

Texte :

Joseph Imorde Fotografie. Zur Geschichte ihrer ideologischen Funktionen	2
Herbert Molderings Violation of the Medium. Man Ray, die Fotografie und der Surrealismus	8
Susanne Regener Identität aus dem Automaten	48
Kerstin Schmidt <i>Manufactured Landscapes.</i> Zur Ästhetik und Politik des wüsten Landes in zeitgenössischer Dokumentarfotografie	64
Christiane Stahl Zum ideologischen Kontext von Alfred Ehrhardts fotografischen und filmischen Arbeiten zwischen 1933 und 1945	88
Andreas Trogisch Warum fotografieren?	114
Andreas Zeising Das Heterogeneste aufeinanderbolzen. Der <i>Querschnitt</i> und die „Ordnung der Bilder“	126

Impressum

Intervention VI
Begründet von Michel Sauer

Fotografie und Ideologie
Herausgegeben von Joseph Imorde

Gestaltung Martin Dicke
Herstellung UniPrint Universität Siegen
Copyright bei den Autor/innen
Auflage 200 Exemplare

Edition Imorde / Universität Siegen 2014
ISBN 978-3-942810-24-1

Susanne Regener

Identität aus dem Automaten

Fotoautomaten sind Maschinen zur Produktion eines Selbstporträts, das von einer besonderen Ästhetik geprägt ist und das nur graduell verändert werden kann. Die Fotos aus dem Automaten finden unterschiedliche alltagskulturelle Verwendungen; immer handelt es sich um Sichtweisen und Vorstellungen von Identität, die mit dem Automatenfoto transportiert werden. Automatenfotografien sind Teil unserer Blickkultur im 20. und 21. Jahrhundert. Mit dem Automaten, ob er nun von analoger oder digitaler Technik ist, sind folgende Formate verbunden: Passfoto, Spaßfoto und künstlerisches Porträt. Als Identitätsmaschine besonderer Art entwickelte der Fotoautomat über einen Zeitraum von gut hundert Jahren Gesten der Selbstdarstellung, deren unterschiedliche Strategien und medialen Verwendungsweisen thematisiert werden.¹ [Abb. 1]

Medienamateure heute und die historische Porträtmaschine

Besonders in Großstädten sind seit einigen Jahren wieder Fotoautomaten beliebt, die aus den 1950er und 1960er Jahren stammen und mit schwarz-weißer Analogtechnik arbeiten. Für Passfotos und Spaßfotos stehen auch Fotofix-Automaten zur Verfügung, die mit einer digitalen Technik für Farbfotos ausgestattet sind. „Fotofix classics“ ist ein digitaler Automat mit Retrolook, der schon auf die Nachfrage nach den alten Fotostreifen reagiert. Geworben wird mit Fotos für „Spaß und Erinnerung“ und darauf hingewiesen, dass „die Produkte nicht für offizielle Ausweisdokumente geeignet sind.“ Eine Simulation des Automaten-Effektes bieten verschiedene Photo Booth-Software aus dem Internet, wie zum Beispiel *sparkbooth.com* oder *photoboothsolutions.com*. [Abb. 2]

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

Photoautomat.de beispielsweise liefert nicht nur eine Galerie für Fotostreifen, sondern kartografiert auch die Standorte der alten Automaten, berichtet von ähnlichen Projekten des Wiedergebrauchs im In- und Ausland. Es scheint offenbar für die bastelnden Amateure in Zeiten des Web 2.0 ein besonderer Reiz von den his-

torischen Fotokabinen auszugehen, der in Internetforen immer wieder beschrieben wird. [Abb. 3]

Die alten Fotofix-Automaten sind Kult: Im Zuge nächtlicher Stadtwanderungen, Party- oder Discothek-Besuchen werden Erinnerungsfotos aufgenommen, wie zahlreiche Weblogeinträge bezeugen.³

Weil die Automatenbetreiber ihre Klientel sozial und altersmäßig verorten, stehen die Automaten in Stadtteilen mit Clubszene, alternativem Milieu und relativ junger Bevölkerung wie in Berlin die Stadtteile Prenzlauer Berg, Friedrichshain und Kreuzberg.

