

Claudia Brückner

Die Digitalisierung des Selbst. Zur Fotopraxis des Selbstportraitierens

Private Fotografie zählt zu den bedeutendsten Medien populärer Kultur, ein Komplex, aus dem sich ein umfassendes Untersuchungsgebiet für die Kulturwissenschaft generiert. In diesem Bereich stehen vor allem zwei Aspekte im Mittelpunkt der Analyse: Zum einen die private Fotografie als Quelle der Alltagskultur, die mit ihren Artefakten das Alltagsleben in vielfältiger Weise dokumentiert, welches durch die somit geschaffenen Zeugnisse einer wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich wird. Zum anderen – Ausgangspunkt dieses Beitrags – das Konzept privaten Fotografierens als einer umfassenden kulturellen Praxis. Dabei wird die Fotografie zu einem Gradmesser für soziale und gesellschaftliche Gegebenheiten: Aus dem Wandel in der Gebrauchsweise der privaten Fotografie können Hinweise auf Veränderungen sozialer Ordnungen und kultureller Orientierungen im Alltagsleben gewonnen werden. Neben gesellschaftlichem Wandel rücken bei der Untersuchung privater Fotopraxis aber auch mediale und technische Neuerungen in den Blickpunkt. Einen besonders tief greifenden Wandel innerhalb der zeitgenössischen Fotografie stellt dabei zweifelsohne die Entwicklung und weite Verbreitung der digitalen Fototechnik dar. Dies führt zu der Frage, inwieweit die digitale Fotografie einen Einfluss auf Praxen des Alltags hat und wie dieser erklärt werden kann. Hierzu soll mit Bourdieu zuerst ein Blick auf eine klassische Untersuchung privater Fotopraxis geworfen werden, um diese daraufhin durch einen gegenwärtigen Ansatz aus der Forschungsrichtung der Visuellen Kultur zu konkretisieren und zu erweitern. Beide theoretischen Herangehensweisen werden anschließend anhand eines empirischen Beispiels untersucht.

Theoretische Verortung: von Bourdieu zur Visuellen Kultur

Als ein klassisches Beispiel der Analyse privater Fotopraxis gilt Pierre Bourdieus Milieustudie aus den 1950er Jahren. Auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage: „Wer fotografiert was und warum?“ beobachtete Bourdieu mit einer Arbeitsgruppe den Gebrauch der Fotografie der französischen Ober-, Mittel- und Unterschicht. Auch wenn die Fotografie, so sein Fazit, hauptsächlich eine Praxis der Mittelschicht sei – daher auch der Titel der Studie und des später veröffentlichten Buches „Un art moyen“ – gelingt ihm aus den Einstellungen zur Fotografie ein facettenreiches Portrait der gesellschaftlichen und sozialen Ordnungen im Frankreich der 1950er Jahre. Die aus der Untersuchung der Fotopraxis abgeleite-

