

## Polaroid – Die Maschine zum Lebensgefühl

Mit dem Sofortbild Polaroid bekam der Pop-Rausch sein massentaugliches Medium. «Ein grossartiges Spielzeug», so Andy Warhol, mit dem sich Bilder produzieren liessen «ohne zu arbeiten. That's like a mini-factory!».

Von Nadine Olonetzky

Jeder neue Apparat bringt ein neues Geräusch in die Welt. Begleitet von diesem ganz unverwechselbaren Surren schießt das Bild aus dem Suppenschlitzmaul der Kamera wie eine viereckige Zunge – und wird gierig herausgerissen. Man will das Foto sehen, man will sehen wie es *erscheint*. Man will dem Zauber der Chemie beiwohnen, der die aufgenommene Situation zum Stillstand bringt und fixiert. Dass man sich von sich und der Welt ein Bild macht, hier hat man es vor Augen. Und dieses Geräusch ist seit den 70er Jahren die Begleitmusik der massenhaft verbreiteten Polaroidfotografie.

Die Idee, die Dunkelkammer in den Film zu verlegen, ist so verblüffend wie waghalsig, wenn man bedenkt, dass eine Dunkelkammer im allermindesten Fall 1 Vergrösserer, 3 Becken für Entwickler, Stoppbad und Fixierer, fliessendes Wasser und Platz für 1 Menschen bieten muss. Der Amerikaner Edwin H. Land war so waghalsig. Mit dem Polaroidfilm, der Negativmaterial, Positivpapier und Entwickler enthält, setzte der geniale Tüftler, der in seinem Leben über 5000 verschiedene Patente erhalten haben soll und seine Firma, die Polaroid Corporation, mit Sinn fürs Geschäft leitete, den Anfangspunkt für eine neue Episode der Fotogeschichte. Er brachte 1948 die erste Polaroidkamera und die dazugehörigen Filme auf den Markt, entwickelte 1961 die Negativ-Positiv-Filme, die weitere Abzüge des Fotos möglich machen, führte 1963 die Instantfotografie in Farbe ein und 1972 das legendäre Kameramodell SX-70. Mit dieser Kamera trifft er den Nerv der Zeit. Die SX-70 wird schnell zum Mythos, zum begehrten Objekt der Pop-Kultur. Der Künstler Richard Hamilton, der ab Mitte der 50er Jahre unter dem Begriff «Instant Art» Arbeiten mit technisch produzierten oder reproduzierten Bildern verfolgt, erzählt zur Entstehung seines Künstlerbuchs «Polaroid Portraits»: «Es war ungefähr 1968, als ich Roy Lichtenstein in New York besuchte. Er besass eine Polaroidkamera – ich hatte noch keine gesehen – und es war grade die Zeit, in der die Kamera Mode wurde, und alle eine kauften. Sie war ein kommerzielles Produkt, das im grossen Stil auf den Markt geworfen worden war. Lichtenstein also besass eine, fotografierte mich und gab mir das Resultat.» Das war es. Sofort

konnten beide das Porträt sehen. Alle waren fasziniert, alle wollten eine. So auch Hamilton, den das auf die Idee brachte, mit einer Polakamera zu anderen Künstlern und Künstlerinnen zu Besuch zu gehen und sich von allen porträtieren zu lassen. Es war ihm nicht so wichtig, qualitätsvolle Bilder zu bekommen, er begriff das Ganze als seriöses Spiel und als konzeptuell angelegte Reihenuntersuchung zum Thema ‚Wahrnehmungsmöglichkeiten des Richard Hamilton‘. Er stellte bald fest, dass die Künstler ihre sehr eigene Art, die Welt zu sehen (und darzustellen) auch in dieses Spiel einbrachten: «Die Leute begannen plötzlich zu sagen ‹Ah, ja, da kannst du sehen, dass dieses Foto von Jasper Johns ist, weil es mit dem blauen Himmel und dem Horizont hier wie eine Flagge aussieht›...», erzählt er in einem Gespräch mit Gerhard Johann Lischka, dem Herausgeber des 1977 erschienenen Kunstbüchleins «Das Sofortbild – Polaroid». Francis Bacon, der das erste Mal in seinem Leben eine Kamera in Händen hielt – er arbeitete wohl mit fotografischen Vorlagen, fotografierte aber selbst nicht – wusste kaum, wie er die Kamera halten und wo er abdrücken sollte, er kreiste durch das Zimmer und machte schliesslich ein Bild, das derart stark «ein Francis Bacon» wurde, dass Hamilton ganz verblüfft war. Andy Warhol, der 50 Fotos schoss, bis er sich zufrieden gab – der ganze Boden war schliesslich mit Abfall übersät –, liebte die Polaroidfotografie über alles. Für ihn war es ein grossartiges Spielzeug, er war fasziniert von der Möglichkeit, Bilder zu produzieren «ohne zu arbeiten. That’s like a mini-factory!»