Was mich interessiert, ist die Mehrdimensionalität des Automatenfotos, das sich zwischen Populärkultur, Kunst und Regierung (Verwaltung), zwischen Pass, Kunstwollen und Spaß bewegt. Dabei geht es um eine Deutung von Selbstdarstellungspraktiken in ihren je spezifischen Versuchen, Originalität, Identität und Rollenspiel zu visualisieren.

Auf der US-amerikanischen Website *photobooth.net* wird versucht, eine Medien-Historiografie des Automatenbildes zu erstellen, indem Filme, Kunstwerke sowie Literatur und Songtexte dokumentiert werden, in denen Fotoautomaten und ihre Erzeugnisse vorkommen. Vor diesem Hintergrund einer systematischen Spurensuche und Aufwertung des Automatenbildes in Kunst und Kultur, kann die gegenwärtige Aneignung des Mediums Fotoautomat durch Amateure als Versuch gewertet werden, sich selbst mit diesen Bildern in eine Bedeutungsgeschichte einzuschreiben. Die mediale Fankultur ist in erster Linie unter Jugendlichen und jungen Erwachsenen virulent, die heute eine Sehnsucht nach dem Dilettantischen kennzeichnet. Do-It-Yourself-Kultur, Stricken, basteln, kreativ sein sind die Stichworte von aktuellen Freizeitaktivitäten. Diese Produzent_innen und Konsument_innen sind gleichwohl bereits mit einer ausgedehnten optischen Überwachung im Alltag aufgewachsen, was möglicherweise Auswirkungen auf die Selbstdarstellung hat und eine subversiv-spielerische Umdeutung des strengen Passbildes provoziert.

Der Fotoautomat – ob nun mit analoger oder digitaler Technologie – hat immer schon beide Bilder produziert: das Passfoto/das Kontrollbild aus staatlichen Interessen und das Porträt/das Spaßbild, das von Künstlern und Amateuren den Entzug vor dem apparativen Dispositiv darstellt. Aus den unterschiedlichen Apparatprogrammen ergeben sich erkenntnisleitende Fragestellungen: Verknüpfen sich Herrschaftstechniken (Passbild) mit Techniken des Selbst/der Selbstdarstellung? Oder sind es gerade die Umdeutungen des Formates Passautomat, die man unter

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

Passfotografie und Fotoautomat

Das Passfoto steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte staatlichen Zugriffs auf ein Image, das zur Identifizierung einer Person dient. Das Passfoto ist ein visuelles Objekt zwischen Fotografie-wider-Willen und freiwilliger Selbstdarstellung. Diese Ambivalenz findet sich in der Gebrauchsweise des Fotoautomaten wieder.

In den 1920er Jahren – mit der Entwicklung des Passes - setzte auch weltweit eine verstärkte Nutzung des Fotoautomaten für Passbilder ein (Goranin 2008). Schon aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts waren so genannte Schnelfotos bekannt.

Von Wanderfotografen wurden Porträts auf schwarz lackiertem Blech als Unikate innerhalb von zehn Minuten hergestellt, die auf Jahrmärkten und an Ausflugszielen angeboten wurden. Nun wurde nicht mehr ausschließlich im Atelierraum das Porträt inszeniert, sondern auch an Orten des Alltäglichen. Direkter Vorläufer des Passbildautomaten war der Bosco-Photoautomat: Nach Einwurf eines Geldstückes wurde in einem mechanisierten Ablauf von Aufnahme und Entwicklung das Unikat einer Ferrotypie hergestellt. Ab 1894 wurden diese Bosco-Automaten der Hamburger Firma Conrad Bernitt auf Jahrmärkten und Panoptikum, in Biergärten und Ausflugszielen aufgestellt (Häussler 2004: 64 f). Unter der Bezeichnung Photomaton setzte weltweit eine verstärkte kommerzielle Nutzung des Gerätes ein (Frizot 1998).