ten sozialen Orientierungen und Wertvorstellungen fasst Bourdieu in drei Thesen zur Funktion der Fotografie zusammen: Was fotografiert wird, sind zuerst einmal die „großen Ereignisse“ wie Familienfeste, Zusammentreffen und Urlaube: „Mehr als zwei Drittel der Photoamateure sind Saisonkonformisten, die ihre Aufnahmen bei Familienfesten oder Freundestreffen oder in den Sommerferien machen.“¹ Eine Erklärung dafür findet Bourdieu in der *Integrationsfunktion des Fotografierens*, die zum Festhalten dieser „Höhepunkte des Familienlebens“ führt. Eine weitere Aufgabe der Fotografie ist nach Bourdieu das *Dokumentieren* und damit die *Herstellung von Wahrheit und Überlieferbarkeit*. Dem Akt des Fotografierens wird hierbei kaum Bedeutung zugemessen, er ist vielmehr das Mittel zum Zweck bzw. zum Bild. Von herausragender Bedeutung ist der Besitz des Fotos als einem Stück zur Dokumentation – ein Beweis für das Geschehene. Mit dem Foto wird der Anspruch verbunden, die Wirklichkeit über die Zeit hinaus abbilden zu können. Eng damit verknüpft sind die sozialen Normen, nach denen festgelegt ist, was fotografiert werden darf und was nicht: „Das Photographieren von großen Zeremonien ist deshalb – und nur deshalb – möglich, weil die Photographie gesellschaftlich gebilligte und geregelte, d. h. bereits in den Rang des Feierlichen erhobene Verhaltensweise erhält. Nichts *darf* photographiert werden außer dem, was photographiert werden *muß*. Die Zeremonie darf photographiert werden, weil sie von der alltäglichen Routine abweicht, und sie *muß* photographiert werden, weil sie das Bild verwirklicht, das die Gruppe als Gruppe von sich zu vermitteln wünscht.“² Die Einstellungen und klaren Vorstellungen von fotografierbaren Gegenständen spiegeln deutlich die inkorporierten Werte der Gesellschaft wider und lassen auf deren Lebensstil schließen. Dementsprechend gibt es Ereignisse, die nicht nur fotografiert werden dürfen, sondern müssen, da diese festzuhalten, die einzige Aufgabe der Fotografie darstellt. Ebenso besteht eine gesellschaftliche Übereinkunft über tabuisierte Bereiche – etwa der Arbeit oder der Sexualität – die zu fotografieren untersagt sind. Bourdieu erkennt einen Klassenhabitus in den Vorstellungen darüber, wer die jeweilige Fotopraxis ausüben darf (Städter) und wer nicht (Bauern). Damit verknüpft ist Bourdieus dritte These – *die Schaffung eines Wertesystems*.

Aus heutiger Sicht betrachtet, könnte man Bourdieus Studie als eine aus der Zeit der analogen Fotografie bezeichnen, die aktuellen Forschungsansätzen des „digitalen Zeitalters“ gegenübersteht. Nachdem über ein halbes Jahrhundert seit „Un art moyen“ vergangen ist, mit zahlreichen technischen und wissenschaftlichen Weiterentwicklungen, stellt sich die Frage, inwieweit Bourdieus Thesen zur privaten Fotopraxis noch Aktualität beanspruchen können, oder ob inzwischen zeitgemä-

- 1 Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Ders./Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1983, S. 25-84, hier S. 31.
- 2 Ebd., S. 35, Hervorhebung im Original.

ßere Ansätze an ihre Stelle getreten sind. Hierzu wird ein aktueller Forschungsansatz aus dem Bereich der so genannten „Visuellen Kultur“ herangezogen.

Verglichen mit Bourdieu stehen im Forschungsfeld der Visuellen Kultur andere Thesen im analytischen Mittelpunkt: Im Gegensatz zu Bourdieus Integrationsfunktion der privaten Fotografie, bei der die Gruppe (bzw. Familie) den Analyseschwerpunkt bildet, fragt die Visuelle Kultur vielmehr nach Individuen (als Konsumenten und Benutzer der Medien) und deren Identitäten. Durch Konzentration auf den „Nutzer“ oder „User“ generiert die Visuelle Kultur zahlreiche Thesen zu diesem Individuum und dessen Beeinflussung durch technische Neuerungen: „In Kunst- und Kulturwissenschaft interessiert die Frage, wie neue Kulturtechniken und Bildpraktiken die Darstellung des Menschen, möglicherweise den Menschen selbst, verändern.“³ Doch trotz der Konzentration auf den Wandel der medialen/technischen Umgebung verschreibt sich die Visuelle Kultur der Analyse von *Praktiken* und nicht dem Produkt an sich: „*Visuelle Kultur* beschäftigt sich mit der Bildervielfalt in unserer und in fremden Kulturen unter der Voraussetzung, dass man sich nicht auf die Bilder an sich bezieht, sondern auf die Tendenz, die eigene Existenz zu visualisieren und zu Bildern zu machen.“⁴ Ein Beispiel einer solchen Praxis, die versucht, die eigene Existenz zu visualisieren, soll im folgenden empirischen Abschnitt vorgestellt werden.

