

Reisen – Erkunden – Erzählen

Bilder aus der europäischen Ethnologie
und
Literatur



edition lumière

Reisen – Erkunden – Erzählen
Bilder aus der europäischen Ethnologie und Literatur

Herausgegeben von Michael Nagel

edition lumière

Presse und Geschichte – Neue Beiträge

Herausgegeben von Holger Böning, Michael Nagel
und Johannes Weber

Band 10

Reisen – Erkunden – Erzählen

Bilder aus der europäischen Ethnologie und Literatur

mit Beiträgen von

Rainer Alsheimer, Heiner Boehncke, Holger Böning, Giorgio Cusatelli,
Malte Dahrendorf, Donata Elschenbroich, Dietmar Erben, Doris Foitzik,
Bernhard Gleim, Heinrich Hannover, Thomas Hauschild, Heinz Hengst,
Hans Wolf Jäger, Achim Lichtenberger, Hermann Lichtenberger, Elke
Liebs, Elisabeth Lienert, Reiner Matzker, Annemarie Meister, Johannes
Merkel, Alfred Messerli, Michael Nagel, Susanne Regener, Jörg Richard,
Gert Sautermeister, Peter Schleuning, Christoph Ulrich Schminck-
Gustavus, Nicole Tiedemann und Monika Unzeitig

Herausgegeben von Michael Nagel

edition lumière bremen

2004

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

Titelbild: Jacob Philipp Hackert (1737-1807): Ausbruch des Vesuv im Jahre 1774. Öl auf Leinwand 71,5 x 92 cm

Hinteres Unschlagbild: Rudolf von Alt (1812-1905): Fischerjungen in Amalfi. 1836. Aquarell 19 x 25 cm; Gedichtzitat: August von Platen: Amalfi.

© edition lumière Bremen 2004

ISBN 3-934686-18-4



Ki 2007.1271

Inhalt

Vorwort	9
---------	---

I. Reisen

Von fremden Ländern und Menschen

Elisabeth Lienert: Projektion oder Alternative? Reisen und Fremderfahrung im deutschen Alexander- und Apolloniusroman des Mittelalters	13
Heiner Boehncke: Lago Maggiore: der erzählte See	25
Malte Dahrendorf: Amerika-Erkundungen in der westdeutschen Kinder- und Jugendliteratur	35

Unterwegs zwischen Himmel und Erde

Hermann Lichtenberger: Engel als Reisebegleiter	51
Rainer Alsheimer: Bild und Gewalt: Fallstudien über lebende Figuren	63
Elke Liebs: „Wings of Desire“ oder: Eine ‚englische‘ Lustreise. A. Puschkins Poem „Gabrieliade“ (1821)	79

II. Erkunden

Geographie des Märchenhaften

Alfred Messerli: Zur Raumrepräsentation im europäischen Zaubermärchen	93
Giorgio Cusatelli: Pinocchio Esportazione: Der Nationalheld der Italiener aus einer europäischen Perspektive	105
Heinrich Hannover: Die Reise zum Rätsel. Ein plattdeutsches Volksmärchen und seine hochdeutsche Verharmlosung	115

Gesellschaft im Transit: Erkundungen

Jörg Richard: Theatrum mundi, das Bilboquet, die Maus und die Avatare. Geschichte und Geschichten der Spielgesellschaft	125
Dietmar Erben: Gretje Küpers, 1673: Fragen zu einem Bremer Kriminalverfahren	143
Michael Nagel: Ein Reiseführer ohne Leser? Das deutsch-jüdische Magazin „Der kuriöse Antiquarius“ (Neuwied 1752)	159
Heinz Hengst: Un breve viaggio nella cultura dell'infanzia del XX secolo	171