In Kunst, Populärkultur und Wissenschaft wurde der Fotoautomat einerseits als privates Kommunikationsmittel gefeiert und andererseits wurde das Medium vor einer so genannten wahren und künstlerisch hochwertigen Fotografie abgewertet, z.B. von Franz Kafka und Gisèle Freund (Janouch 1981: 161 f.; Freund 1979: 98).

Das Automatenfoto als Passfoto hat formal-ästhetisch wie zeichenhaft-metaphorisch auch eine Verbindung zu Staat und Polizei. In der Alltagssprachlichen Wendung vom Automatenfoto als Verbrecherfoto kommt scherzhaft zum Ausdruck, dass eine bestimmte Ästhetik entstanden ist, die man aus polizeilichen Fahndungskontexten kennt. Die Ähnlichkeiten im Ergebnis resultieren aus dem gleichen Standardisierungsprogramm, dessen Setting bei der Polizei im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts perfektioniert wurde. [Abb. 4]

Für die erkennungsdienstliche Aufnahme bei der Polizei werden Körper und Kopf in eine Apparatur arretiert, die Stillstellung und einen immergleichen Abstand zwischen Kopf und Kamera garantiert (Regener 1999: 147-160). Durch die normierte Fotografiersituation, die ab 1900 weltweit bei der Polizei Anwendung fand⁴, entstand ein Visiotyp, das als (ästhetisches) Zeichen für Verdachts- und Schuldzuschreibungen einer Person steht. Ein Visiotyp ist Bestandteil gesellschaftlicher Kommunikation: Wie die Stereotypisierung auf der Textebene ist Visiotypisierung auf der Bildebene von Standardisierung gekennzeichnet. Das Visiotyp aus einer Institution, wie der Polizei oder dem Gefängnis, ist den Praktiken des Regierens zuzuordnen (Marquard 2005; Pörksen 2005). [Abb. 5]

Die erkennungsdienstliche Fotografie hat dieselben standardisierenden Parameter wie das Foto aus dem Automaten. Auch im Fotoautomaten sind der Abstand zur Linse und die Einstellung der Kopfhöhe genormt. In den aktuellen Fotofix-Automaten wird der Kunde sogar via automatische Stimme auf das geforderte Passformat hingewiesen. Die Kommunikation über die von der Polizei angefertigten Porträts erfolgte über verschiedene Wege: Als Fahndungsfotos oder Steckbriefe wurden und werden sie in Print- und Online-Medien veröffentlicht.⁵

In Westdeutschland waren ab 1970 die umfassenden und zwei Jahrzehnte lang andauernden Plakatierungen von gesuchten Mitgliedern der Rote Armee Fraktion ein Beispiel für die Vermischung von erkennungsdienstlichen Fotografien und Passbildfotos aus dem Automaten. Letztere waren aus privaten Zusammenhängen in die Fahndungspraxis gewandert (Regener 2009).

Das biometrische Foto für den neuen biometrischen Ausweis gehört zur disziplinarischen Maßnahme. [Abb. 6] Hatten sich die Regierten früher noch mehr oder weniger den deutlichen Vorgaben für das Passfoto entziehen können, die lautete: „Dreiviertelprofil einnehmen, ein Ohr sichtbar werden lassen“, so ist heute eine sehr strenge Aufnahme-prozedur vorgesehen. Das heißt, der Staat hat eine bestimmte Vorstellung davon, wie er das Individuum als identifizierbares sichtbar machen kann, ähnlich, wie sie Alphons Bertillon im 19. Jahrhundert hatte. Es ist das Diktat der Sicherheit in dessen Namen die Standardisierung eingeführt wurde. Mit dem biometrischen Passfoto rückt uns die Blicktechnik der Disziplinarmacht auf den Leib. [Abb. 7]

Das wollen die Strategien von Laien/Amateuren und Künstlern konterkarieren. Amateure eignen sich das Automatenfoto auf verschiedene Weise an: Positionen und Haltungen des Kopfes werden getestet, Passfotos erstellt und dann auch ein Freundschaftsfoto, wie eine Zugabe. Das ist eine Geste von Eigensinn, die der Apparat ohne beobachtenden und anweisenden Fotografen ge-