Nicht zuletzt wollte Hamilton in all diesen Porträts so «blöd aussehen wie im Spiegel». Warum aber ausgerechnet *stupid*? Andy Warhol verkündete im Pop-Rausch programmatisch «Alles ist schön!». Was der Kunst würdig ist und was nicht, wird ebenso heiss diskutiert wie die sexuelle Befreiung, der Drogenkonsum, die Frauen- und die Friedensbewegung. Was unten ist, wird nach oben gekehrt; gesellschaftlich, politisch und künstlerisch sind die 60er und 70er Jahre eine Zeit im Umbruch und Aufbruch, eine Zeit der Revolte. Die Begeisterung für die Low-Culture – Gebrauchsgrafik, Zeitschriften- und Zeitungslayout, Werbung, Design, Alltagsgegenstände aller Art –, die Neugierde für das Normale, das Banale, Hässliche, ja Abnorme und das schwungvolle Do-it-yourself-Gefühl findet in der Polaroidkamera die maschinelle Entsprechung. Der Erfolg von Polaroid wird durch eine Gesellschaft möglich gemacht, die vor allem aus sogenannten Verbrauchern besteht: mit ihren Batterien (die allesamt nicht aufgebraucht sind, wenn der Film durchgeknipst ist), Kunststoff- und Metallteilen, Chemikalien und Fotopapieren, wurden und werden die Filmpackungen und Fotos zu Hunderttausenden verbraucht und weggeworfen – der gigantische Abfallberg mit Sondermüll schien die Polaroid Corporation nie zu interessieren – und sind damit auch Ausdruck einer der Umwelt gegenüber sorg- bis verantwortungslos handelnden Konsumgesellschaft.

Nichtsdestotrotz: Die Polaroidkamera fungiert als produktive Begleiterin auf den Forschungsreisen durch die Alltagskultur und als Möglichkeit, die Selbsterfahrung auszuwerten: schnell, leicht zur Hand, quick and dirty. Sie produziert am laufenden Band und vollkommen unkompliziert Bilder, die sofort kontrolliert, angenommen oder verworfen werden können. Das verführt zum schnellen Experiment, zu unverfrorenem, unbeschwertem Spiel, und das, obwohl die Filme teuer waren und es bis heute sind. Pop bedeutet schliesslich nicht nur ‚popular‘, sondern auch ‚Knall‘ oder ‚Schuss‘ – was die entstehenden Polaroidfotos als mitunter knallige Schnapsschüsse bestens dokumentieren. Viele Fotografen suchten zwar ihre Motive schon viel früher «im ‹Alltäglichen›, im ‹Vernachlässigten›, im ‹Unbedeutenden› – die Mauern, die

Strassenpflaster, die Eisenbeschläge von New York, die unendlich vielen Dinge, die die Menschen einmal benutzt und dann weggeworfen haben, die Betonwände von Chicago, an denen Wasser und Wind ihre Spuren hinterlassen haben, und die Untergrundbahnschächte von New York – die Überreste unserer Welt, die ich miteinander kombiniere, um ihnen neue Bedeutung abzugewinnen», wie etwa Aaron Siskind erzählt. Doch sein Resultat sind äusserst sorgfältig gestaltete Bilder und perfekt vergrösserte Schwarzweiss-Prints, die das Banale letztlich über die Untiefen der Schmutzdeligkeit erheben. Für die SX-70 dagegen braucht es weder professionelle Könnerschaft beim Fotografieren noch in der Dunkelkammer. Sie ist deshalb in erster Linie die Kamera der Amateure, der Künstlerinnen und Künstler.