Susanne Regener: Wilde Grimassen in einer wilden Zeit – Arnulf Rainers fotografische Erkundungen im Fotoautomaten Ende der 1960er Jahre	181
Doris Foitzik: „Wir waren schon so ein bisschen die Verlotterten“. Der Bremen Boys Club von 1946	189
Bernhard Gleim: Alles was hinfällt ist der Fall: Erzählmuster rund um den Fernseh-Arzt	205
Annemarie Meister: Die Liebes-Datenbank. Beobachtungen zur Partnersuche per Online-Agentur	227
Thomas Hauschild: Im Wald. Von der Dekonstruktion der Stereotypen zur geomorphologischen Wende in der Italienforschung	239

III. Erzählen

Erzähler des eigenen Lebens

Holger Böning: Dichten als autobiographisches Erzählen. Der Butjadinger Bauerdichter Hinrich Janßen (1697-1737)	249
Johannes Merkel: Wir erinnern, was wir erzählen – Zum Zusammenhang von Erzählstrukturen und autobiographischer Erinnerung	269

Erzählen mit Musik und Bildender Kunst

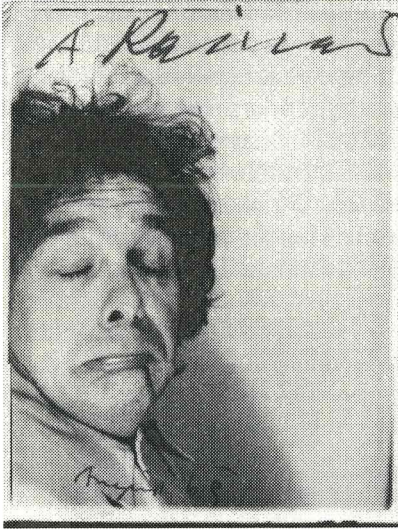
Achim Lichtenberger: Totenmahl-Reliefs aus Antiochia am Orontes	287
Monika Unzeitig: Zur Bildsequenz in der Parzival-Handschrift Codex Cgm 19, fol. 49r: Die ikonographische Darstellung der Konfliktlösung zwischen Gawain und Gramoflanz durch König Artus	295
Hans Wolf Jäger: Was Carl Philipp Emanuel Bach vertonte. Aus meiner Schublade für Dieter	311
Peter Schleuning: Negernenärt. Wilhelm Müller, Franz Schubert, Johann Sebastian Bach und das Lied <i>Tränenregen</i>	327
Christoph Ulrich Schminck-Gustavus: La sposa del condottiere. Symbole der Macht in Piero della Francescas Doppelporträt von Battista Sforza und Federico da Montefeltro	343
Nicole Tiedemann: „Ein Haar fesselt stärker als eine Eisenschnur.“ Haarschmuck und Haarbilder erzählen	373
Reiner Matzker: Weiße Zeiten	393

Kindheit im Gedicht

Gert Sautermeister: Kindheit im Gedicht. Überlegungen zu einer Anthologie Dieter Richters und Kindheits-Gedichten Gottfried Kellers	401
Donata Elschenbroich: Zum Abschied	419

Susanne Regener

**Wilde Grimassen in einer wilden Zeit – Arnulf Rainers fotografische
Erkundungen im Fotoautomaten Ende der 1960er Jahre**



Arnulf Rainer, o.T. (Automatenportraits), 1968-70. Courtesy:
Galerie m Fotografie Bochum

Ein junger Mann mit langem lockigen Haar macht Faxen: er schiebt das Kinn vor, reißt die Augen auf oder hält sie geschlossen, verzieht den Mund, pustet die Backen auf und streckt sogar die Zunge heraus. Was hier so aussieht wie die Dokumentation schauspielerischen Aufwärmtrainings, ist ein Kunstprojekt des österreichischen Malers Arnulf Rainer aus den späten 1960er Jahren, das bis vor kurzem unbeachtet im Archiv lag.¹ Es ist – wie ich meine – kein Zufall, dass die kleinformatischen Fotografien heute in Ausstellungen Beachtung finden.² Denn die Auseinandersetzung mit dem Gesicht, dem eigenen wie dem fremden, ist nicht nur ein Dauerthema unserer abendländischen Kultur. Aktuell kann man eine Verunsicherung in der Einschätzung von ‚guten‘ und ‚bösen‘ Gesichtern konstatieren, die durch

1 Susanne Breidenbach hat in der Galerie m Fotografie Bochum/Tyskland die Fotografien jüngst zum ersten Mal überhaupt ausgestellt (28. Juni – 26. August 2002) und auf der Art Cologne (2002) einem größeren Publikum vorgestellt.