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

Strategien von KünstlerInnen und Laien

„Apparate sind Teil einer Kultur“, schreibt der Philosoph Vilém Flusser, „folglich kann man diese Kultur an ihnen erkennen.“ (Flusser 1992: 21) Die physiognomische Arbeit, die im Falle der Passfotografie die Fremdführung darstellt und im Fotoautomat gleichsam programmiert ist, kann – auch das ist in der Apparateidee von Flusser vorgesehen – zu einer anderen Möglichkeit führen. [Abb. 8]

Der österreichische Künstler Arnulf Rainer war von Fotoautomaten fasziniert und besuchte 1968 bis 1970 wiederholt den Fotoautomaten im Wiener Westbahnhof (Regener 2004). Rainer hatte sich seit den 1950er Jahren in seiner Malerei immer wieder mit Mimik und physiognomischen Studien auseinandergesetzt. Im Fotoautomaten wollte er, wie er in „Self-Portraits“ (1986) beschreibt, einem Experiment huldigen: Seine exaltierten Grimassen, die er während seiner malerischen Tätigkeit ausübte, wollte er in der Fotokabine wiederholen. Dazu setzte er sich leicht, das heißt er trank etwas Wein oder nahm Aufputschmittel, bevor er sich unter den argwöhnischen Augen von einigen Polizisten im Westbahnhof in den Fotoautomaten begab. Rainers Arbeit am Gesicht und seinen Ausdrucksmöglichkeiten war von der Idee besessen, eine bestimmte Stimmung in ein visuelles Zeichen zu überführen. Damit stehen diese Arbeiten in der Tradition der Affekt-Dokumentation der Physiognomik seit dem späten 18. Jahrhundert (Schmidt 2003: 58-60). Der Physiologe und Neurologe Duchenne de Boulogne hatte Ende des 19. Jahrhunderts eine fotografische Affektstudie erstellt. Das, was

Rainer von innen nach außen bringen wollte, wurde von Duchenne mechanisch als Muskelkontraktionen im Gesicht eines Probanden mit Stromstößen evoziert. Beides Mal gab es eine Vorstellung, ein inneres Bild davon, welcher Ausdruck zur Anschauung kommen sollte. Durch Missachtung des Apparateprogrammes – Schärfe entsteht im Fotoautomaten nur, wenn ein entsprechender Abstand zur Linse eingehalten wird – hat Rainer versucht, mit spielerischen Elementen neue Selbstdarstellungen zu produzieren. Wie ein Schauspieler, der Rollen einstudiert, bereitete sich Arnulf Rainer auf die Vorstellung in der Kabine vor. Arnulf Rainer fragte sich: In welcher Form kommen Erregungszustände auf meinem Gesicht zum Ausdruck? Kann ein Abbild meiner Erregungen etwas über mich und mein Unbewusstes aussagen? Meistens allerdings hatte Rainer das Gefühl, den richtigen Moment verpasst zu haben. Dann zerriss er die Automatenfotos unmittelbar nach der Entwicklung: „However, there was the problem of guessing the exact moment of exposure. Either I was late or the machine was; thus it was difficult to capture the most intense moment of facial expression.“ (Rainer 1986)

Emphase zu rekonstruieren erwies sich mit dieser Blickmaschine als nur unzureichend. Versuche der identifikatorischen Physiognomie im Fotoautomaten zu entkommen oder entgegenzuarbeiten, gab es bereits in den späten 1920er Jahren durch Surrealisten. 1929 hatte André Breton Künstlerfreunde (unter anderem Salvador Dalí, Max Ernst, Paul Eluard) dazu aufgefordert, eine Fotokabine in offizieller Kleidung mit weißem Hemd, Krawatte und dunklem Jackett zu betreten, den Kopf geradeaus zu richten – aber: die Augen zu schließen (Natlacén 2010: 38-39).