Die Fotopraxis des Selbstportraitierens

Bei der Befragten handelt es sich um die Studentin Evelyn aus Potsdam.⁵ Das Interesse zur näheren Betrachtung der Fotopraxis wurde durch den Fakt geweckt, dass die 25jährige im Besitz zahlreicher, fast ausschließlich digital gespeicherter, Selbstportraits ist. Ihren Aussagen zufolge liegt der Anteil der Selbstportraits unter allen fotografierten Motiven bei mindestens der Hälfte. Für die restlichen Bildmotive nennt sie Interesse an Details und Experimenten (überwiegend mit Lichteffekten), Techniken, die jedoch ebenso für die Selbstportraitierung angewandt würden. Die Frage nach der Motivation für das Aufnehmen der Selbstportraits beantwortet sie mit Zeitvertreib oder der Suche nach Ablenkung. Darüber hinaus würden Fotos dann gemacht, wenn sich „die Möglichkeit gerade ergibt“⁶ – bei griffbereiter Kamera. Zum Einsatz kommen eine kompakte Digitalkamera sowie ein Mobiltelefon mit integrierter Kamera. Die häufig resultierende schlechte Auf-

3 Susanne Regener: Visuelle Kultur. In: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. (Rowohlt) Reinbek 2006, S. 436-437.

4 Ebd., S. 435, Hervorhebung im Original.

5 Grundlage des vorliegenden empirischen Materials sind zwei mehrstündige Interviews zur Fotopraxis sowie die anschließende Sichtung des vorhandenen Fotomaterials. Des Weiteren wurden Aufbewahrungsort und eventuelle Präsentationstechniken analysiert.

6 Sämtliche im Beitrag aufgeführten Aussagen der untersuchten Person stammen aus den geführten Interviews und sind auch im Folgenden als Zitate gekennzeichnet.



Abb. 1:
Selbstporträt mit
Handykamera, 2008

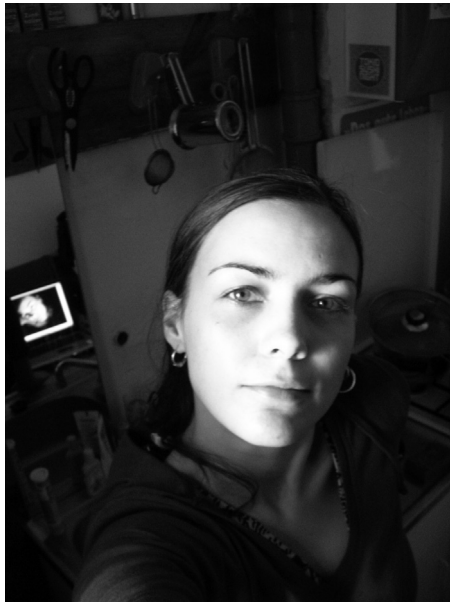


Abb. 2: Selbstporträt mit Digitalkamera, 2008.

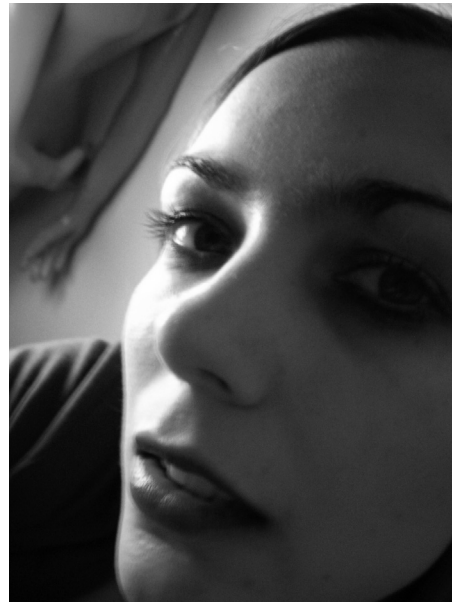


Abb. 3: Selbstporträt mit Digitalkamera, 2008.

lösung oder Unschärfe bei Verwendung der „Handykamera“ störe sie nicht (Abb. 1-3).