2 Siehe Anm. 1; Ausstellung „Ansigtets geometri“ im Det Nationale Fotomuseum København, 9.10.2003-7.2.2004.

die Ereignisse vom 11. September eine Beschleunigung erfahren hat. Die Auswertung der Gesichter der Selbstmordattentäter hat Frappierendes hervorgebracht: Gesichter und Verhaltensweisen sind absolut durchschnittlich, Klandestinität und das Gesicht des Normalen werden semantisch verknüpft. Der Versuch der Medienberichterstattung, die Feinde (die Selbstmordattentäter) zu pathologisieren, sie für verrückt und anormal zu erklären, scheint nur bedingt zu funktionieren. Interessanterweise wurde Bin Laden Teil einer umfassenden Mythologisierung und Folklorisierung. *Bild-Verunsicherung* nenne ich dieses Wahrnehmungsproblem, das zwischen den beiden Strategien (Pathologisierung und Mythologisierung) oszilliert und schließlich in eine Resignation vor dem Gesicht führt.³ Physiognomik – jene traditionelle Lehre von äußeren Zeichen, die als seelisch-charakterlicher Zustand gedeutet werden – scheint nicht mehr anwendbar zu sein; Masken und Grimassen verzerren und verschleiern die Identifikation.⁴



Photomaton

Die Geschichte des Passbildautomaten begann vor mehr als hundert Jahren.⁵ Um 1900 gab es auf fast jedem Jahrmarkt einen Fotoautomaten

³ Siehe Susanne Regener, *Gesichter des Bösen*, Vortrag Deutsches Schauspielhaus Hamburg (7.12.2002).

⁴ Siehe Susanne Regener, *Masken des Bösen: Der Erfurter Amokläufer in den Medien*, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Signale der Störung*, Fink Verlag, München 2003.

⁵ Siehe Rolf Behme, *Foto-Fix: Es blitzt viermal* (= *Archive des Alltags*, Heft 6), Schack Verlag, Dortmund 1996.

und Ende der 1920er Jahre setzte weltweit seine verstärkte kommerzielle Nutzung ein unter dem Namen *Photomaton*. In New York wurde 1927 die Photomaton-Gesellschaft gegründet, die fortan das Betriebsmonopol hatte.⁶ Die Erfindung des Photomatons reduzierte laut Gisèle Freund die Porträtfotografie auf die reine Technik, und sie sei ein Element für deren zunehmenden „künstlerischen Verfall“ gewesen.⁷ Eine andere Sichtweise hebt die mit dem Automaten beschleunigte Akzeptanz der Porträtfotografie hervor, also die gesellschaftliche Anerkennung der Fotografie für Zwecke der Kommunikation und Legitimation, schließlich ihre Verwendung für den Pass.⁸ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg werden die Maße (aufgrund von Passgesetzen) weltweit annähernd vereinheitlicht. Was das Automatenbild nicht nur alltagssprachlich in die Nähe von Polizei- und Fahndungsfotografien rückt – man spricht auch vom „Verbrecherfoto“ –, ist seine standardisierte Form. Die Ästhetik des Porträts wird entschieden gelenkt und vereinheitlicht: der Abstand des Gesichtes zur Kamera ist in der kleinen Kabine stets der gleiche, am Ausschnitt kann nichts verändert werden und auch der Lichteinfall bleibt gleich. Eine solche Standardisierung führte nicht zu repräsentativ-schönen Fotos, wie sie im Atelier in einer aufwendigen Kommunikation zwischen Fotografen und Kunden kreiert wurden. Die Fotografie aus dem Automaten ist schließlich die popularisierte Form des Identifikationsbildes, das nicht nur im persönlichen Pass, sondern auch auf Fahndungsplakaten, in der Zeitung oder in Verbrecherkarten erscheinen konnte.