Auch bei den Photo Booth-Versuchen, die Andy Warhol einige Jahre vor Rainer in New York unternommen hat, ging es oftmals um das Verstecken der Augen hinter einer Sonnenbrille oder der Abwendung des Blicks. In den späten 1950er Jahren entdeckt Warhol den Fotoautomaten für zahlreiche Porträtserien und für Siebdruckvorlagen. (Indiana 1989). [Abb. 9]

Über die Herstellung der Porträtserie von Ethel Scull, Gattin des Millionärs Robert Scull, ist eine Anekdote überliefert, die augenfällig macht, dass Warhol das Automatenporträt erst als künstlerische Form definieren sollte. Der Auftrag lautete, von Ethel Scull ein Porträt herzustellen. Doch statt das Vorbild für einen Siebdruck von einem Künstlerfotografen anfertigen zu lassen, setzte Warhol sein Modell unter Protest in verschiedene Fotoautomaten. „Er sagte: ‚Ich schubse dich da jetzt rein, und Du schaust auf das kleine rote Licht‘. Ich (Ethel Scull, SR) saß zuerst wie erstarrt da. Doch Andy ließ sich alles mögliche einfallen, damit ich mich entspannte. Wir liefen von einem Automaten zum nächsten.“ (Bockris, zit. n. Beh-

me 1996: 18) Mit Arnulf Rainers aber auch mit Andy Warhols Automatenporträts wurde außerdem ein Happening-Theater evoziert: Durch die Flower-Power- und Hippie-Bewegung in den 1960er Jahren als auch durch die Studenten- und Frauenbewegung veränderten sich Selbstdarstellungen in der Öffentlichkeit: Protest, Happening, Performance gegen konventionelles Bildermachen. Der Fotoautomat war außerdem ein Medium auf der Grenze zwischen privat und öffentlich, denn man zieht sich in einen Bereich zurück, der gleichzeitig Teil eines öffentlichen Raumes ist (auf der Straße, im Bahnhof, auf dem Jahrmarkt). Auf einer anderen Abstraktionsebene könnte man auch davon sprechen, dass Kunden in der Fotokabine ihre eigene Kultur entwickeln, die Teil der sie umgebenden Kultur darstellt. Grenzziehung zwischen außen und innen und Abschottung vor fremden Blicken wird beim Fotoautomaten ermöglicht durch den Vorhang.

Verschiedene europäische und US-amerikanische Künstler und Künstlerinnen haben mit der Maschine Fotoautomat experimentiert: Zum Beispiel Timm Ulrichs, Christian Boltanski, Franco Vaccari, Margaret Fox, Naomi Leibovitz, Claire Connors, Nákki Goranin, Tim Garret, Rolf Behme (1996; www.photobooth.net). Zumeist geht es darum, das gewöhnliche Medium des Automatenbildes umzuarbeiten in unvertraute, unerwartete, überraschende Images.

Der Leipziger Künstler Jan Wenzel hat in den 1990er Jahren zunächst öffentliche Fotoautomaten in Leipzig für seine Bricolagen benutzt und dann eine ausrangierte Apparatur in Betrieb genommen. Jan Wenzel erkundete den Fotofix-Automaten und stellte fest:

„Die Maschine hat einen ‚Eigensinn‘, sie gehorcht nicht und lässt sich nicht verändern. Das heißt, ich muss mich auf sie einlassen: auf den Aufnahmerythmus, auf die enge Kabine und den Umstand, dass alles, was ich fotografiere, mehr oder minder den selben Abstand zum Objektiv hat. Ich habe oft das Gefühl, dass diese formalen Begrenzungen zu einem ähnlichen ästhetischen Effekt führen können wie die Reimform in einem klassischen Gedicht.“ (Wenzel 2008: unpag.)