Um dieses sich schnell abzeichnende (Amateur-)Image loszuwerden, begann die Polaroid Corporation deshalb schon früh und gezielt, Polaroid-Rückteile für Profi-Kameras zu produzieren, dann auch Kameras und Filmmaterial an professionelle Fotografen zu verteilen und sie zu Experimenten anzuregen. Der Erfolg dieser PR-Aktion war durchschlagend. Alle fotografierten mit Polaroid: Weegee, Ansel Adams, Brett Weston, Gisèle Freund, Walker Evans, Bruce Davidson, Helmut Newton, Minor White, Robert Frank, Robert Mapplethorpe oder Sarah Moon, um nur einige zu nennen. Ab 1962 folgten Profifilme für die Wissenschaft, Industrie und Medizin – 1965 etwa die Einführung des Systems Polaroid XR-7 für Röntgenbilder –, Sofortdiafilme und Sofortkleinbildfilme. Darüber hinaus entwickelte die Polaroid Corporation Kameras und Filme, mit denen man nicht nur im Mittelformat fotografieren kann, sondern Bilder bis Grösse 50x60cm bekommt. Mode- und Werbefotografen benützen Polaroidfilme seither vor allem als Skizzenblock und Kontrollinstrument. Sie lassen sich mit Polaroidbildern die ausgesuchten *locations* für das *photoshooting* absegnen, sie überprüfen während der Arbeit, ob ihnen die inszenierte Situation auch als Bild gefällt, sie kontrollieren die Farbigkeit und Lichtverhältnisse: Da das menschliche Auge nicht fähig ist, den Effekt einer Blitzanlage wahrzunehmen, das Foto jedoch entscheidend verändert wird durch dieses Licht, ist ein Kontrollbild mit Polaroid unerlässlich. «Ohne Polas geht so etwas nicht. Es ist jedoch auch eine Sache der Gewohnheit und vor allem der Art des Auftrags», meint die Künstlerin Ruth Erdt, die das Medium Fotografie sowohl für ihre künstlerische Arbeit einsetzt wie auch als Fotografin Modeaufträge ausführt. «Je freier ich für einen Auftrag arbeiten kann, desto eher kann ich mich auf Experimente einlassen beziehungsweise mich auf meine Erfahrung abstützen und auf die Kontrolle durch Polaroid verzichten.» Die meisten Auftraggeber aus der Werbebranche wollen allerdings Polaroidbilder sehen, um während des Arbeitsprozesses, der ja zumeist mit astronomisch hohen Budgets veranschlagt ist, ihr Wörtchen mitreden und aufgrund der Polas das Layout für die Zeitschrift oder Werbekampagne vorbesprechen zu können. Die Erfindung des Sofortbildverfahrens ermöglichte diese Art von Skizzen und Kontrollen erst. Sie beschleunigte den Arbeitsprozess, befreite ihn von Risiko und beengte ihn zugleich, weil nichts dem Zufall überlassen, alles unter Kontrolle bleibt. Das Polaroidbild ist Absicherung und Beweis, es gehört zur Kommunikation zwischen Auftraggeber, Abgebildetem und Fotografierenden und also im weitesten Sinn zum Vertrag zwischen Auftraggeber und Fotograf. Die digitale Fotografie hat nun einen Teil dieser Funktionen übernommen: Ohne das Bild aus der Hand geben und auf die vergleichsweise langsamen Dienste der Post abstellen zu müssen, schickt die Fotografin die Bilder von möglichen Locations und Szenen per e-mail in die Werbeagentur. Und auf dem Set

sind die Kontrollbilder nun wirklich sofort vorhanden: Die Beschleunigung der Gesellschaft und aller Arbeitsprozesse hat im digitalen Zeitalter noch einmal zugenommen. Aus dem Sofort, das immerhin noch bis zu 5 Minuten Wartezeit und Geduld abforderte, ist ein tatsächliches Instant, ein unmittelbares Gleichzeitig geworden, in welchem auch die Postwege nicht mehr als Sekunden dauern.

