

Dietmar Kammerer

Frontalansichten. Jeden Tag ein Bild von sich machen

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13694>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kammerer, Dietmar: Frontalansichten. Jeden Tag ein Bild von sich machen. In: Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid u.a. (Hg.): *Public Enemies. Film zwischen Identitätsbildung und Kontrolle*. Berlin: Bertz+Fischer 2011, S. 141–151. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13694>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

Frontalansichten

Jeden Tag ein Bild von sich machen

Von **Dietmar Kammerer**

Der polizeiliche Erkennungsdienst, die administrative Erfassung der Bevölkerung sowie autobiografische und künstlerische Praktiken der (Selbst-)Abbildung treffen sich in einem Bildschema: dem des Porträts als Frontalaufnahme, wobei das Gesicht der Kamera direkt zugewandt ist, den größten Teil der Bildfläche einnimmt und von der Aufnahme zentriert wird. Im Folgenden wird untersucht, wie sich solche *en face*-Porträts immer wieder mit einer spezifischen zeitlichen Form verbinden, nämlich der seriellen Wiederholung. Mithin mit einem regelmäßig, etwa täglich, wiederholten Akt der Abbildung, und zwar über eine signifikant lange Zeitspanne hinweg. Es geht also um die Verbindung von drei Elementen: dem Selbst-Porträt, der Wiederholung und der Dauer. Oder in anderen Worten darum, was man zu sehen bekommt, wenn man dem Programm und der Aufforderung nachkommt, die das letzte Bild des Thrillers FREEZE FRAME (2004; R: John Simpson) an sein Publikum stellt: *Never stop filming yourself. Ever.*

Der vorliegende Aufsatz gliedert sich in drei Teile: Erstens wird die Vorgeschichte des standardisierten Porträts in der kriminalistischen Praxis des 19. Jahrhunderts rekonstruiert. Anschließend werden anhand des Films FREEZE FRAME Strategien der Identifizierung sowie Gegenstrategien der Maskierung im Bild diskutiert. Drittens und abschließend wird der Text – nach der Fotografie und nach dem Kinofilm – Gegenstand und Medium wechseln und eine Reihe von Kurzfilmen analysieren, die unter dem Stichwort *Everyday Photo Projects* auf der Internet-Plattform *YouTube.com* und anderswo zu finden sind.

Das *en face*-Porträt und die Erfindung des kriminalistischen Scharfblicks

Die Geschichte der *en face*-Fotografie ist von der Geschichte der Verbrecherfotografie nicht zu trennen. Nur wenige Jahre, nachdem die Erfindung der Fotografie öffentlich bekanntgemacht wurde, setzt die Praxis ein, Straftäter fotografisch abzulichten, sie visuell und kriminalpolizeilich zu »erfassen«. ¹ Die Fotografie wurde zum Gedächtnis von Polizei und Strafvollzugsbehörden. Man fotografierte Gefängnisinsassen, Landstreicher, Ladendiebe, Schwere Kriminelle. Lange Zeit wurde die Abbildung der Straftäter unter polizeilicher Aufsicht in den Ateliers von Berufsfotografen durchgeführt, die diese »Kunden« in derselben Pose und Montur ablichteten wie ihre bürgerliche Klientel. ²

Das Ungenügende dieser Praxis wurde bald deutlich. Notwendig wurde es, eine spezifisch kriminalistische Technik und Ästhetik zu entwickeln, die in bewusster Abgrenzung zur bürgerlichen Atelierfotografie das kriminelle Subjekt bereits auf Bildebene als deviant, als nicht-bürgerlich kennzeichnen sollte. In einem nächsten Schritt verlegte man die Aufnahmen direkt ins Gefängnis oder auf die Polizeistation und beauftragte Polizisten selbst mit dem Vorgang. Man traute den Atelierfotografen nicht länger zu, den »wahren Charakter« eines Kriminellen – zu dessen prominentesten Talenten immerhin das Talent der Verstellung gehört – zu erfassen. Die Ganzkörperporträts in charakterisierender Pose wurden abgeschafft. Um einen polizeilich Vorgeführten als Wiederholungstäter identifizieren zu können, setzte sich stattdessen die doppelte Bildform durch, die auch heute noch das prominenteste Element des polizeilichen Erkennungsdienstes darstellt: das Porträt *en face* und *en profil*.

Zur Perfektion gebracht hat diese Praxis der Identifizierung der Leiter des Pariser Erkennungsdienstes Alphonse Bertillon. Auf eine detaillierte Einführung in die umfassenden Neuerungen, die Bertillon in die Praxis polizeilicher Erkennung und in den kriminalistischen Scharfblick einführte, muss aus Platzgründen verzichtet werden. ³ Wichtig ist dreierlei: Erstens hatte das fotografische Porträt bei Bertillon für sich genommen keinen Wert, sondern

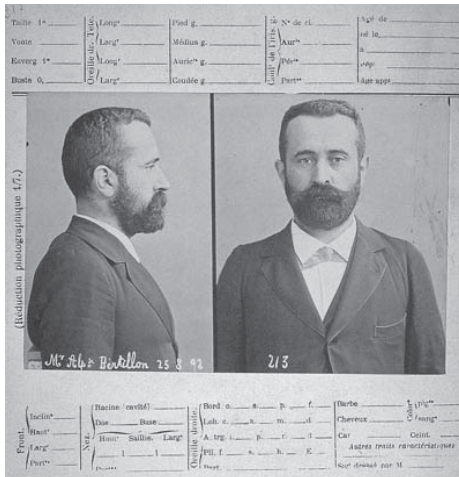


Die Aufforderung ans Publikum im letzten Bild von FREEZE FRAME

wurde sinnvoll erst als Element innerhalb eines umfassenden Prozesses der Standardisierung, an dessen erster Stelle die anthropometrische Vermessung des Körpers des Straftäters stand. Denn die bisherige Praxis der fotografischen Erfassung hatte einen entscheidenden Makel: Zu je größerem Umfang das Verbrecheralbum heranwuchs, desto schwieriger wurde es, einen Eintrag wiederzufinden. Die Wiedererkennung eines polizeilich Vorgeführten sank zum Zufallstreffer herab. Erst die Verdattung des Körpers erlaubte es, einem Eintrag in der Verbrecherkartei genau *eine* Adresse zuzuweisen und anschließend

