145, 238
 Marighella, Carlos 370
- Marr, David 336
 Mathews, William S. 161
 Matt, Peter von 43
 McDonald, Hugh 330 f.
 McLuhan, Marshall 284–286, 309
 Meinhof, Ulrike 364–366, 368, 372, 376, 379
 Meins, Holger 372
 Menpes, Mortimer 224
 Meyer, Hannes 190
 Meyer, Richard 294
 Minsky, Marvin 321
 Moholy-Nagy, László 190 f., 249
 Monroe, Marilyn 283, 324
 Morelli, Giovanni 178
 Morrissey, Paul 310 f.
 Musil, Robert 153 f., 239
- Nadar 67, 70, 145 f.
 Name, Billy 299, 304–308, 311
 Nancy, Jean-Luc 17
 Niceforo, Alfredo 97 f., 151
 Nico 285 f.
- Ondine 305–307
 Orton, Arthur 160, 165
 Ottolenghi, Salvatore 185
- Paracelsus 39
 Panofsky, Erwin 362
 Paris, Heidi 368
 Pearson, Karl 107, 109, 121, 123, 338
 Peirce, Charles Sanders 21, 418
 Penry, Jacques 330–332
 Pentland, Alex 334–337, 340 f.
 Petersen, Carl Friedrich 221 f., 225
 Pias, Claus 375
 Picard, Max 269 f., 272 f.
 Picasso, Pablo 217 f.
 Pichler, Wolfram 27
 Plumpe, Gerhard 74
 Poelzig, Hans 260
 Pohle, Rolf 369
 Poindexter, John 349 f.
 Polanyi, Michael 329 f.
 Preimesberger, Rudolf 18
 Pudowkin, Wsewolod 253
 Purkinje, Johann Evangelista 169

Quetelet, Adolphe 111 f., 134, 137

Rainer, Arnulf 289

Raspe, Jan-Carl 365, 372

Raulff, Ulrich 71

Rauschenberg, Robert 291, 314

Regener, Susanne 87 f., 100, 102

Rembrandt 230 f., 233 f.

Renger-Patzsch, Albert 259, 276

Rhodes, Cecil 224 f.

Riegl, Alois 222 f.

Robertson, Craig 206

Rockefeller, Nelson 292-294

Rodtschenko, Alexander 34, 242, 245-252,

277 f., 316, 416, 423

Roh, Franz 249

Rosenblum, Robert 313 f.

Salter, Mark B. 351

Sander, August 242, 253-266, 273, 275-278,
362, 407

Sander, Gunther 257

Schiller, Margrit 365

Schily, Otto 355

Schlosser, Julius von 215, 224-226

Schklowski, Viktor 243, 249

Schmidt, Helmut 375

Schmitz, Oskar A. H. 254

Schmölders, Claudia 267

Schneickert, Hans 176, 188, 198

Schultze-Naumburg, Paul 223

Scull, Ethel 280-284, 288

Scull, Robert 280

Sedgwick, Edie 305, 307

Seiwert, Franz Wilhelm 257

Sekula, Allan 31 f., 83 f., 127, 138, 140, 156, 158

Shannon, Claude E. 411 f.

Shore, Stephen 306

Signac, Paul 218

Simmel, Georg 34, 215, 227-235, 237-240,
403, 410

Slevogt, Max 222

Sloss, Robert 190 f.

Snowden, Edward 12, 350, 400

Solanas, Valerie 286, 311

Sontag, Susan 83, 299, 303

Spengler, Oswald 262

Star, Susan Leigh 26

Stiegler, Bernd 115, 413

Strasser, Peter 104

Tagg, John 28

Talbot, William Henry Fox 68

Tange, Kenzo 324

Tanguy, Yves 288

Tichborne, Roger 159-163, 165 f.

Torpey, John 197

Toulouse, Édouard 155

Tournachon, Félix s. Nadar

Traven, B. 206

Tretjakow, Sergej 241-246, 248-253, 277 f., 423

Treusch-Dieter, Gerburg 30

Tschudi, Hugo von 219

Tse-tung, Mao 314 f.

Tucholsky, Kurt 260

Turk, Matthew 334-337

Ubl, Ralph 27

Verne, Jules 196 f.

Viett, Inge 368

Villella, Guiseppe 91 f.

Vogel, Hugo 214

Vogel, Oswald 208 f.

Vogl, Joseph 382

Vucetich, Juan 172, 199

Vuillard, Édouard 222

Waetzoldt, Wilhelm 214 f.

Waldenfels, Bernhard 105

Warhol, Andy 16, 34 f., 278-318, 321, 324,
326, 388, 416, 423

Weaver, Warren 411

Werneburg, Ludwig 191

Westheim, Paul 266

Wilson, Woodrow 203

Wittgenstein, Ludwig 124-126

Wittmann, Barbara 217 f.

Wolff, Kurt 259, 263 f.

Woronov, Mary 301

Wyss, Beat 21, 24-26, 230, 419

Zola, Émile 155

Zuckerberg, Mark 35, 386-389, 391-394,
396 f., 401

Zweig, Stefan 197, 207, 269