Ulrich Mack, der rund um den Globus als Presse- und Kriegsphotograf tätig war, hatte irgendwann genug von der Jagd nach der Tagessensation, in der sich der Fotograf die Bilder nehmen muss, will er der Zeitung *das Bild* zum Ereignis liefern – das englische *to take a picture* drückt das treffend aus. Der Fotograf nimmt die Bilder – von den Menschen, den Gegenständen und Ereignissen zwischen ihnen – und verschwindet wieder in alle Winde. Mack entschloss sich für das Gegenteil und zog sich mit Kamera und Polaroid-Negativ-Positiv-Filmen auf die Nordseeinsel Pellworm und den Schleswiger Holm zurück. Dort, im kleinräumigen Kosmos der Insel, nahm er sich zuerst einmal die Zeit, sich einzuleben. Er versuchte, wie ein volkswissenschaftlicher Forscher das Vertrauen der Leute zu gewinnen, ihre Sprache (die Sprache zwischen der Sprache) zu verstehen, ihre Tagesabläufe mitzuleben – und begann dann, die Menschen zu fotografieren. Anstatt von ihnen nur ein Bild zu *nehmen*, konnte er ihnen dank dem Polaroidverfahren zuerst einmal ein Bild *schenken*: die Sofortbildkamera als Kommunikationsmaschine, als Möglichkeit, Druck von Fotograf und Porträtiertem zu nehmen – Kreativität wird zum Austauschprozess unter Menschen. Für den Porträtierten, so Vilém Flusser, führt der Dialog mit dem Fotografen normalerweise «zu jener Mischung aus Befangenheit und Exhibitionismus (dem Produkt des Umstands, der Mittelpunkt einer objektivierenden Aufmerksamkeit zu sein), die eine «aufgesetzte Haltung» zur Folge hat (der Wartende erschwindelt das Motiv). Das führt auf Seiten des handelnden Fotografen zu jener seltsamen Empfindung, zugleich Zeuge, Ankläger, Verteidiger und Richter zu sein, einer Empfindung des schlechten Gewissens, die sich in seinen Gesten widerspiegelt.» Das Polaroidverfahren kann diesen Konflikt nicht auflösen, aber ein wenig entschärfen, indem es dem Porträtierten bis zu einem gewissen Grad die Möglichkeit gibt, sein Bild mitzustimmen. Macks Fischer, deren Frauen oder die Wittfrauen posieren für ein Bild, man sieht, dass ihnen das Bild nicht gestohlen wird, dass sie zum Fotografen ein vertrautes Verhältnis haben. Die Porträts sind für den Laien, der mit Polaroid üblicherweise das Foto mit dem berühmten weissen Rahmen assoziiert, nicht selbstverständlich als Produkt einer Sofortbildtechnik zu erkennen. Als sorgfältig gestaltete und vergrösserte Schwarzweiss-Prints stehen sie vielmehr in der Tradition eines August Sander, der die Menschen ebenfalls als Individuen und als *Typen*, als Vertreter einer Berufsgruppe und Kultur zeigte. Wie Ulrich Mack arbeiteten auch Weegee, Ansel Adams oder Brett Weston mit Polaroid gestalterisch wie mit anderen Schwarzweissfilmen auch – für Weegee war die Schnelligkeit des Mediums ein enormer Vorteil (heute würde er wohl ohne zu zögern mit digitaler Bildübermittlung arbeiten), und Ansel Adams oder Brett Weston machten auch mit Polaroid äusserst präzise Landschafts- und Architekturaufnahmen. Der Umgang mit Polaroid, wie er von professionellen (Presse-)Fotografen und Fotografinnen gepflegt wurde – und noch teilweise wird –, zeigt also eine Möglichkeit im Spektrum auf, das aus vielen weiteren Ausdrucksweisen besteht. Amateure nutzen andere Möglichkeiten des Mediums als Pop- und Konzeptkünstler, diese wiederum andere als Werbe- und Modefotografen – je nach Fähigkeiten, Interessen und Zielsetzungen.