dort wieder aufzufinden. Körperdaten, nicht Bilder, bildeten das erste Bezugssystem innerhalb der polizeilichen Registratur der Kriminellen. Die fotografischen Porträts dienten erst in zweiter Reihe der Identifizierung eines Verdächtigen bzw. dem Ausschluss eines solchen Verdachts. Daraus folgt zweitens: Der Kriminelle wird erkannt, seine Identität wird festgestellt, indem er zuvor einer völlig standardisierten, gleichmachenden Prozedur unterworfen wurde, die jede Individualität ausschließt. »Der gezwungene Klient, welcher vor das Objectiv geführt wird, darf seine Geschmacksrichtung und Wünsche bezüglich des Bildes nicht kundgeben, und damit ist die größte Schwierigkeit behoben«, befand Bertillon kategorisch.⁴ Verbrecherfotografie ist Zwangsfotografie, in der ästhetische Sonderwünsche oder individueller Ausdruck nicht vorgesehen sind. Unverwechselbarkeit und Eindeutigkeit sind das Resultat einer absolut gleichförmigen Behandlung in Kombination mit einer statistischen Methode, der Anthropometrie, die den Einzelnen immer nur als Maß seiner Abweichung von einer gegebenen Durchschnittsgröße kannte. Das kriminalistische Gebot der Vergleichbarkeit machte alle Bilder ineinander ähnlich und aus allen Menschen Durchschnittsmenschen, zugleich Individuum und Gattung, singular und kollektiv.

Das heißt drittens: *en face*-Fotos, wie sie heute in Personalausweisen, Reisepässen oder Führerscheinen eingefügt sind, ermöglichen Identifikation durch Negation. Oder, verkürzt strukturalistisch gesprochen: Die Identität, die sie stabilisieren sollen, beruht auf ihrer Differenz. Diese Person ist, wer sie ist, insofern sie nicht alle anderen ist, aber wir können nur sagen, dass sie nicht alle anderen ist, weil wir sie zuvor in genau derselben Weise abgelichtet haben wie alle anderen. Daher rührt auch der merkwürdige Umstand, dass auf einem Passfoto niemand mit sich selbst ähnlich ist. Man *erkennt* sich nicht auf Passfotos, man *identifiziert* sich, und zwar als Maß der Abweichung von einem virtuellen Durchschnitts Gesicht. Die Identität des *en face*-Fotos



Zentrales Element des polizeilichen Erkennungsdienstes: Das Porträt *en face* und *en profil*

ist nicht Selbst-Gleichheit, sondern nichts anderes als die statistische Unwahrscheinlichkeit, dass zwei Menschen im selben Maße von einem gegebenen Durchschnitt abweichen.

Eingefrorene Bewegungsbilder

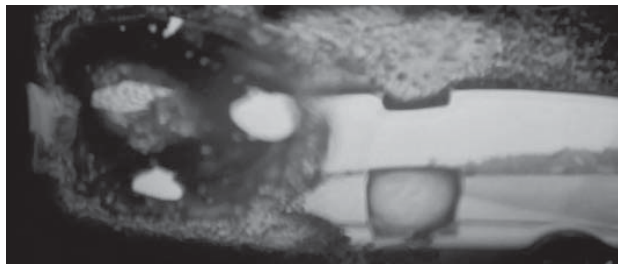
Der Titel des britischen Thrillers FREEZE FRAME aus dem Jahr 2004 zitiert einen technischen Begriff aus der Praxis des Filmemachens, oder besser gesagt des *unmaking* eines Films. Wenn wir die Bewegung als das Eigentliche des Filmbildes ansehen, dann ist das Einfrieren oder Anhalten dieser Bewegung eben der Moment, in dem der Film an die Grenze dessen gelangt, was wir unter dem Filmischen verstehen. Im *freeze frame* wird mit dem Zeitfluss der Film selbst aufgehoben. Es wird eine Pause eingelegt, die jenseits der »natürlichen«, diegetischen Dauer der filmischen Vorgänge liegt.

Dazu einige Anmerkungen zum *freeze frame* als Standbild des Films:

Indem das *freeze frame* dem Film etwas wegnimmt, seine Bewegung, gibt es ihm zugleich etwas zurück, nämlich die Referenz aufs Medium und damit das Wissen darüber, dass es ein Film ist, was wir sehen; eine Illusion, die aus einzelnen Elementen oder Aufnahmen besteht, die aneinander montiert und in rascher Folge projiziert werden müssen, um den Anschein von Bewegung als Grundlage der filmischen Illusion überhaupt entstehen zu lassen. Allerdings ist das *freeze frame* als sozusagen indirekt-negativer Verweis auf den technischen Vorgang der Filmprojektion wiederum selbst nur als Bild, nur im Imaginären möglich. Schließlich gilt für diese noch weithin analoge Technik: Würde die Bildfolge anhalten, würde das Band aus Zelluloid beim Transport im Projektor plötzlich zum Stillstand kommen und das *freeze frame* als Katastrophe des Kino-Apparates eintreten, dann könnte von einem »eingefrorenen« Bild keine Rede mehr sein. Der zum Stillstand gekommene Bildkader würde stattdessen vor unseren Augen sich selbst aufzehren und verbrennen – kein *frozen*, sondern ein *burning*

frame, wie man es beispielsweise als Schlussbild von Monte Hellmans TWO LANE BLACKTOP (1971) kennt. Ein »eingefrorenes« Bild gibt es nur als Effekt der Postproduktion aus dem Kopierwerk. So ist das *freeze frame* ein nachdrückliches Bild, gewissermaßen ein Nachbild, das sich auf der Netzhaut des Filmes eingebrannt hat. Dramaturgisch hat es die Funktion einer Einklammerung: Etwas fällt aus dem Lauf der Dinge, aus der Welt heraus. Es wird ausgeklammert, herausgehoben, es hebt sich vom Rest des Filmes ab. Die Narration wird kurzzeitig unterbrochen oder sogar beendet.

