



Schwan [Polaroid]

*Anmerkung zur Polaroid-Fotografie:*

Fast wie in einem Gemälde von Henri Julien Félix Rousseau zeigt sich hier ein Schwan umringt von Pflanzen. Doch dieser Schwan ist kein Schwan, sondern er repräsentiert nur die Form eines Schwans. Er hat nichts Natürliches, er lebt nicht und wirkt wie durch Medusas Blick erstarrt. Der Schwan, Sinnbild für Dichtung und Poesie, taucht hier aber nur als Tretboot auf, ein Bewegungsapparat, der zur Freude und zum Freizeitvergnügen entwickelt wurde. Der Drang des Menschen, Tiere zu materialisieren, um sie einem neuen Zweck zuzuführen, scheint sehr alt zu sein. Vom Anbeginn des Menschen gab es kaum eine Kultstätte ohne Tiersymbolik. Wir verdinglichen die Tiere in alles Mögliche, um ihnen kurz darauf wieder menschliche Attribute zuzuschreiben. Tiere, ob sprechend oder als Markenzeichen, bevölkern allorts unsere Medien- und Konsumwelt. Vielleicht bricht sich darin das Urwissen Bahn, dass wir Menschen von den Tieren abhängig sind, schon vom Verschwinden der kleinsten Bienen ist unsere Existenz bedroht, aber nicht umgekehrt.

## *Polaroid – picture to go!*

Dies ist ein kurzer Versuch, das Phänomen *Polaroid*, das fast stellvertretend für den Sofortbildfilm stand und steht, näher zu beleuchten. Der Schwerpunkt liegt hierbei nicht auf der technischen Innovation, die dem Produkt vorausging, oder einer genauen historischen Betrachtung, sondern es geht um den *Gebrauch* dieser Kamera und deren neue Möglichkeiten. Schon 1933 wurde durch Edwin Herbert Land mit der Entwicklung einer Polarisationsfolie, der technische Grundstein für die Sofortbildfotografie gelegt. Aber der erste entscheidende Entwicklungsschritt zu Massentauglichkeit fand 1963 mit der Entwicklung der Polaroid Automatic 100 statt, die als erste Kamera mit einem Packfilm anstatt einem Rollfilm geladen wurde. Der zweite, meiner Meinung nach noch bedeutendere Schritt, ereignete sich im Jahre 1972, als Edwin Land am 25. April das SX-70-System vorstellte, mit dem man in 10 Sekunden fünf Bilder belichten konnte, die sich binnen vier Minuten selbst entwickelten. Dies war der Beginn des Massenphänomens Polaroid. Die Vermarktung dieses neuartigen SX-70-Systems begann zum Jahreswechsel 1972/73 in den USA und in Europa 1974. Die Polaroid-Integralfilme hatten einen komplizierten Aufbau und entwickelten das Bild im Magazin, ohne dass ein Negativ abgezogen werden musste.

Somit konnte man binnen kürzester Zeit das fotografische Produkt in den Händen halten und bewundern. Dieser Schritte machte jeden, der eine SX-70-Kamera besaß, nicht nur zum Fotografen, sondern auch zum Produzenten seines eigenen Blickes und dies binnen Minuten. Dadurch, dass kein Fotolabor mehr nötig war, also fremde Menschen, die diesen privaten Blick sonst auch zu sehen bekamen (wenn man nicht seine Aufnahmen selbst entwickeln konnte, oder wollte), blieb das Private privat. ( Erotische Fotografien z. B., die man *für den* oder *vom* Liebsten machte, blieben sozusagen „unter sich“.) Die neuen Möglichkeiten der Bildproduktion veränderten den Umgang mit dem „Bild“ als Objekt grundlegend. Das Polaroid-Bild schaffte es, seine Produktion vor Ort in vier Minuten auszuführen, dies befreite es von Zeit und Labor. Die Dunkelkammer war nicht mehr nötig, sowie das lange Warten, bis die Fotografien entwickelt waren. Durch diese Schnelligkeit und Leichtigkeit veränderte sich auch der haptische Umgang mit der Kamera. Denn was würden wir am Ende des Tages sehen, wenn wir uns vornähmen, ein paar Polaroid-Bilder zu machen? Vielleicht hätten wir ein Magazin „verknipst“ und nun lägen die zehn Polaroid-Bilder ausgebreitet vor uns auf dem