Wenzel nimmt in diesem Kommentar auf, was Flusser für den Fotoapparat allgemein konstatiert, dass er nämlich programmiert ist: „Jede Fotografie ist eine Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten.“ (Flusser: 1992: 24) Um die Erkundung dieser Möglichkeiten und einer durch den Apparat vorgegebenen definiten Ästhetik geht es dem Künstler Wenzel, der buchstäblich in den Apparat hineinkriecht, „um die darin verborgenen Schliche ans Licht zu bringen“, wie Flusser sagt. (25) Der Fotofix-Automat ist für Jan Wen-

zel eine Maschine, der auch etwas beigebracht werden kann. Die „karnevaleske Umnutzung“ für Porträts, die Alltag zwischen Realem und Imaginärem vorstellen, erfordert eine Auseinandersetzung mit der Maschine (Wenzel 2005: 11).

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

Dieser Artikel geht auf eine längere Version zurück: Susanne Regener, Blickmaschine Fotoautomat – staatliche, künstlerische und Laien-Strategien, in: Thomas Abel/Martin Deppner (Hg.), Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur (=Reihe Image), Bielefeld: Transcript 2013, 196–218.

- 2 Z.B. <http://www.weddingphoto-riess.com/photo-booth.html> oder <http://www.party-photobooth-hire.co.uk> (20.1.2014).
- 3 Z.B.: Ein „Weblog für Alltagskultur“, <http://boschblog.de/2010/02/19/fotoautomat/>; mehrere Kommentare zur Rubrik „Photoautomat, Sternschanze, Hamburg“ auf der Seite der Online-Community Qype: http://www.qype.com/place/171491-Photoautomat-Hamburg#review_598481; ein Blog für Mädchen, in dem ein Kölner Fotoautomat kommentiert wird: http://www.lesmads.de/2009/07/sonntagsoutfit_und_fotoautomat.html (20.1.2014).
- 4 Diese Form der fotografischen Erfassung wurde bereits im anthropologischen Zusammenhang der Vermessung von fremden Völkern durch Ethnographen und Kolonialisten im 19. Jahrhundert quasi erfunden (Regener 1999: 149 f.). Das US-amerikanische Federal Bureau of Investigation veröffentlicht beispielsweise aktuelle aber auch historische Steckbriefe zu Kriminalfällen: <http://www.fbi.gov/wanted.htm> (20.1.2014).

Literaturverzeichnis:

- Anweisungen (1899) zur Vornahme von Körpermessungen und Beschreibungen nach dem System von Alphons Bertillon, Berlin.
- Behme, Rolf (1996): *Foto-Fix. Es blitzt viermal* (=Archive des Alltags, H. 6), Dortmund: Schack Verlag.
- Foucault, Michel (1977-78): *La Gouvernamentalité, Vorlesung am Collège de France im Studienjahr*, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 41-67.
- Flusser, Vilém (1992): *Für eine Philosophie der Fotografie*, 6. Aufl., Göttingen.
- Freund, Gisèle (1979): *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Frizot, Michel (1998): *Die Automatenfotografie – Der Photomaton*, in: ders. (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann, S. 504.
- Goranin, Näkki (2008): *American Photobooth*, New York/London.
- Gröbner, Valentin (2004): *Eine kleine Geschichte des Reisepasses. Ausgewiesene Identität*, in: *Le Monde diplomatique*, <http://monde-diplomatique.de/pml/2004/05/14/a0040.text> (6.5.2013).
- Häussler, Franz (2004): *Fotografie in Augsburg 1839-1900*, Augsburg.
- Indiana, Gary (1989): *ANDY WARHOL Photobooth Pictures*, New York: Robert Miller Gallery.
- Maas, Ellen und Klaus (1981): *Das Photomaton*, in: *Fotogeschichte*, H. 1 (1981), 60-72.
- Marquardt, Editha (2005): *Visiotype und Stereotype. Prägnanzbildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text*, Köln: Herbert von Halem.
- Natlagen, Christina (2010): *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*, Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Pörksen, Uwe (2005): *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Rainer, Arnulf (1986): *Self Portraits*, Wien.
- Regener, Susanne (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte der Konstruktion des Kriminellen*, München: Wilhelm Fink.
- Regener, Susanne (2004): *Ansichtstheater i Fotokabinen. Arnulf Rainers Automatportrætter fra årene 1968-1970*, in: Jesper Gulddal/Mette Mortensen (Hg.), *Pas. Identitet, kultur, og grænser*, København: Informations Forlag, S. 111-118.
- Regener, Susanne (2008): *Anarchistische Gewalttäter. Zur Mediengeschichte der RAF-Plakate*, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder, Band II: 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 402-409.
- Regener, Susanne (2009): *Mediernes kriminaliserende billedstrategier. Billedvandringer i den digitale tidsalder*, in: Hans Dam Christensen/Helene Illeris (Hg.), *Visuel Kultur. Viden, Liv, Politik*, København: Multi-vers, S. 428-447.
- Schmidt, Gunnar (2003): *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München: Wilhelm Fink.
- Wenzel, Jan (2005): *Fotofix*, hg.v. Klaus Kleinschmidt, Bönningheim: Edition Braus.
- Wenzel, Jan (2008): *Stillleben (vorübergehend)/ Transitory (Stilllife). Automatenfotos 2000-07*, Emden: Kunsthalle Emden.