FREEZE FRAME von John Simpson handelt ebenfalls davon, wie es ist, aus der Welt und aus ihren Geschichten herauszufallen. Ein Mann, gespielt von Lee Evans, stellt sich mit Videokameras selbst unter Beobachtung, und zwar zu jeder Zeit und an jedem Ort. Anders als die meisten Vertreter einer selbst gewählten Dauerobservation hat dieser Sean Veil jedoch nicht zum Ziel, möglichst viel Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und sein Bild möglichst auf allen Kanälen zirkulieren zu lassen. Im Gegenteil. Veil – dessen Name so viel wie »verbergen, verschleiern, verhüllen« bedeutet, aber auch auf Überwachung, auf *surveillance* verweist – wurde vor Jahren des mehrfachen Mordes angeklagt und nur aus Mangel an Beweisen nicht verurteilt. Die Öffentlichkeit ist weiterhin von seiner Schuld überzeugt. Weil er nie wieder sein Gesicht auf einem Titelblatt sehen will, hat er sich von seinen Mitmenschen vollkommen abgeschottet und lebt nun zurückgezogen in einer Art unterirdischem, verzweigtem Kellergewölbe, umgeben von Dutzenden von Kameras und Monitoren. Die Wartung



Das *burning frame* am Ende von TWO LANE BLACKTOP

und Pflege dieses Systems, das *tape management* des Aufnehmens, Kassettenwechselns, Beschriftens und Archivierens, nimmt Veils gesamte Zeit in Anspruch; es ist sein Tages- und sein Nachtwerk. Wir sehen jemandem zu, der tatsächlich nichts anderes tut, als sich selbst zu filmen. Veils Rückzug in diese platonische Höhle der Schatten und Schattenbilder, in diese Blase aus Kameras, soll ihn beschützen. Er will einen erneuten Verdacht verhindern und für den Fall einer möglichen künftigen Anklage vorbereitet sein. Mit bessener Genauigkeit dokumentiert er sein Leben, um im Fall des Falles jederzeit ein Alibi zur Hand zu haben. Überwachung ist für Veil keine Bedrohung, sondern der einzige Zustand, in dem er sich sicher fühlen kann, allerdings nicht vor Kriminellen, sondern vor den Nachstellungen der Polizei selbst.

Veil hat damit eine dritte Möglichkeit gefunden, Videokameras als Sicherheitsinstrument einzusetzen – die anderen beiden sind bekannt: Polizisten oder Sicherheitspersonal filmen Passanten, Demonstranten oder Konsumwillige. Als *sousveillance* bekannt ist zweitens die Praxis von Video-Aktivist:innen, bei Demonstrationen oder anderen öffentlichen Anlässen »zurückzufilmen« – ganz nach dem Motto: Überwacht die Überwacher! Veil jedoch ist anders. Er filmt sich, aber er zeigt die Bilder niemandem, und er archiviert die Aufnahmen, um sich vor der Polizei zu schützen.

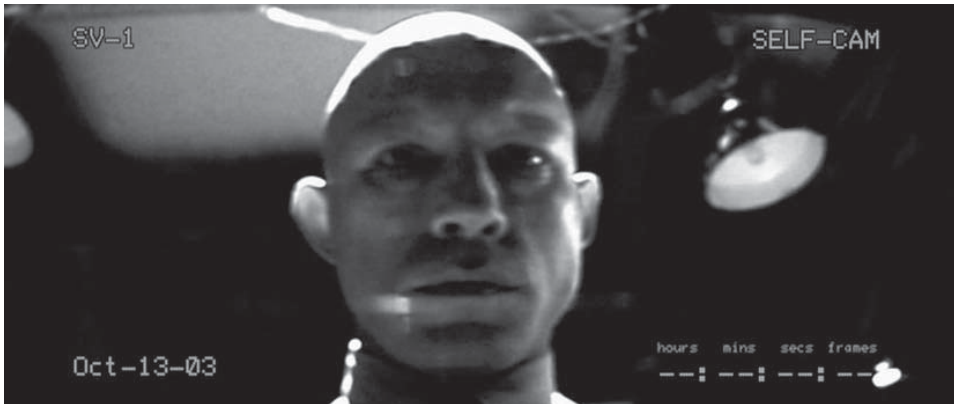
Von entscheidender Bedeutung ist die Vollständigkeit der Dokumentation. Ein einziger Ausfall der Kameras, ein noch so kurzer Aussetzer in der Folge der Bilder kann das gesamte System zum Einsturz bringen. Daher die ständige Panik vor Daten- und Bildverlust. Veils Überlebensmaxime »Off camera is off guard« gilt in doppelter Weise, zeitlich und räumlich: Nie die Kamera ausschalten, nie den Bildfluss unterbrechen, und sich nie ins Off des Bildes begeben; nie die Seiten wechseln und vom beobachteten in den unbeobachteten Raum, ins Jenseits der Kamera gelangen. Veil ist immer *on*, selbst wenn er schläft.