Küchentisch. Was würden uns die Fotografien wahrscheinlich zeigen? Unsere Freunde, das Gebäude an der Ecke mit der imposanten Fassade, die Fliege in unserer Mittagsuppe, eine wütende Frau bei einer Demonstration, einen nackten Mann im Fernsehen oder den Sonnenuntergang im Park. Also, was hätten wir genau für Fotografien gemacht? Ein Portier, eine Architekturfotografie, eine Makrofotografie, eine dokumentarische Fotografie, eine Aktfotografie und eine Landschaftsfotografie. So, wie wir die verschiedenen Genres völlig unvoreingenommen benutzen, benutzen wir auch eine Kamera und ganz besonders eine Polaroid. Mit diesem kurzen Beispiel wollte ich auf die Verwendungsvielfalt hinweisen, die die neue Technik bot.

Eine weitere These ist, dass mit der Polaroid eine Demokratisierung der Bildinhalte stattfand. Ganz im Sinne W. Benjamins: „Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden.“ (Benjamin 1977: 29) Konnte nun jedes noch so alltägliche Objekt den Anspruch vorbringen, mit der Polaroid aufgenommen zu werden und somit auch ein sofortiges manifestiertes Spiegelbild von sich zu produzieren? Und was genau ist ein Polaroid-Bild? Ein Polaroid-Bild ist, sobald es vollständig entwickelt ist, ein Bildträger. Es zeigt uns Fotografien, deren Entwicklung an den Bildgegenstand, den Bildträger, gebunden sind. Diesem besonderen technischen Verfahren der Sofortentwicklung verdankt das Polaroid-Bild eine besondere Stellung in den darstellenden Medien. Baudrillard schreibt dazu: "Ebenso verhält es sich mit der Ekstase der Polaroid-Aufnahme: fast im selben Moment das Objekt und dessen Bild vor sich zu haben; es ist, als ob sich die alte Physik oder Metaphysik des Lichtes erfüllt hätte, der zufolge jedes Objekt Doppel oder Abbilder von sich abwerfen, die unserem Gesichtssinn entgegenkommt. Ein reiner Traum. Die optische Materialisierung eines magischen Prozesses. Das Polaroidfoto ist wie ein vom wirklichen Objekt abgesondertes ekstatisches Negativ.“ (Baudrillard 1989: 120) Im Gegensatz dazu sind digitale Bilder überall verfügbar, aber nicht *begreifbar*, kein Handy oder iPod, das bzw. der keinen Code gespeichert hätte, aus dem sich sofort Bilder generieren lassen. Diese digitalen Bilder haben ihren Ursprung in einem Code, das Polaroid-Bild, das zwar viel langsamer, aber auch fast überall erzeugt werden kann, ist im Gegensatz dazu ein analoges Medium. Ein chemischer Prozess setzt das Bild frei, nicht das Auslesen eines Codes. Dennoch sehen wir in beiden Fällen, mögen sie auch noch so unterschiedlich erscheinen, ein Bild.