Voraussetzung für ein Selbstportrait sei, dass man „sich gut fühle“ und „Lust auf eine solche Aufnahme habe“. Des Weiteren denkt Evelyn die Option des Fotografierens als Möglichkeit und damit Grund zu einer Aufnahme mit – unter dem Motto: „Das könnte gut aussehen auf einem Foto.“ Die wichtigste Motivation ist für sie jedoch Neugier oder Interesse an eventueller Veränderung der eigenen

Person, verbunden mit der Hoffnung, diese auf einem Foto festhalten zu können. Dieser Anreiz führe zu dem größten Teil der Selbstportraits. Im Mittelpunkt stehe der Versuch, sich durch das Fotografieren der eigenen Person „selbst zu erkennen“. Entscheidend dabei: Der Moment, in dem sie den Auslöser betätigt und das Foto entsteht. Somit wird der Augenblick des Fotografierens zum unmittelbaren Zeitpunkt des Selbsterkennens: „Es liegt im Moment des Machens, und in dem Moment sehe ich mir das Foto auch an. Ich will mich sehen, ich will mich selbst erkennen. ‚Wo bin ich?‘ ‚Wer bin ich denn gerade?‘ Vielleicht auch eine Möglichkeit, um Eigen- und Fremdwahrnehmung abzugleichen.“ Insgesamt gesehen ist für Evelyn das „Machen wichtiger als das Haben“, weshalb teilweise sogar das sofortige Löschen der soeben entstandenen Aufnahme erfolge. Entscheidend sei allein der Augenblick des Knipsens, das Besitzen und Sammeln der Fotos spiele keine große Rolle.

Evelyn lässt sich beim Fotografieren überwiegend antreiben von der Neugier, sich selbst auf dem Foto zu sehen und daran eventuelle Veränderungen an ihrem Äußeren erkennen zu können. Die Aufnahme erfolge somit zumeist ohne weiteren Hintergrund oder über den Augenblick hinausgehende Intentionen, was mit dem betreffenden Foto geschehen soll, sei unklar und nicht geplant. Gefällt ihr ein Foto oder eine ganze Serie würden diese durchaus abgespeichert und archiviert, jedoch ohne besondere Strategie. An einer Dokumentation ihrer Konterfeis ist Evelyn nicht interessiert.

Folgende Serie – exemplarisch für die skizzierte Bildmotivation – hat Evelyn in einem Fotoordner unter der Bezeichnung *shortcut* abgespeichert (Abb. 4-6). Hintergrund war die zuvor getroffene Entscheidung, ihr Aussehen mit einem Kurzhaaarschnitt radikal zu verwandeln. Die Fotostrecke entstand allerdings nicht nur aus der Faszination einer tatsächlich durchlebten Umgestaltung der eigenen Person, sondern der damit verbundenen Neugier, in wie weit die Fotos diese abbilden können und ob durch diese ein „neues Ich“ sichtbar werden würde. Mit der Erstellung einer ganzen Reihe von Aufnahmen über mehrere Tage hinweg versuchte Evelyn, den für sie fühlbaren Wandel fotografisch einzufangen, jedoch nicht mit der Intention, eine Veränderung zu dokumentieren, sondern ausschließlich, um diese jeweils augenblicklich – im Entstehen – überprüfen zu können. Auffällig an den Bildern ist, dass der Fokus nahezu sämtlicher Aufnahmen auf Gesicht oder Kopf liegt. Nur auf wenigen Bildern sind Hände oder andere Körperteile zu sehen. Diese Bildarchitektur, erzählt Evelyn, habe sie deshalb gewählt, um im Gesicht herauszulesen „Wie geht es mir“ oder „Wo stehe ich gerade?“ Tauchen Hände dann doch einmal auf, so war dies technisch bedingt, um Licht- und Schatteneffekte auszuprobieren.

Auch wenn Evelyn keine Dokumentation anstrebte, ist letztendlich eine digitale Sammlung entstanden, die sie im Nachhinein durchaus schätzt. Die aufzubewahrenden Bilder speichert sie digital auf dem eigenen Computer – ein mit *Ich* be-



Abb. 4:
Serie **shortcut**, Handykamera, 2008.



Abb. 5:
Serie **shortcut**, Handykamera, 2008.