Neben dieser bestimmten, gerichteten Form erlaubte der Fotoautomat aber auch, gerade weil man ohne beobachtenden Fotografen war, kreativ zu sein. Immer wieder gab es Versuche, dem Automaten witzige Grimassen des eigenen Gesichtes abzurufen; nur wenige dieser Bilder aus der ersten Zeit sind überliefert.⁹ In einer Kabine, allein mit dem Apparat, vor einem Spiegel konnte der Kunde Posen einnehmen, die von unkonventioneller Art waren. An Orten größter Öffentlichkeit (wie auf Jahrmärkten, in Biergärten und Bahnhöfen) wurde also ein Rückzugsort eingerichtet, eine etwa 1,80 x 80 x 2,00 Meter große Kabine, in die man hineinkriecht.¹⁰

6 Siehe Michel Frizot, *Die Automatenfotografie – Der Photomaton*, in: ders., *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 504 [Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994].

7 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 98.

8 Siehe Ellen und Klaus Maas, *Das Photomaton*, in: *Fotogeschichte*, Heft 1 (1981), S. 60-72.

9 Siehe Bildbeispiele *ibid.*

10 Vor 1913 waren die Fotoautomaten offen, d.h. ohne Kabine und der Fotografiervorgang für jeden einsehbar. Siehe Christian Y. Schmidt, *Ab in die Zelle*, in: *DIE ZEIT*, *Leben*, Nr. 39 (2002), S. 54 f.

Mimik, Physiognomik, Farcen

Die Fotozelle inmitten eines öffentlichen Raumes faszinierte den Künstler Arnulf Rainer, als er 1968 damit begann, wiederholt den Fotoautomaten im Wiener Westbahnhof aufzusuchen. Rainer (geb. 1929) ist österreichischer Maler und Zeichner mit internationalem Renommee. Bekannt ist er für seine Übermalungen eigener und fremder Bilder.¹¹ Seit den 1950er Jahren hat er sich immer wieder mit Mimik und physiognomischen Studien auseinandergesetzt und in den 60er Jahren „Linien-Profile, Grimassen, Fratzen, Visagen und Ähnliches“¹² produziert. Nach 1970 hat er Schwarz-weiß-Porträts von sich durch einen Fotografen anfertigen lassen und diese „Face-Farces“ teilweise übermalt.

Die Selbstporträts aus dem Wiener Photomaton entstanden direkt davor. Zunächst hatte der Künstler gehofft, unabhängig von einer fotografierenden Person ein akzeptables Ergebnis zu erlangen. In der Kabine konnte man allein und abgeschirmt agieren. Arnulf Rainer sah sich allerdings im Wiener Westbahnhof oft durch neugierige Passanten in seinem Tun gestört. Deshalb entschloss er sich, diesen Ort erst kurz vor seiner Schließung aufzusuchen, wenn die Menschenbewegungen nachgelassen hatten.¹³ Arnulf Rainers Automatenporträts sind inzwischen einerseits als künstlerische Medienobjekte von historischem Interesse: in den letzten Jahren wurde in den Automaten die digitale Technik eingeführt. Das heißt, man kann eine Aufnahme mehrfach korrigieren, bevor man sie zum Ausdruck freigibt. Andererseits sind diese Porträts Versuche eines Künstlers, Affekte fotografisch einzufangen. Damit stehen die Arbeiten in der Tradition der Affekten-Dokumentation der Physiognomik seit dem späten 18. Jahrhundert.