„Der apollinische Rausch hält vor allem das Auge erregt, sodass es die Kraft der Visionen bekommt.“ (Nietzsche: GÖZ, Str 10) Nietzsche verweist hier auf das Rauschhafte der Bilder, die in uns Emotionen anregen können. Damals konnte er noch nicht wissen, wie sehr der apollinische Rausch in unsere Kulturen weltweit eindringen würde. Nicht zuletzt mit der globalen Vernetzung durch das Internet produzieren und konsumieren wir eine nahezu unaufhörliche Bilderflut auf der Suche nach dem apollinischen Rausch, der meist zweckentfremdet wird. Diese Erregung, die Nietzsche beschreibt, wird in unserer modernen Welt meist an ein Produkt gekoppelt, um lustvoll verkaufen zu können. Kaum eine Werbung ohne Bilder, kaum ein Produkt, auf dem nicht Bilder kleben, und sei es nur auf der Verpackung. So scheinen wir „süchtig“ nach Bildern zu sein und können leichter denn je diese „Droge“ auch gleich selbst produzieren und weltweit verbreiten. Dies ist kein Wunder, denn wir nehmen als Kleinkind die Welt nur wie ein Bild wahr, also zweidimensional, erst durch die haptische Erfahrung der Tiefe der dritten Dimension verändert sich dies. So wird von einem Jungen berichtet, der nach längerer Blindheit erst im Alter zwischen 13 oder 14 Jahren sein Augenlicht durch eine Operation bekam, dass er seine Umwelt erst einmal als Trauma erlebte. „Der Junge wusste sehr wohl um die Räumlichkeit der Dinge, aber sein ungeübtes Auge hatte eine Welt erblickt, die als einzige plane Ebene erscheint. Er sah Oberflächen, aber keine Körper, er sah Umrisse aber keine Plastizität. So verwechselte er auch seine reale Umgebung und die zweidimensionale Abbildung davon: Er konnte das Gesehene Bild nicht von der Gesehenen Realität unterscheiden. Sein vom Wissen abgeschnittenes Auge sah letztlich alles als ‚Bild‘.“ (Geiger 2004: 113) Die Frage wäre nun, ob *das vom Wissen abgeschnittene Auge* überhaupt zu einem apollinischen Rausch fähig wäre, denn wenn das Wissen um die Dinge, die wir sehen, fehlt, können wir sie auch nicht begehren. Wir würden das Werben der Dinge nicht verstehen, da wir nicht um ihr Vergnügen wüssten.

Ein bewusstes Festhalten von Situationen oder Emotionen in Bildern findet heutzutage hauptsächlich durch Film und Fotografie statt, früher durch Gemälde, Zeichnungen und den Druck. Das Polaroid, so meine These, ist zwar im Fotografischen verortet, hat aber vom Haptischen eher viel mit der Skizze und der Zeichnung gemein. Das *Herumtragen* von Bildern, wie oben angesprochen, ist bei Polaroid wörtlich zu nehmen, wie bei einer schnellen Skizze. Es werden fotografische Bilder produziert, die sofort ihren Nutzen als Bild einlösen

können, das unmittelbar haptisch erfahrbar ist. Dies macht das Polaroid-Bild zu etwas Besonderem. Doch kommen wir auf die bildtheoretische Frage zurück, was ein Sofortbild ist. Ein Polaroid-Bild, also ein Sofortbild, unterliegt, wie alle anderen Bilder auch, in dem, was es ist, seinem Gebrauchswert. Ein Passfoto, das früher meist ein Polaroid-Bild war mit den Abmessungen 8,5 X 10,5 cm, auf dem sich entweder vier verschiedene, zwei verschiedene oder vier gleiche Abbildungen einer Person befanden, wurde vom Fotografen oder einer technischen Vorrichtung als Sofortbild angefertigt. Dies hatte einen wesentlichen Vorteil, denn der Kunde konnte innerhalb weniger Minuten das Ergebnis betrachten und in den Händen halten, es zerschneiden und das Portrait seinem Gebrauchszweck zuführen, also in einen Pass kleben. Der Gebrauchswert eines Passfotos ist die Identifikation, somit die Wiedererkennung der Person, die vor einem steht. Dieses Bild soll den Besitzer der Papiere als rechtmäßig ausweisen und das schnell und unkompliziert über eine Fotografie. Die zweidimensionale Fotografie wird somit mit dem dreidimensionalen Anblick des Reisenden, der sich z. B. dem Zollbeamten bietet, abgeglichen. Das Passbild ist somit mehr dokumentarisch als inszeniert, denn es wird hergestellt, um das momentane Aussehen der sich ablichtenden Person zu dokumentieren. Es wird versucht, durch das Weglassen von Hüten, Perücken und Sonnenbrillen sowie die Wahl eines neutralen Hintergrunds die persönliche Inszenierung des Fotografierten so weit als möglich zu reduzieren. Über ein „Bitte nicht Lachen“, das dieses unser normales Antlitz verzerren würde, gehen die Anweisungen des Fotografen kaum hinaus, wenn dieser nicht durch einen Passbildautomaten ganz ersetzt wurde.