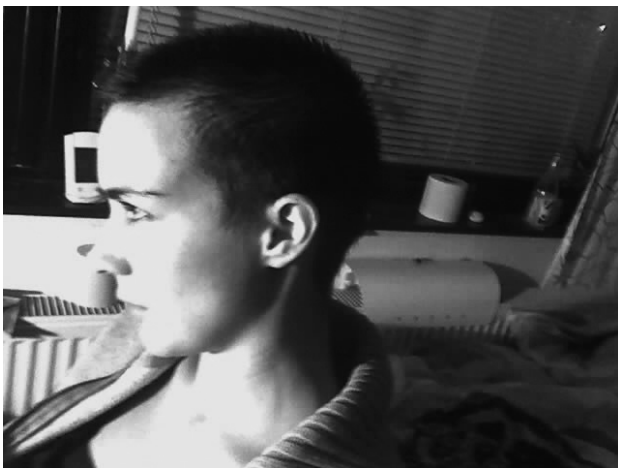


Abb. 6:
Serie **shortcut**, Handykamera, 2008.

titelter Ordner fungiert als Ablage für die Selbstportraits. Die wiederum besteht aus zahlreichen Unterordnern ohne erkennbare Chronologie. Ein weiterer Ordner trägt den Titel *Menschen*. Er setzt sich ebenfalls aus Unterordnern mit Namen der jeweiligen Person zusammen. Evelyn hat diese Ordner nicht mit Zeit- oder Ortsangaben versehen. Währenddessen verwendet sie die abgelichteten Menschen gleichsam dafür, besondere Zeitabschnitte der eigenen Biographie in visualisierter Form festzuhalten – sozusagen als Erinnerungsstütze für die jeweils intensiv gelebte und geteilte gemeinsame Zeit.⁷ Die gespeicherten Portraits ruft sie im Nachhinein freilich so gut wie nie auf. Ebenso ist aus dem Modus der Aufbewahrung keine Hierarchie in archivtechnischer Hinsicht ersichtlich.

Digitale Selbstportraitierung im Fokus der Theorie

Die skizzierte Fotopraxis weicht stark von der eingangs beschriebenen Bourdieu-Studie „Un art moyen“ ab. Evelyns Herangehen weist folgende Kennzeichen auf: Konzentration auf eine Person, Akzentuierung des fotografischen Aktes und fehlende Absicht zur Dokumentation, Aufbewahrung oder Präsentation. Zutreffender erscheint deshalb eine von Regener formulierte Kernthese der Visuellen Kultur: „Die digitalen Bildherstellungsprozesse verändern unsere Einstellung, unsere Wahrnehmung und unsere Produktion von Fotografien“⁸ – insofern, als die „digitalen Bildherstellungsprozesse“ in unserem Fall von der sich selbst Portraitierenden bewusst genutzt werden. Für Evelyn steht, wie sie sagt, „der Moment des Machens“ und „nicht das Haben“ im Vordergrund: Die Möglichkeit des sofortigen Einsehens und Überprüfens ist essentiell. Da die Interviewte kaum Wert auf Dokumentation und Aufbewahrung legt, stellt das Löschen unmittelbar nach Erstellen und Betrachten einen willkommenen und häufig angewandten Akt der digitalen „Handyfotografie“ dar. Will sie die Bilder aber doch aufbewahren, entstehen dabei weder Kosten, noch erfordern sie einen materiell greifbaren Ort der Ablage. Bekräftigt wird Regeners These des Weiteren durch den verstärkten Einsatz der kleinformatischen „Handykamera“, sozusagen als Substitut der umständlich zu handhabenden analogen Fotografie: Wegen des ortsunabhängigen Gebrauchswerts ist das Mobiltelefon immer vorhanden und einsatzbereit – in nahezu jedem Moment kann fotografiert werden. Dies hat unter anderem zur Folge, dass die Option des Fotografierens sowie der jeweilige Grund des Bildermachens in der Aufnahmesituation oft mitreflektiert werden.

Aufgrund der technisch-digitalen Ausrüstung des mobilen Telefons zieht selbst eine hohe User-Aktivität keine materiellen Folgen nach sich. Daraus resultiert üb-

7 Vgl. dazu auch Nora Mathys: „Herumverschenken, austauschen, sammeln – was man mit Fotos halt so macht.“ Automatenfotos im Dienste der Freundschaft. In: Ulrich Hägele/Irene Ziehe (Hg.): *Fotos – „schön und nützlich zugleich“*. Das Objekt Fotografie. (LIT) Berlin/Münster 2006, S. 251-266.