Veils Paranoia, seine Angst vor der Polizei, vor Verfolgung und vor Täuschung, sind nicht unberechtigt. Tatsächlich spielt praktisch jeder, dem er begegnet, ein doppeltes Spiel mit ihm. So gesehen wären Veils Bemühungen um ein lückenloses Alibi

radikal, aber in einer aussichtslosen Lage immerhin verständlich. Jedoch sind seine Maßnahmen wenig zielführend und sogar grundlegend widersprüchlich. Anstatt sich ins Licht der Öffentlichkeit zu stellen, zieht er sich zurück, macht sich zum Fremden und schafft so Raum für Spekulation. Anstatt sich möglichst oft unter Menschen zu bewegen, die ein Alibi für ihn liefern könnten, lebt er isoliert. Er gestaltet sein Äußeres bewusst auffällig, damit sich die Menschen an ihn erinnern. Aber anstatt sein Gesicht offen zu zeigen, verbirgt er es unter einer Kapuze. Veil lebt im Paradox desjenigen, dessen Unschuldsumutung aufgehoben ist: Was nützt das beste Alibi, wenn an dem »anderen Ort«, von dem das Alibi garantieren soll, dass man dort gewesen ist, ebenfalls ein Mord geschehen sein könnte?

Das legt nahe, die Gründe für Veils obsessive Selbst-Aufzeichnung anderswo zu suchen. Tatsächlich sucht Veil in den Videobildern nicht bloß einen zuverlässigen Zeugen, sondern ebenso sein Gedächtnis und damit seine Identität – mithin den Beweis dafür, dass die anderen Unrecht haben und dass er weder verrückt ist noch ein Mörder. Nicht andere will Veil von seiner Unschuld überzeugen, sondern vor allem sich selbst. Der erste Adressat des Bildarchivs ist nicht die Polizei und nicht der Richter. Veil zeichnet sein Leben auf in der Hoffnung, sein Selbst darin zu finden, an den Bildern sein Ego zu stabilisieren. Was Veil am meisten fürchtet ist nicht, zu Unrecht beschuldigt zu werden, sondern vielmehr, dass die Anklagenden Recht haben könnten – Veil fürchtet, sich selbst nicht zu kennen. Die »Self-Cam« ist sein Wunsch nach Selbstenthüllung.

FREEZE FRAME handelt hauptsächlich davon, dass und wie dieser Wunsch nach Selbsterkenntnis vom Medium enttäuscht wird, und mithin davon, dass Veil all seinen Versuchen der Selbstvergewisserung zum Trotz die Verdächtigungen, die Selbstzweifel und die Paranoia nicht abwehren kann. *Film* ist einerseits Medium der Identitätsbildung und der Subjekt-Konstitution, andererseits Instrument der Kontrolle und der Fremdsteuerung. In FREEZE FRAME scheitert beides. An Veil läuft sämtliche Überwachung insofern ins Leere, als dieser sich selbst unter Dauerbeobachtung gestellt hat. Genauso aber scheitert Veils Versuch, mithilfe der Videoaufnahmen eine kohärente Erzählung seiner selbst herzustellen.



Die Furcht, sich selbst nicht zu kennen: die *Self-Cam* als Mittel zur Selbstenthüllung in FREEZE FRAME

Was Veil übersieht, ist, mit einem Wort von Wolfgang Ernst, »die techno-ästhetische *Bilduntreue* von Video«⁵ oder die *Videozität* des Mediums. Für den Medienarchäologen Ernst ist Video ein Medium des Dazwischen: zwischen Film und Fernsehen, Fernsehen und Computer, zwischen analogem und digitalem Bild. Vor allem ist Video ein wesentlich zeitbasiertes Medium, ein Medium, das über seine Genealogie nicht mit dem Kinematografen verbindet, sondern mit der akustischen Aufzeichnungsmaschine Tonband. Und so, wie alle akustischen Phänomene notwendigerweise nur als Dauer in der Zeit existieren können, es also kein stillgestelltes Geräusch geben kann, kann es auch kein »Video-Standbild« geben – schließlich ist ein Videobild nichts anderes als ein ständig schweifender Elektronenstrahl, ein »Bild-Werden«, das permanent wiederholt wird. Das aber heißt nichts anderes, als dass das videografische »Standbild« keine Stabilität und keine Selbstgleichheit verbürgen kann. Vom Standpunkt der Materialität der Technik betrachtet, so Wolfgang Ernst, ist das Rauschen nicht der Ausnahmezustand, sondern die Regel. Video ist ein »assoziativer Bilderfluss, der die Autorität der Erzählung immer wieder unterläuft«.⁶

Veil hingegen vertraut fest auf die Bilder und glaubt an ihre Botschaften und daran, dass aus ihnen eine vollständige und kohärente Erzählung hervorgehen kann von der Art: Ich war hier ... dann hier ...

dann war ich dort ... Das Vertrauen Veils in die Aufzeichnungen und das Misstrauen seinen eigenen Sinnen gegenüber wird nirgendwo deutlicher als in der Szene, in welcher der Psychiater vor seinen Augen erschossen wird. Erst das *instant replay* des Geschehenen auf dem Display seines Rekorders überzeugt ihn vom Tod dieses Mannes (vgl. Film clip no. 28)

In John Simpsons FREEZE FRAME ist Video ein »Zwischenmedium« im Sinne von Wolfgang Ernst, und zwar in mindestens zweierlei Hinsicht: Zum einen, insofern der Film die »Videozität«, die spezifische Ästhetik des Rauschens, der Störungen, der Bildfehler des Speichermediums Video, geradezu im Überfluss inszeniert. Dazu Ernst: »Im technischen Sinne finden Störungen ... nicht als Irritationen auf dem Bildschirm statt, sondern sie sind das Wesen der Sendung selbst.«⁷ Zum anderen ist Video ein Zwischenmedium der audiovisuellen Mediengeschichte, in dem alle Bildproduktion ins »Über-Medium« Computer eingehen. Im digitalen Zeitalter entfällt das Speichermedium Videokassette, bei dem jeder Zugriff Zeit verbraucht; stattdessen herrscht der immediate Zugriff auf Speicher und Gegenwart und die Echtzeit der *streaming data* im Internet.