Das Polaroid als Passbild zeigt, dass jedem Bild ein Gebrauchskontext zugeschrieben werden kann. Natürlich kann sich dieser Gebrauchskontext, also die Verwendungsabsicht des Bildes, verändern, dennoch ist ein Passbild ein Identifikationswerkzeug und als solches hergestellt. Verschieben wir dieses Passbild in den Kunstkontext, z. B. im Rahmen eines Kunstprojekts, ist das Passbild zwar immer noch ein Passbild, aber nun auch Teil eines Kunstwerks. An dieser Stelle möchte ich den Begriff des *Genesismilieus* einführen, er beschreibt das soziale und kulturelle Feld, in dem das Bild entstanden ist, und ist somit Teil des Bildes.

Toscanis Fotografien für die Benetton-Werbung sind, wie er selbst sagt („alles ist Werbung“ Vgl. Toscani, Oliviero : 2010 ), Werbefotografien, die nun einen Kunststatus haben. Für ihn gibt es zwischen Kunst und Werbung keinen Unterschied, da alles Werbung sei, dennoch

haben seine Fotografien im Kunstkontext einen zusätzlichen Gebrauchswert bekommen. Umgekehrt geht das natürlich auch, dass ein im Kunstkontext entstandenes Bild als Werbung verwendet wird und somit einen neuen Gebrauchskontext erhält. Oft ist gerade dieser Gebrauchskontext entscheidend für den finanziellen Wert des Bildes. Ein Bild, das als Kunstwerk gebraucht wird, wird auch als eines gehandelt. Die Bilder von Thomas Ruff, die meist in den 80er Jahren entstanden sind und durch die er als Fotograf im Kunstkontext eine breitere Bekanntheit erlangte, zeigen große und detaillierte Portraits, die überdimensionalen Passbildern gleichen. Das Passbildformat wird hier in den Kunstkontext überführt, so wie die oben genannte Reduzierung der Selbstinszenierung. Sowohl die Ruff-Bilder als auch ihr Gebrauchskontext sind vom *gewöhnlichen* Passbild zu unterscheiden, dennoch könnten sie aufgrund ihrer Art eine ähnliche Funktion erfüllen. Der Gebrauchskontext ist bei Ruff im Musealen verortet und somit ergibt sich ein anderer *Umgang* mit seinen Bildern. „Die sogenannte Autonomisierung der Kunst und ihre damit verbundene Musealisierung haben einen bestimmten Umgang mit Bildern mit sich gebracht. Dieser Umgang ist in gewisser Weise ein Nichtumgang, d. h. Isolierung der Bilder aus dem Lebenskontext, das Verbot, Bilder zu berühren oder in irgendeiner Weise konkret zu behandeln und weiterzuverarbeiten und die Setzung und Einübung einer Betrachterdistanz.“ (Böhme 1999: 86)

Das allgemeine Polaroid-Bild hat diese Betrachterdistanz nicht. Sobald es aus der Kamera gezogen oder automatisch ausgeworfen wird, wird es auch haptisch erfahren. Es wird oft, noch indem es sich entwickelt, herumgereicht oder herumgewedelt, weil man hofft, diesen Vorgang zu beschleunigen. Es ist eine Fotografie zum Anfassen, Verschenken, Sammeln, Verschicken. Und es wird nicht selten, ganz im Gegenteil zu einer Musealisierung, beschriftet. Dennoch ist auch das Polaroid im Kunstkontext, also auch im Museum, anzutreffen. Nun was ist ein Polaroid ist, es ist zweierlei. Erstens ist es eine fotografische Abbildung, die durch Gewicht, Material und Oberfläche haptisch erfahrbar ist; zweitens ist es eine zweidimensionale fotografische Abbildung, die uns das Abgebildete visuell erfahren lässt.