Die SX-70 – und das ist *ein* Grund für ihren Erfolg – ist eine Spiegelreflexkamera. Das ermöglicht nicht nur, im Sucher den genauen Bildausschnitt zu sehen, es ermöglicht auch, sehr nah an Objekte heranzugehen. Der Fotografierende sieht über die Spiegel schon ziemlich genau, wie das Bild aussehen wird – und *reflektiert* die über den Spiegel reflektierten Bilder. Den «Spiegel mit Gedächtnis», sagt der Fotograf Minor White, soll man so handhaben, «als wäre die Kamera eine metamorphotische Maschine und die Fotografie eine Metapher.» Der Fotografierende sieht über den Spiegel mögliche Bilder und wählt eines davon aus, indem er den Auslöser drückt. Während dieser Suche nach dem stimmigen Bild überprüft er nicht nur mögliche Bilder, er befragt sich selbst: ob sein Standort und Blickwinkel richtig sei, ob er die Situation richtig erfasse und interpretiere. Über das gespiegelte Bild sieht er damit sich selbst auf seiner Suche nach dem sinnvollen Standort – eine Metapher schlechthin für die Suche nach Sinn im Leben. Die ganz elementaren Lebensfragen: Wer bin ich, wie erschaffe ich ein Objekt und wie mache ich ein Objekt aus mir, einen Gegenstand mithin, der mich selbst als Subjekt überdauert?, diese Fragen beantwortet die Kamera demjenigen, der fotografiert. Das gute Foto entspricht nicht nur der Intention des Fotografen, es überrascht und beglückt durch seine ganz eigene Identität, die wiederum den Fotografen in seinem Dasein bestätigt. Die Kamera ist die ideale Maschine für Reflexion und Selbstbespiegelung, und das erfährt mit der Polaroidkamera noch eine Steigerung: Da bei Kameras wie der SX-70 kein Negativ entsteht – der neugierige Blick des Fotolaboranten also wegfällt – und das Bild schnell entsteht, ist der Weg frei für exhibitionistische Experimente, für jede Art von fotografischer Untersuchung des eigenen Körpers, von Nähe, Intimität und Sex. Jürgen Klauke fotografierte 1974 Polaroidserien mit Titeln wie «Bespiegelung» oder «Intimtheater», Hansik Gebert eine Serie mit und über seinen Penis, so könnte man die Bewegung von Bild zu Bild beschreiben, «The private movies» (1975). Christian Vogt ‚porträtiert‘ 1977 die berauschte «Claudia», vielmehr ihren aus der Bluse hervorquellenden Busen, und setzt die Sätze dazu: «1) Claudia get’s stoned for the first time and feels like writing. 2) She feels sexy – I’m sure.... 3) I knew exactly what’s going to happen!!» Bernhard Johannes Blume schliesslich erklärt G.J. Lischka in einem Brief: «Lieber Johann, du fragtest, warum ich meine masovisuellen Ipsationen mit einer Sofortbildkamera tätige. Nun, Du ahntest es ja schon, war Dir doch mein leichter Hang zum Visuell-Perversen nicht entgangen! So sei es denn geoffenbart: Der Selbstbezug mit Polaroid ist mir der liebste, weil sich hierbei aufs glücklichste mein Exhibitionstalent mit Reflexion vereinigt. Orgiastisch ist der Selbstanblick in 6x6, die Reduktion aufs Objektive, millionenfach bestätigt ist die Perspektive auf mein Selbst. Ich seh mich endlich so, wie ich mich sehen *soll*. Oh Johann, dieses Soll, es ist soziale Leidenschaft, Polaroidsofortbildonanie, besinnungslose Selbstvermittlung als eine Fremdvermittlung, die ganze Wahrheit über mich in Bunt. Die Gegenwart ist immer schon gewesen, die Zukunft abgewendet ins Klischee. Komm, lass uns Fotos tauschen, von mir zu Dir und umgekehrt, Identität ist kein Problem. Es grüsst Dich aus der Ferne und denkt an Dich so gerne: Dein Blume». Fotos tauschen – auch das gehört zum Spiel, zur Selbstdarstellung und Selbstbespiegelung. Die Nacktheit, der Sex wird nicht in perfekt geschöner Pose wie fürs Hochglanzmagazin produziert, sondern etwas schlampig und wie nebenbei aufgenommen. Keine fotografisch-handwerkliche Perfektion hier, sondern eine charmante Koketterie mit dem Amateur, die Kultivierung des Trash, des Vorläufigen, Unperfekten, Zufälligen: Mit der