Folglich sind es die vernetzten Medien und nicht das unvernetzte Kassettenmedium Video, die Veil vor seinen Verfolgern retten. Obwohl das Band zerstört wurde, kann Veil schließlich sagen:

»I'm covered. I'm alibied up.« Denn eine Webcam beobachtet, was zwischen dem Kommissar, der Journalistin und Veil geschieht. Diese Bilder und was Veil an sonstigen Beweisen der Entlastung hat, sendet er übers Internet, in den Raum der Speicherung und Übertragung, zu dem nicht einmal die Polizei Zugriff hat. (So hofft es zumindest der Film.) Am Ende verlässt Veil wie Platons Philosoph seine Höhle, das letzte Bild zeigt ihn unter freiem Himmel. Doch der Medienwechsel rettet Veil nur vor dem Galgen, nicht vor sich selbst und seiner eigenen Paranoia. Auch im vernetzten Cyberspace gilt weiterhin: *Off camera is off guard.*

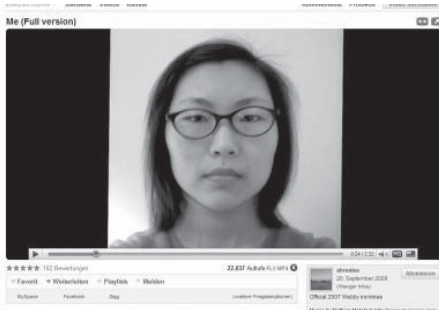


NOAH TAKES A PHOTO OF HIMSELF EVERY DAY FOR 6 YEARS

Everyday Photo Projects

Im August und September 2006 werden der Video-Plattform *YouTube.com* drei Filme hinzugefügt, die jeweils auf demselben fotografisch-seriellen Prinzip beruhen. Es sind »Foto-Filme« aus mehreren tausend, nach einem festen Schema aufgenommenen Selbstporträts der Filmemacher, die über einen Zeitraum von drei, sechs bzw. acht Jahren jeden Tag angefertigt worden sind. Der Titel des prominentesten dieser Filme bringt es auf den Punkt: *NOAH TAKES A PHOTO OF HIMSELF EVERY DAY FOR 6 YEARS* (2006; R: Noah Kalina).⁸ Dieser Satz ist eine implizite Handlungsanweisung, eine Mini-Erzählung, der Plot des Films und die Summe von sechs Lebensjahren.

Dazu einige Informationen: *NOAH TAKES A PHOTO* besteht aus mehreren tausend Selbstporträts, aufgenommen zwischen dem 11. Januar 2000 und dem 31. Juli 2006 – abgespielt mit einer Geschwindigkeit von sechs Bildern pro Sekunde (vgl. Film clip no. 29). Urheber des Films ist der Fotograf Noah Kalina. Am 8. August 2006 lädt Kalina das Video auf die Videoplattform *Vimeo.com*, am 27. August auf *YouTube.com*. Rasch wurde das Video zu einem der prominentesten Webclips überhaupt und Kalina zu einem vielgefragten Interviewpartner.⁹ Dabei hatte der Fotograf Kalina ursprünglich gar nicht vor, als Filmemacher im Web 2.0 bekannt zu werden. Das Projekt begann als Langzeit-Foto-Dokumentation und dauert in dieser Form auch noch an.¹⁰ Kalina gibt an, dass es der Film *ME* (2004) von Ahree Lee war, der ihn auf die Idee gebracht hat, sein Archiv aus Selbstporträts in bewegte Form zu bringen. Lee ist eine Filmemacherin, deren filmisches Selbstporträt, entstanden von 2001 bis 2004, auf zahlreichen



Die Selbstporträt-Langzeitprojekte von Ahree Lee und JK Keller auf *YouTube.com*

Kurz- und Experimentalfilmfestivals ausgezeichnet wurde.¹¹ 2006 beschloss sie, den Film auf eine Website für künstlerische Filme zu posten, wo er jedoch kaum Aufmerksamkeit erhielt. Erst als ein anonymes User ihn ohne Erlaubnis der Künstlerin von dort kopierte und auf *YouTube.com* einstellte, wurde Ahree Lee schlagartig berühmt.

Auch der Fotograf und Künstler JK Keller wandelte ein fotografisches Langzeitprojekt in einen Webclip um. Keller begann das Fotoprojekt *The Adaption to My Generation* im Jahr 1998. Im September 2006 erstellte er daraus den Film *LIVING MY LIFE FASTER – 8 YEARS OF JK'S DAILY PHOTO PROJECT* und machte ihn auf *YouTube.com* zugänglich.¹² Mittlerweile gibt es zahlreiche Nachahmungen, Parodien, Zweitverwertungen und Weiterentwicklungen der *everyday photo projects*. Auf seiner Website sammelt JK Keller Hinweise auf Vorgänger- sowie Nachfolger-Projekte.¹³

Die Fotografie, die Ähnlichkeit und die Melancholie

Drei Aspekte sind an den genannten Foto-Filmen bemerkenswert. Erstens, in medial-technischer Hinsicht, ihr Verhältnis von Stand- zu Bewegtbild, von Fotografie zu Film. Zweitens stellt sich bei den filmischen Selbstporträts die Frage nach der Ähnlichkeit. Drittens ist den drei Filmen eine spezifische Dramaturgie eigen, nämlich das Paradox eines unmöglichen Endes, das nie erreicht werden kann und immer bereits eingetreten ist.