„Es geht in der Photographie nicht um Mimesis, sondern um eine Mimesis der Mimesis, um eine reflektierte Darstellung der Darstellung, um ein Bild des Bildes der Wirklichkeit. Es geht nicht um die Abbildung, sondern um eine Abbildung der Abbildung, um die Bedeutung der

Bedeutung. Die Photographie verdoppelt nicht die Wirklichkeit, sondern das Bild der Wirklichkeit.“ (Stiegler 2009: 25) Nietzsche bietet uns einen Ausweg aus der ewigen Verdopplung des unwahren Scheins an, indem er die Kunst, so auch die Fotografie, als künstlerisches Medium anderen Voraussetzungen unterwirft. Die Kunst, die Fotografie, lügt sozusagen das bereits Gelogene, ist also als Kunst *wahr*. „Mein Auge, geschlossen, sieht in sich zahllose wechselnde Bilder – diese produziert die Phantasie und ich weiß daß sie der Realität nicht entsprechen. Also ich glaube ihnen nur als Bildern, nicht als Realitäten. (...) Kunst enthält die Freude, durch Oberflächen Glauben zu erwecken: aber man wird ja nicht getäuscht? Dann hört ja die Kunst auf! Die Kunst legt es doch auf eine Täuschung ab – aber wir werden nicht getäuscht? Woher die Lust an der versuchten Täuschung, an dem Schein, der immer als Schein erkannt wird? Kunst behandelt also den *Schein als Schein*, will also gerade *nicht* täuschen, *ist wahr*. (...)“ (Nietzsche 2000: 34) Hiermit überwinden wir auch den ewigen Zusammenhang vom Fotografischen als Beweisstück oder Dokumentation des Realen. Der Zwang zum Realismus ist überwunden, wenn es *das einzig Reale* nicht gibt. Dennoch können die Fotografien, als Kommunikationsform, gerade weil wir sie als Bilder zweiter Ordnung, nicht als Realitäten, wahrnehmen, mehr über das Wesen der Dinge ausdrücken, als es die Realität könnte. „Die ‚Realität‘ der Welt liegt nicht in ihren Abbildungen, sondern in ihren Funktionen. Die Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann auch von uns *verstanden* werden.“ (Sontag 1999: 29) Bilder, Fotos müssen somit nicht den *Realitätsbeweis* erbringen, um Realitäten zu schildern, sie tun es durch ihre zeitliche Verortung in einem geschichtlichen Kontext. Diese Befreiung vom *Realitätsbeweis* lässt unterschiedliche Ausdrucksformen zu, die Bilder vermitteln können. Ein Polaroid, das eine weiße Taube am blauen Himmel zeigt, würde durch dieses Friedenssymbol eine vermittelnde Funktion bekommen. Ein Polaroid, das ein Flüchtlingslager und somit Menschen in Not zeigt, wäre als Signal zu werten, das sagt, hier wird Hilfe gebraucht. Viele Arbeiten im fotojournalistischen Bereich haben diese Signalfunktion, viele Arbeiten im künstlerischen Bereich eher die Symbolfunktion oder Symptomfunktion. Auch hier gibt es natürlich Überschneidungen und Ausnahmen. So sind die Arbeiten von John Heartfield und Barbara Kruger z. B. eindeutig als Signal zu verstehen und die Epoche der Postmoderne, die auch im Verbindung zu Polaroid steht, zeichnet sich dadurch aus, dass viele Arbeiten eine Signalfunktion besitzen. Ganz im Sinne Nietzsches, der sagte: „Ich erachte jedes Wort für

unnütz geschrieben, hinter dem nicht eine (...) Aufforderung zur Tat steht.“ (Nietzsche KSA 1, 413) Das *Signal* als Bild, Fotografie, wäre sozusagen eine Aufforderung, zu welcher Tat auch immer.