Doch zunächst des Künstlers eigene Reflexionen zu den Vorgängen im Wiener Westbahnhof, die fast zwanzig Jahre später veröffentlicht wurden: „When I draw I get excited. I talk to myself, I make grimaces, I curse at people, I move about all the time changing bodily as well as character- and personality-wise.“¹⁴ In der Abgeschiedenheit des Fotoautomaten will Rainer jene Grimassen wiederholen, die während der Emphase des Ma-

11 Siehe Alexander von Berswordt-Wallrabe (M Bochum Galerie für Film, Foto, Neue Konkrete Kunst und Video) (Hg.), Arnulf Rainer. Malerei auf Kreuzen. Fingermalerei, Bochum 1988; ders., Arnulf Rainer. Neue Malerei – Farbe! Animalia – Christus – Katastrophen – Kreuze – Tote, Bochum 1992.

12 Arnulf Rainer, ‚Theater/Minetti‘, in: Alexander von Berswordt-Wallrabe (M Bochum Galerie für Film, Foto, Neue Konkrete Kunst und Video) (Hg.), Arnulf Rainer Theater/Minetti, Bochum 1985, S. 77.

13 Siehe Arnulf Rainer, ‚Face Farces‘, in: ders., Self-Portraits, Vienna 1986.

14 Ibid, unpaginiert.

lens entstehen und die seiner Auffassung nach etwas Inneres (Charakter, Persönlichkeit) nach außen projizieren. Das Experiment muss jedoch von Rainer gut vorbereitet werden: „After a quick glass of wine at the buffet-counter under suspicious glances of policemen I would go to work. A certain amount of excitement was necessary; an abundance of expression of the facial muscles and nerves. I would talk myself into such a state all day, especially while driving the car through the city. I still use this method combined with more or less harmless drugs.“¹⁵ Leichte Aufputschmittel sollen eine Erregungsstufe für die *richtigen* Grimassen hervorrufen. Denn darauf kommt es Arnulf Rainer an: er möchte den intensivsten Moment eines bestimmten Gesichtsausdruckes bannen, eine Stimmung oder Verfassung sollen in ein Zeichen überführt werden.

Rainer wiederholt damit ein Experiment, das der Physiologe und Neurologe G.-B. Duchenne de Boulogne hundert Jahre vor ihm begonnen hatte und das darin bestand, Affektbilder fotografisch zu klassifizieren. Duchenne hatte sein mit vielen Fotografien illustriertes Buch „*Mécanisme de la Physionomie Humaine*“ 1862 veröffentlicht und auch Charles Darwin mit Bildmaterial versorgt. Duchenne gebrauchte Hilfsmittel: eine Apparatur war mit Elektroden versehen, mit denen einzelne Muskeln des Gesichtes so gereizt wurden, dass sie zu Gefrieren schienen. Diese Momente ließ er fotografieren.

Mimiken wurden auf diesem Wege künstlich hergestellt; bei Arnulf Rainer musste ein mimisches Rollenspiel vor dem Fotoapparat gelingen. In beiden Fällen wird der Performance-Charakter der Bildherstellung deutlich.

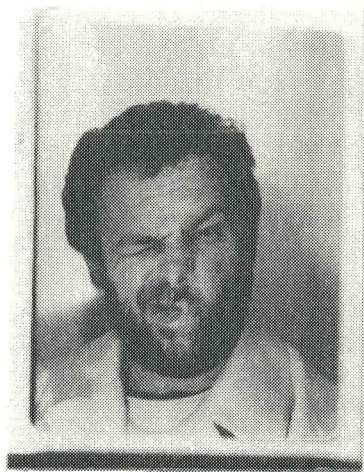
Wie ein Schauspieler Rollen einstudiert, bereitete sich auch Rainer auf die Vorstellung in der Fotokabine vor. Wie bei Duchenne hatte auch der Künstler Rainer eine Vorstellung davon, welcher Ausdruck zur Anschauung kommen sollte.