Zum ersten Aspekt: Obwohl es in technischer Hinsicht schon lange möglich ist, fotografische Aufnahmen in Serie und in sehr großer Zahl herzustellen, hat die Digitalisierung die Möglichkeiten der Produktion, Archivierung und Verarbeitung enorm gesteigert. So sprechen alle drei Filme zuallererst einmal davon, dass solche Projekte überhaupt möglich sind und zwar mit Mitteln, die prinzipiell jede und jeder zur Verfügung hat. Das macht ihre Attraktion im Mitmach-Internet aus, und aus dieser Hoffnung speisen sich Nachahmungen und Parodien.¹⁴ Trotz all ihrer technischen Avanciertheit beruhen diese Filme dabei auf ästhetischen Prinzipien, die älter sind als das Kino selbst. Vom Daumenkino entnehmen sie das Prinzip der Montage einzelner Bildkader; vom Trick-Film den Effekt des Zeitraffers. Der Zeitraffer ist nicht nur als Element der Unterhaltung bedeutend, sondern vor allem als Instrument der Erkenntnis. Die beschleunigten Bilder erlauben nicht lediglich, einen Vorgang schneller wahrzunehmen – *living my life faster* –, vor allem versprechen sie eine *andere* Art der Wahrnehmung und damit Erkenntnisse, die dem normalen Sehen nicht zugänglich sind. Wie im Wissenschaftsfilm, der das Wachstum einer Pflanze oder das Aufgehen der Blüte in die Dauer einer Minute presst, sollen die gefilmten Selbstporträts eine Wahrheit der Person offenbaren, wenn Wochen in Sekunden vorbeirauschen. Eine Wahrheit, die nicht in der Summe der einzelnen Aufnahmen zu finden wäre, sondern sich erst in deren zeitgeraffter Abfolge einstellt.



So also kann man aussehen. Oder so. Oder so. Portraits of Ahree Lee und JK Keller auf YouTube.com

Jedoch wird an allen drei Filmen, obwohl sie sehr lange Zeiträume dokumentieren, kaum eine solche Veränderung, irgendein Gründlich-Anders-Werden der abgebildeten Person, erkennbar. Diese Porträts ändern sich rasant nach Haarschnitt, Frisur, Bartbewuchs, Brillenmode, Bekleidungswahl, aber sie zeigen kaum einen Prozess der Alterung. Anders als im Naturfilm sehen wir hier nicht den Zyklus von Aufblühen und Verwelken, höchstens graduelle Änderungen. Das macht die Filme im Vergleich zu den fotografischen Langzeitprojekten, die von allen drei Künstlern weiterhin betrieben werden, paradoxerweise zu »bewegten Momentaufnahmen«. Sie werden zum Ausschnitt aus einem Korpus von Standbildern, die als ursprüngliches Projekt den filmischen Bildern nicht nur in der Produktion, sondern auch ästhetisch vorgelagert sind und die das Älterwerden ihrer Subjekte mit einem längeren Atem dokumentieren.

Was wir in diesen Filmen an Veränderungen wahrnehmen, bleibt kontingent. Die Details drängen sich in den Vordergrund, aber sie ziehen zu schnell vorbei, als dass man sie festhalten könnte. Eher liefern diese Bilder Varianten möglichen Aussehens, eine Abfolge des Austestens von Frisuren, Blusenfarben oder Brillengestellen. Insofern sind

sie verwandt mit einer aus Spielfilmen bekannten Form: Wenn dort zwei Frauen zusammen ein Kleidergeschäft betreten, endet das meistens in einer schnellen Montage, in der die beiden Shopperinnen in verschiedenen Kleidern vor den Spiegel treten: So also kann man aussehen. Oder so. Oder so. Ein Art Verkleidungs- oder Kleiderpuppenspiel. In dieser Dominanz der Details und ihrer Kontingenz kann der Blick diese Filme, die eigentlich Protokolle fazialer Veränderungen sind, eher oberflächlich abtasten als kontemplativ betrachten oder verstehend einfühlen. Die bewegt-unbewegten, ausdruckslosen Gesichter verschließen sich jeder mimischen Lektüre. An ihnen kann sich nur ein physiognomischer Blick bewähren, dem es nicht um Expressivität, sondern um »Spurensicherung« geht.¹⁵ So wird der Betrachter zum Kriminalisten und Erkennungsdienstler: Es ist ein Blick, der nach der Erklärung nicht im Großen und Ganzen, sondern in den Details sucht, nach dem Sinn für all das in der Flüchtigkeit der Dinge.

Zum zweiten Aspekt: In diesem »Erkennungsdienst« liegt die Frage nach der Ähnlichkeit der Porträtierten mit sich selbst. Besucher der Website von Jonathan Keller weisen diesen in ihren Kommentaren immer wieder auf angebliche Ähnlichkeiten

mit anderen, teilweise prominenten Personen hin. Kellers Antwort: »As you can see, I'm a pretty average-looking fella. This leads to me looking like a lot of different folk. It also leaves me looking like no one in particular.« Und er ergänzt eine Anekdote: »Once, in a bagel shop in Brooklyn, I was accosted by a woman. She stated that I looked exactly like a perfect mix of three of her best friends.« I told her that I had no idea how to respond to such a statement.«¹⁶