Polaroidkamera kann die hemmungslose Lust am exhibitionistischen Experiment fröhlich ausgelebt werden.

Die Untersuchung des eigenen Körpers schonungslos vorangetrieben, hat die Künstlerin Hannah Villiger. Mit der Polaroidkamera erforschte sie ihren nackten Körper, zerlegte ihn – die Kamera als Meissel – in fragmentarische Stücke und stellt diese, über ein Internegativ gross vergrössert, zu einem aus mehreren Körperfragmenten – das heisst also Blickwinkeln, Farbigkeiten, Distanzen – bestehenden Block zusammen. Auch hier wird die Kamera zur metamorphotischen Maschine, wie sie Minor White bezeichnet hat, denn Villiger versteht ihre Arbeit nicht als fotografisches Projekt, sondern als Skulptur: «Ich komme immer wieder auf die Polaroids zurück, weil diese effizienter all das einlösen, was mir wichtig erscheint. Ich sehe die Polaroidvergrösserungen gar nicht so sehr fotografisch; ich sehe sie mehr als Haut oder besser gesagt als Materie. Ich fotografiere um meinen Körper herum, ich kann verformen, Ausschnitte wählen, es ist, als ob ich eine Figur modellieren würde», sagt sie in einem Gespräch mit der Künstlerin Miriam Cahn. Sehr nah rückt sie sich mit der Kamera auf den Leib, entblösst sich und versteckt sich auch wieder: die Ellbogen, Schultern, Knie oder Rückenstücke sind bis zur Unkenntlichkeit fragmentiert und in abstrakte Skulpturen verwandelt. Selbsterforschung ist hier auch Identitätsbestimmung und die Suche nach dem eigenen Platz in der Welt. In den Bildern wird ihr Körper nicht nur zur Skulptur, mit der Kamera streicht sie über ihre Haut und thematisiert sie als Material, Fläche und Farbe, als Grenze und Ort der Begegnung: «Die Plastizität des Körpers auf einem Polaroidfoto treibe ich oft ins Extreme, indem ich das Licht, vor allem das Blitzlicht, ausnutze, so dass die hellen Stellen überbelichtet, wie abgeschliffen sind und kaum mehr Zeichnung haben und die dunklen Stellen fast in der Schwärze ertrinken.» Pola-Fotos «poetisieren die Welt», beschreibt es Ruth Erdt. «Die Bilder sind das Resultat der Technik, die Kamera spricht eine Sprache für sich». Sie haben eine ganz eigene Bildqualität, die sich aus ihrer Farbigkeit, der Bildoberfläche, den schnell entstehenden Unschärfen, dem fast quadratischen Bildformat und dem weissen Bildrahmen zusammensetzt. Und: Sie sind Unikate. Als maschinell hergestelltes Produkt und zugleich einmaliges Original, tragen sie das Schnelle-Billige ebenso in sich wie die Aura des Wertvollen. Sie sind in diesem Sinn bildhafter als andere Fotografien, was zusammen mit dem Spass am Experiment sofort zu allen möglichen künstlerischen Eingriffen verführte: Durch Druck, Erwärmung oder das Lösen der Cellophanschicht können während des Entwicklungsprozesses Farben und Formen verändert werden. Lucas Samaras etwa experimentierte nicht nur während der Aufnahme mit farbigem Licht, er collagierte und übermalte auch die fertigen Polaroids wie in den «Still-Lives & Figures» (1978-1982) oder einer Serie von Selbstporträts (New York 1971). Robert Rauschenberg arbeitete mit Übermalungen, der Amerikaner Les Krimms reizte mit allen Mitteln sämtliche Möglichkeiten der Verfremdung aus und nannte diese Bildschöpfungen kryptisch «Fictcryptokrimmsographs». Was immer man heute von all diesen Versuchen halten mag: Die zwischen Malerei, Collage und Fotografie angesiedelten Experimente und die obszönen Selbstbespiegelungen brachen die Kunst des Establishments auf, die in den Museen zelebriert wurde. Wohl haben sie als Unikate auch eine auratische Kraft wie die etablierte Malerei, doch sie treten mit anarchischem Gestus in die Arena der etablierten Künste. Auch heute wieder, da die gigantischen Farbprints der zu Stars emporstilisierten Fotografen hinter riesigen Glasscheiben und eingefasst von dicken