Die Grimasse allerdings ist nicht in vergleichbarer Weise bestimmbar und damit nachahmbar wie etwa die Affekte des Weinens und des Lachens, sondern sie wird von einem (monströsen) Unbewussten gebildet. Die Grimasse entsteht, weil der Körper sich nicht unter Kontrolle hat. Und genau das ist es, was Arnulf Rainer besonders interessierte: In welcher Form kommen die Erregungszustände auf meinem Gesicht zum Ausdruck? Und umgekehrt: kann ein Abbild meiner Erregungen etwas über mich und meine unbewussten Zustände aussagen? Ist das verzerrte Gesicht nicht heute, wie im 18./19. Jahrhundert, immer noch jener Verweis auf extreme

15 Ibid., (unpaginiert).

unkle Innenwelten, die jenseits der physiognomischen Zeichen lie-

reichbar mit den historischen Versuchen, Gemütsbewegungen foto-
graphisch festzuhalten¹⁷, kann man auch die Experimente im Wiener
Bahnhof als theatralische Posen bezeichnen, die nur unzulänglich
Bewegungen wiedergeben können.



von Rainer hatte nämlich in seiner Versuchsanordnung meistens das
Problem, den *richtigen* Moment verpasst zu haben: „However, there was
a 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.“¹⁸ Viele jener Fotos in Passbild- oder
Kopiergrößen zerriss er gleich, weil sie nicht seinen Erwartungen ent-
sprachen. Aber man könnte daraus auch den Schluss ziehen, dass sich
die Phase nicht rekonstruieren und auch nicht dokumentieren lässt. Rainer
verbrachte daraufhin ins Fotoatelier, wo er, statt von einem Apparat die Zeit der
Exposition diktiert zu bekommen, dem Fotografen Zeichen für den Mo-
der Auslösung geben konnte.

Die Medizin dringt auf die Hermeneutik der Physiognomie und klassifiziert die Er-
scheinungen der Affekte. Doch die „Grimasse liegt jenseits der physiognomischen Zei-
chen und verweist auf eine Höllenwelt aus Lüsterheit, Wahnsinn und Schmerz.“ Hans-
Stilian von Herrmann/Bernhard Siegert, *Beseelte Statuen – zuckende Leichen*,
<http://www.uni-leipzig.de/kaleidos/heft3/herrm1.htm> (04.05.2002).

Die Ausführungen dazu von Gunnar Schmidt, *Gesichtete Gesichter*, erscheint im Fink
Verlag, Paderborn 2003, vorläufig unter: <http://www.medienaesthetik.de/PERTEX3->
AM (1.11.2002).

...ner, Self-Portraits.

Eine andere Strategie der Arbeit am Gesicht ist die nachträgliche Bearbeitung der Abbildung. Rainer benutzt in seinem Werk die Übermalung als Mittel der Zerstörung wie der Vollendung eines Ausdrucks. Zugleich ist diese malerische oder zeichnerische Aktivität selbst emphatisch. Über die Bearbeitungen der Fotografien des Schauspielers Bernhard Minetti (gestorben 1998) schreibt Rainer: „In einer Art traumatischem, euphorisch-halluzinativem Zustand entstanden alle 31 Werke.“¹⁹

Performance, Happening, Gesichtsbestimmung

In der Bochumer Ausstellung wurden die Automatenporträts von Arnulf Rainer zu Reihen geordnet, was die Suche nach dem intensiven Ausdrucksmoment nochmals inszenierte. Zugleich wurde damit auch die sequenzartige Produktion von Porträts ausgestellt, wie sie durch den Fotoautomaten erzielt wird. Wiederholung der Grimasse evoziert Theater. Im 19. Jahrhundert wurden hysterische und somnambule Frauen stimuliert, um das Theater des Grimassierens für den Fotografen zu inszenieren. Jean-Martin Charcots Experimente mit Hysterikerinnen an der Pariser Salpêtrière sind die berühmtesten Beispiele einer solchen Inszenierung.²⁰ Die Einschreibungen des Unbewussten (Wahnsinn, Erotik) wurden über den medizinischen und anthropologischen Kontext hinaus populär und inspirierten schließlich einige surrealistische Künstler, wie zum Beispiel Salvador Dalí.