Der *perfect mix* beschreibt genau Francis Galtons Programm der *composite images*.¹⁷ Zugleich aber sind darin Galtons Hoffnungen zerstört, in der Mischung von Dutzenden von Einzelporträts einen einheitlichen Typ zu destillieren, eine wiedererkennbare Identität feststellbar zu machen. Denn anstatt wie »jemand« auszusehen – wie ein typischer Student, ein typischer Fotograf oder ein typischer Taschendieb – sieht der Dauerporträtierte aus wie »niemand im Besonderen«, *like no one in particular*. Ein Durchschnittsgesicht, das Jedermann ähnelt, nur nicht sich selbst. Frage an Keller: »Have you ever looked at one of those pics and said that's not what I look like?« – Antwort: »Every day.«¹⁸

In diesen Porträts ohne Ähnlichkeit ist das »Ich« »Jedermann« oder »Jedefrau«. Die Folge von Selbstporträts entzieht dem Wiedererkennen den Boden unter den Füßen. In jedem Moment kann das betrachtende Subjekt feststellen: Das bin ich – schon wieder nicht. So verliert sich das melancholisch gewordene Ego in jedem Augenblick an sich selbst. Frage an Noah Kalina: »Are you sad? Why do you never smile?« – Antwort: »I am generally a very happy person. I do smile, just not when I take the photograph for this project. I like to call this a *control*«. ¹⁹ Welche Art von »Kontrolle« übt das dauerfotografierende Subjekt auf sein Selbstbild aus? Bekanntlich steht Bertillons Anweisung, der »gezwungene Klient« dürfe beim Fotografiert-Werden keinerlei Wünsche und keinerlei Gesichtsausdruck von sich geben, noch heute in den Mustertafeln für biometrische Passfotos: Lächeln verboten. Auch Lee, Keller und Kalina untersagen sich in ihren Fotoprojekten jeglichen individuierenden Gesichtsausdruck, um eine »Kontrolle« über ihre Bilder zu behalten, eine Selbstkontrolle ihrer selbst durch das Bild.

Drittens. Den fotografierten Fotografen entgleitet diese »Kontrolle«, und zwar genau an dem Punkt der paradoxen Unabschließbarkeit dieser *works in progress*. Dazu JK Keller: »The project will continue until the day I die. Only then will it be complete, and worth its true value. Hopefully the completion date is far off, but you never know, right? Unfortunately, I won't ever see it finished.«²⁰ Entsprechend Noah Kalina: »I have taken a photograph every day since I made the video and I will take a photo today, and tomorrow and until the day I die.«²¹

Wenn das eigene Leben zum *work in progress* erklärt wird, gerät der sich selbst Porträtierende in eine unmögliche Position. Da der Abschluss des Werkes mit dem Tod des Künstlers zusammenfällt, wird dieser nie in der Position sein, das Werk als Ganzes zu betrachten. Da der Künstler nie die Position des distanzierenden, allwissenden, Bilanz ziehenden, alle Teile miteinander abwägenden Betrachters einnehmen kann, ist er zugleich in sein Werk eingeschlossen und davon ausgeschlossen. Er befindet sich in einer Zwischenposition, er arbeitet auf eine Vollständigkeit hin, die er nie erreichen kann.

Das verbindet diese Filme mit dem Genre der sogenannten »Lebensbilderschau«. Wie im Topos vom Film des eigenen Lebens, der im Moment des sicheren Todes auf einer inneren Leinwand gespielt wird, sind diese Filme biografische Bilanzen im Schnelldurchlauf. Sie bezeugen das *memento mori*, das nach Roland Barthes ein zentrales Merkmal jeder Fotografie ist.²² Wie immer hat die Populärkultur dies längst erkannt.²³

Public animés

Man darf die beschriebenen Selbstporträtfilme *public animés*, öffentliche Animationen, nennen. Die Öffentlichkeit dieser Bilder im Internet macht aus den Porträtierten Jedermann-, Jedefrau-Celebrities. Sie sind wie wir alle, und sie tun, was wir alle tun könnten. Ihre Leistung, das, wofür wir ihnen Anerkennung zollen und Aufmerksamkeit schenken, besteht in nichts anderem – und nichts geringerem – als der Disziplin, der Welt jeden Tag sein oder ihr Gesicht zu zeigen. Und sie »animieren«, sie beleben ihr Gesicht weder über Expressivität noch über Mimik. Was diese Gesichter »bewegt«, ist das Vergehen

der Zeit selbst als reine Materialität, eine Veränderung oder Bewegung des Fleisches und nicht der Seele, ähnlich einer schamanistischen, magischen Animation, mit der eigentlich unlebende Dinge mit einer »Seele« versehen werden.²⁴

Der Imperativ des »Never stop filming yourself. Ever« trat mit dem Versprechen auf, das Subjekt in zweifacher Hinsicht zu stabilisieren: Kontrolle und Bewahrung des Selbst im Wandel der Zeit einerseits, Schutz vor äußerer Bedrohung, vor externer Zerstörung, vor falschen Anklagen andererseits. Beides bekommt man – das ist jedenfalls die Lehre dieser Bilder – nur zu einem Preis: Entweder überlässt sich das Subjekt der *Paranoia* und stellt sich in den Mittelpunkt eines globalen Zusammenhangs, der es zu vernichten droht. Oder es überlässt sich der *Melancholie*, dem Verlust des Ichs und betrachtet seine Existenz schon zu Lebzeiten nur mehr vom Tode her.