Insgesamt kann man feststellen, dass Fotografien und gerade Polaroids eine Ansicht von Wirklichkeit verdinglichen und verbildlichen. Die Konzentration auf einen gewissen Ausschnitt der Ansicht der Wirklichkeit hat zur Folge, dass dieser Ausschnitt das Gezeigte herausstellt im Sinne einer Steigerung. Die Auswahl allein, ob bewusst oder unbewusst getroffen, fördert die Wahrnehmung dieses Ausschnitts. So ist dieser Ausschnitt, die Fotografie, das Bild, immer eine Überhöhung eines Teils der Wirklichkeit. Dieser Teil der Wirklichkeit wird uns durch seine Überhöhung erst recht bewusst gemacht. Die Überhöhung ist also eine Strategie, die Wirklichkeit besser zu verstehen, sie wirklicher zu erfahren, zu betrachten. So schaffen wir es also, in unserer Realität durch Fotografien eine Wirklichkeit, vielleicht auch im Sinne von Wahrhaftigkeit, zu finden, die uns das Gefühl von Wirklichkeit vermittelt.

Doch kommen wir zurück zum Polaroid-Bild. Dadurch, dass das Bild sich an Ort und Stelle entwickelt und somit eine Manipulation schwieriger wird, genießt es eine höhere Glaubwürdigkeit. Diese beiden Eigenschaften, das Malerische und das Glaubwürdigere, zeichnen jedes Polaroid aus. Obwohl diese beiden Eigenschaften sich ja zu widersprechen scheinen, die eine „verklärt den Blick“, die andere gibt ihm eine Form als „Beweisstück“, finden sie im Polaroid ihren Ausdruck. Dieser Ausdruck, diese ästhetische Form, ist weltweit immer gleich. Wer schon einmal mit einer 600er, SX-70 oder einem Spectra-Film fotografiert hat, um nur die gängigsten zu nennen, wird diese Beobachtung nachvollziehen können und, was vielleicht noch wichtiger ist, diese Polaroid-typische Ästhetik wird man immer wiedererkennen können. Dieser fotografische Ausdruck schafft einerseits Distanz zu den Dingen, entfernt sie von uns, andererseits werden sie dadurch verschönt. Das Ausschneiden und Entrücken, was beim Fotografieren mit den Objekten geschieht, verleiht ihnen „Schönheit“ und etwas Begehrenswertes. Also ist ein Polaroid-Bild auch, um auf unsere Ausgangsfrage zurückzukommen, ein Werkzeug der Entrückung, der Verschönerung, das zugleich das Reale überhöht, um es uns somit wieder näher zu bringen. Kurz könnte man sagen: Das Paradoxe ist der Wesenszug des Polaroids.



Baudrillard, Jean (1989): Videowelt und Fraktales Subjekt (in) Philosophien der neuen Technologie, ARS ELECTRONICA Hrsg. Merve Verlag GmbH, 1989 Berlin

Benjamin, Walter (1977) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (in) Kleine Geschichte der Photographie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Böhme, Gottfried (1999) Was ist ein Bild ?, Fink (Wilhelm) Verlag, Paderborn

Geiger, Annette (2004) Urbild und fotografischer Blick: Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Verlag Wilhelm Fink, Paderborn

Nietzsche, Friedrich (2000) [GÖZ]: Götzen - Dämmerung, Insel Verlag, Frankfurt am Main

Nietzsche, Friedrich (2009) [KSA] Kritische Studienausgabe Band1, dtv Taschenbuchverlag, 3 Aufl. München

Sontag, Susan (1999): Über Fotografie, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Stieger, Bernd (2009) Montagen des Realen - Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. Wilhelm Fink Verlag, München.

Toscani, Oliviero (2010) Interview: was macht die Kunst Oliviero Toscani? (im Magazin) Monopol - Magazin für Kunst und Leben 08/2010 Ausgabe, Juno Kunstverlag GmbH, Berlin

Fotografie: Schwan [Polaroid], (2010) Helge H. Paulsen