Aber noch ein anderes Theater wird mit den Automatenfotos von Arnulf Rainer lebendig: der Strubbelkopf gibt mit seinen Fratzen einen Kommentar der 68er-Studentenbewegung ab – politisches Agieren war in jener Zeit immer wieder auch mit Clownerie, Performance, Happening verbunden. Die Pop Art einerseits wollte Kunst mit moderner Lebenswirklichkeit, die Aktionen der Studentenbewegung (z.B. Kommune 1 und 2 in Berlin) andererseits wollten Politik mit einem freieren Privatleben verbinden. Wie eine symbolische Rückeroberung des Gesichtes für Identifikationszwecke erscheint die ab 1974 in der BRD entstehende Serie von Fahndungsplakaten des Bundeskriminalamtes, den sogenannten Terroristenplakaten. Die Passfotos/Automatenfotos, die vielfach von der Polizei unter Zwang von Mitgliedern der RAF hergestellt wurden, setzten scheinbar dem Happening ein Ende. Das Passfoto wird hier Symbol für die Wiederherstellung einer (bildlichen) Ordnung.

¹⁹ Rainer, ‚Theater/Minetti‘, S. 72.

²⁰ Siehe Georges Didi-Huberman, *Invention de L'Hysterie. Charcot et l'icographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

Arnulf Rainer setzt diesem Bildtypus (unbewußt?) etwas entgegen. Für seine Zwecke wird der Passbildautomat entfremdet. Passbildautomaten sind eigentlich streng funktional: sie sollen eine standardisierte, offiziell und von Behörden anerkannte Porträt-Fotografie herstellen. Bereits in der Frühzeit des Photomats hatte man eine klare Vorstellung davon, wie ein Passfoto auszusehen hat. Die Kunden waren schon längst in den Ateliers dahingehend konditioniert worden, dass sie wussten, wie sie den Kopf halten, das Lächeln einstellen mussten, um eine anerkannte Aufnahme zu erhalten. Nun übernimmt der Apparat die Anweisung, der Kunde hat die normative Erwartung verinnerlicht. Was ist am so entstandenen Porträt eigentlich noch selbstbestimmt?

Mit der Grimasse kann man die identifikatorische Physiognomie verweigern. Im Fotoautomaten ist man mit seinem Spiegelbild allein; hier kann man sich – selbstverliebt – mimisch ausagieren. Arnulf Rainer führte diese Experimente zu verschiedenen künstlerischen Formen des Gesichtstheaters; er ist ein Künstler des intensiven Affekts. Ich vermute, es kam ihm gar nicht so sehr auf das Produkt selbst an; vielleicht diente die Fotokabine eher dazu, den mimischen Effekt zu inszenieren, um den Affekt (noch einmal) zu spüren.

Rainers Automatenporträts bekommen heute angesichts der Webcam-Manie²¹, die zur Zeit im Internet grassiert, eine neue Wertung. Mit einer billigen Technik werden auf privaten Homepages massenhaft Gesichter präsentiert – allerdings zumeist mit langweiligem Blick in den Computer. Im populären Passbildautomaten wird inzwischen die Grimasse animiert: die Postkartengröße heißt heute Spaßbild und man darf, ja, man soll sich den Jux eines verzerrten Gesichtes leisten.

Alle Abbildungen:

Arnulf Rainer, o.T. (Automatenportraits), 1968-70.

Courtesy: Galerie m Fotografie Bochum, Deutschland

21 Siehe Susanne Regener, „Upload – über private Webcams“. In: Immanuel Chi/ Susanne Düchting/ Jens Schröter (Hg.), *Ephemer-Temporär-Provisorisch: Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design*, Essen (Klartext-Verlag) 2002, 140-155.