

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

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.

© 2019 Konstanz University Press, Konstanz
Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2018
www.k-up.de / www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Chaparral Pro
Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-9113-0

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 | Kompositografie 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 Bildermassen 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« gegenüberreten,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 anonymen 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, 52f.

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 seriellem 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.