FREEZE FRAME und die *everyday photo projects* exerzieren auf je eigene Weise das »Ende der Nicht-Aufnahme« durch, das nach Winfried Pauleit für die gegenwärtige Kultur der Überwachung allgemein in Anschlag gebracht werden kann.²⁵ In ihnen verkehrt sich das Moment des *kairos*, das Verhältnis von Ereignis und Aufnahme. In BLOW UP (1966; R: Michelangelo Antonioni) hatte das fotografische Bild bekanntlich die Kraft verloren, das Ereignis (einen Mord) zu beweisen und damit Wirklichkeit überhaupt zu belegen. Rund 40 Jahre später haben die Bilder in FREEZE FRAME hingegen die Aufgabe, das Nicht-Eintreten eines Ereignisses zu belegen: Etwas (wieder: ein Mord) geschieht *nicht*, daher muss ohne Unterlass aufgezeichnet werden. Aber auch an dieser Aufgabe scheitern die Aufnahmeapparate, scheitert Veils ausgeklügeltes System. Erst im Internet finden Veils Wunsch nach absoluter Sichtbarkeit, ebenso wie seine Paranoia, Erfüllung.

In den *everyday photo projects* belegen die Bilder nur noch, dass nichts passiert ist, dass »alles wie immer« ist. Als JK Keller einmal aus beruflichen Gründen für zwei Jahre in die Antarktis versetzt wurde, musste er seine Langzeitdokumentation aussetzen.²⁶ Seither klafft in der Galerie fotografischer Porträts eine Lücke von zwei Jahren. Das heißt: Erst wenn sich ein Ereignis einstellt, bleiben die Bilder aus. *Nicht* fotografiert zu werden konstituiert das eigentliche Ereignis. Daher sagt jeder einzelne Frame der

photo projects nichts anderes als: Ich bin da, es gibt mich noch, ich bin noch am Leben. Sie sagen auch: Ich werde immer so weiter machen. (Und vielleicht sagen sie auch: Ich werde meinen Tod hinauszögern wie Scheherazade in den Erzählungen aus Tausend-undeiner Nacht, in der die Nächte, nicht die Tage, abgezählt sind). Entgegen ihrer eigenen Rhetorik bilden die *photo projects* kein retrospektives Archiv (diese Bilder sagen nichts über die Biografie derjenigen aus, die sich in ihnen abbilden), sondern den unmöglichen Versuch, sich prospektiv der eigenen Zukunft zu versichern (ich werde mich nie ändern, ich werde immer so weiter machen): indem die Offenheit der Zukunft durch die Konstanz und die Berechenbarkeit einer Gegenwart der täglichen Routine und der Disziplin des Fotografierens oder Fotografiert-Werdens gebändigt werden soll.

Anmerkungen

- 1 Dazu ausführlich Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München 1999.
- 2 Sabine Schicke: Die fotografische Behandlung des menschlichen Antlitz im 19. Jahrhundert. Die Beschreibung des Verbrechens ins Gesicht. In: Ästhetik & Kommunikation 111. Dezember 2000, S. 23-30.
- 3 Ausführlich in Dietmar Kammerer: Bilder der Überwachung. Frankfurt/Main 2008, S. 24-33.
- 4 Alphonse Bertillon: Die gerichtliche Photographie. Mit einem Anhang über die anthropometrische Classification und Identifizierung. Halle 1895, S. 9.
- 5 Wolfgang Ernst: Gibt es eine spezifische Videoizität? In: Ralf Adelman / Hilde Hoffmann / Rolf Nohr (Hg.): REC – Video als mediales Phänomen. Weimar 2002, S. 14-29, hier S. 19.
- 6 Ebenda, S. 14f.
- 7 Ebenda, S. 18.
- 8 NOAH TAKES A PHOTO OF HIMSELF EVERY DAY FOR 6 YEARS (www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo) [22.11.2010].
- 9 Keith Schneider: Look at Me, World! Self-Portraits Morph into Internet Movies. In: New York Times, 18.3. 2007
- 10 Die Website des Projekts: everyday.noahkalina.com [22.11.2010].
- 11 Ahree Lee: ME (ahreelee.com/film/me.html) [22.11.2010].
- 12 JK Keller: LIVING MY LIFE FASTER – 8 YEARS OF JK'S DAILY PHOTO PROJECT (www.youtube.com/watch?v=Vc_PU3D3QNE) [22.11.2010].

- 13 Vgl. www.c71123.com/daily_photo/links [22.11.2010].
- 14 Zur Kultur des Amateurs im Web 2.0 vgl. Ramón Reichert: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld 2008.
- 15 Vgl. Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Berlin 1983.
- 16 JK Keller: FAQ & Comments (page 1 of 2) (www.c71123.com/daily_photo/faqac-1) [22.11.2010].
- 17 Zu Galtons Beitrag zum Erkennungsdienst vgl. Ginzburg 1983, a.a.O.
- 18 JK Keller: FAQ & Comments (page 1 of 2).
- 19 Noah Kalina: Frequently Asked Questions about the Project (everyday.noahkalina.com/faq.htm) [22.11.2010].
- 20 JK Keller: FAQ & Comments (page 1 of 2).
- 21 Noah Kalina: Frequently Asked Questions about the Project.
- 22 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/Main 1989.
- 23 Die *Simpsons*-Episode *Eternal Moonshine of the Simpson Mind* (2007; R: Chuck Sheetz) enthält eine kurze »Adaption« von NOAH TAKES A PHOTO OF HIMSELF ..., in der die entsprechende Porträtfolge zentrale Stationen auf Homer Simpsons Lebenslauf abreißt.
- 23 Zum Topos der »lebendigen« Bilder vgl. ausführlich W. J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München 2008; zur »Beseelung« vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.
- 24 Winfried Pauleit: *Filmwissenschaft und Videoüberwachung. Eine Analogie in vier Einstellungen*. In: Ralf Adelman / Hilde Hoffmann / Rolf F. Nohr (Hg.): *REC – Video als mediales Phänomen*. Weimar 2002, S. 200-212, hier S. 201.
- 25 JK Keller: FAQ & Comments (page 1 of 2).