Abb. 1: Fotoautomaten Kieler Hauptbahnhof, 2013, Susanne Regener



Abb. 2: Photoautomat.de, Screenshot



Abb. 3: Fotoautomat Kastanienallee, Berlin 2009, Susanne Regener

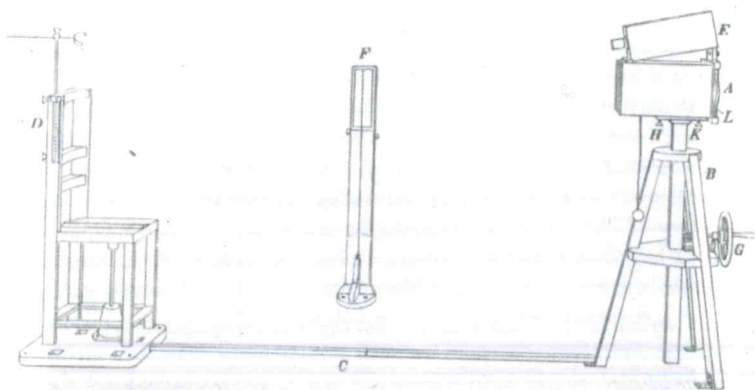


Abb. 4: Aufnahmeapparat für die erkennungsdienstliche Fotografie nach Alphonse Bertillon (Anweisungen 1899)



Abb. 5: Anthropometrische Karte mit der Fotografie von Alphonse Bertillon, 1892, University College London, 1892, www.eugenicsarchive.org



Abb. 6: Biometrische Fotografie, Ausschnitt aus der Foto-Mustertafel des Bundesministeriums des Innern, 2007, www.ePass.de

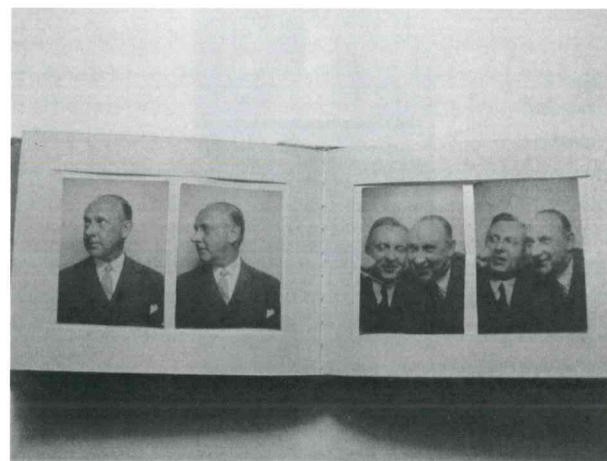


Abb. 7: Porträts aus dem Fotoautomaten, 1930er Jahre, privat H.K., Slg. Regener



Abb. 8: Automatenporträts von Arnulf Rainer 1968-70, courtesy of Galerie M Bochum



Abb. 9: Andy Warhol, Ethel Scull 36 times, 1963, (<http://artobserved.com>, 6.5.2013)



Abb. 10: Jan Wenzel, Pergamon kommt durch die Küche zurück, 2005, courtesy of Jan Wenzel