8 Regener 2006 (Anm. 3), S. 437.

licherweise eine – verglichen mit analogen Kameras – wesentlich größere Anzahl an geknipsten Aufnahmen. Umgekehrt können die so entstehenden digitalen Bildarchive aufgrund ihrer fehlenden Dinglichkeit leicht in Vergessenheit geraten. Dies spiegelt sich in der nur peripher entwickelten Ansichtspraxis wider. Der These der sich verändernden Produktion von Fotografien durch die digitalen Möglichkeiten wäre deshalb zuzustimmen.

Reichweite und Auswirkung von Digitalisierung

Geht man davon aus, dass der vorgestellte Fall, wenn auch nicht repräsentativ, so doch Teil eines Trends ist, können weitere allgemeine Rückschlüsse auf das Medium der digitalen Fotografie und deren Verwendung in der gegenwärtigen privaten Fotopraxis gezogen werden. Vergleicht man die von Bourdieu aufgestellten Thesen zu Funktionen der (analogen) Fotografie mit der aktuellen digitalen Fotopraxis, lassen sich zwei Veränderungen feststellen: zum einen eine erhöhte Produktivität bei gleichzeitig fehlender Materialität. Das häufige Knipsen bedingt keineswegs eine erhöhte Anzahl an ausgedruckten Papierabzügen. Konnte Bourdieu noch die signifikante Bedeutung der haptisch-materiellen Qualität von Fotos als Betrachtungs-, Aufbewahrungs- und Tauschgegenstand beobachten, so scheint diese bei einigen digitalen Fotopraktiken kaum mehr relevant. Zum anderen beschreibt der technische Wandel die Möglichkeit einer zunehmenden Privatisierung und Individualisierung der Fotografie. Bourdieu stellte bereits einen Zusammenhang fest zwischen steigender Verbreitung analoger Kameras in Privathaushalten und abnehmender Bereitschaft, ins Fotostudio zu gehen. Diese Form der Individualisierung wird durch die digitale Technik weiter gestärkt. Wer im Besitz einer digitalen Kamera ist, muss schon allein aus technischen Gründen keine weitere Person in die eigene Fotopraxis involvieren – auch nicht den Fotolaboranten im Laden um die Ecke. Die Fotografien bleiben damit privates und intimes Gut des Amateurfotografen, der seine Bilder mit dem eigenen Computer verwalten oder ausdrucken kann. Überdies hervorzuheben wäre, wie stark die digitale Beschaffenheit des Mediums beim User mitschwingt und damit erheblichen Einfluss auf die Praxis des Fotografierens gewinnt. So bestätigte Evelyn, dass ihre Selbstportraits ohne digitale Technik nicht entstanden wären – vielmehr wurden sie umgekehrt durch die Mittel der Digitalfotografie erst möglich.

Die skizzierten Veränderungen der „Handyfotografie“ scheinen durch Erklärungsansätze der Visuellen Kultur besser greifbar als durch Bourdieus Thesen zur privaten Fotografie. Dennoch lassen sich empirisch nach wie vor zahlreiche Fälle der „klassisch-bourdieschen“ Fotopraxis – auch unter Verwendung digitaler Fototechnik – finden, man denke dabei nur an den weitverbreiteten Einsatz digitaler Kompaktkameras bei touristischen Gelegenheiten oder der privaten Dokumentation in der Familie. Ebenso gibt es, über das beschriebene Beispiel hinaus, sicher

noch weitere Fotopraktiken, die bestehende Theorien aus dem Bereich der Fotografie als kultureller Praxis herausfordern und die Kulturwissenschaft zu neuen Erklärungsansätzen herausfordern. Schließlich gilt es, hierbei nicht allein Veränderungen innerhalb einer populären Kulturtechnik zu klären. Ebenso bedeutsam sind die sozialen und gesellschaftlichen Gegebenheiten, die mit dem Wandel im Gebrauch der privaten Fotografie einhergehen. Weitere Fragen an die Kulturwissenschaft in der (digitalen) Gegenwart und Zukunft im Hinblick auf den möglichen Einfluss digitaler Technik auf Gesellschaft und Kultur wären: Lässt sich der innerhalb der privaten Fotopraxis beobachtete Trend zu mehr Privatisierung und Individualisierung auch in anderen Bereichen feststellen und welche gesellschaftlichen Auswirkungen hat das zunehmende Wissen und das Bewusstsein über die Möglichkeit (kreativer) digitaler Produktionstechniken ohne materielle Konsequenz?