Aluminiumrahmen in den Kunsttempeln hängen, haben die kleinen quadratischen Bilder grossen, heute auch nostalgisch anrührenden Charme. Das Medium ist immer ein Teil der Botschaft: Auch in den Polaroidbildern von David Hockney, der fotografisch die von den Kubisten erstmals thematisierte Idee umsetzte, im gleichen Bild mehrere Blickwinkel und Ansichten desselben Gegenstands zusammenzubringen. Hockneys «Henry Moore, 23 July 1982» ist ein Bildereignis. Es ermöglicht eine neue Erfahrung, indem es die Seh- und Darstellungsgewohnheiten mit Poesie aufbricht.

Die Kamera als metamorphotische Maschine verwandelt das Dreidimensionale ins Zweidimensionale, das Leben in einen gedächtnishaften Gegenstand, sie reagiert mit Chemie oder Rechnungsleistung auf Licht und interpretiert daraus Farben. Was sehe ich, was sieht die Kamera? bleibt auch im digitalen Zeitalter das grosse Faszinosum. «Beim Sofortbild ist die Wirklichkeit, wie sie dem Sehen unserer Zivilisation entspricht, exakt wiedergegeben», rief Gerhard J. Lischka 1977 mit Begeisterung aus. Heute scheint die Aera des Polaroidbildes – eine 50jährige Episode der Fotogeschichte – zu Ende zu sein, wenn man einmal absieht von den Möglichkeiten, die diese Technik als Kontroll- und Testbildverfahren für professionelle Fotografen, beim Zahnarzt oder für Künstler, die genau diese Bildqualitäten suchen, noch bietet. Die Amateure vergnügen sich inzwischen mit den viel billigeren Einweg- und Lomokameras, fotografieren mit vollelektronisch gesteuerten oder digitalen Kameras (Sie bearbeiten in nächtlichen Basteleien am Computer ihre digital geschossenen Bilder, um sie ins Internet einzuspeisen). Professionelle Fotografen und Fotografinnen arbeiten mehrheitlich mit analogen Kameras und konventionellen Schwarzweiss- und Farbfilmern, je nach Auftrag werden ihre Bilder anschliessend gescannt und bearbeitet. Künstler und Künstlerinnen, noch immer fasziniert vom farblich seltsamen Bild und alltäglichen Sujet oder der persönlichen Exhibition, erforschen ebenfalls die Möglichkeiten der digitalen Technologie. Für sie sind die Möglichkeiten, Bilder am Computer zu bearbeiten, zuzuspitzen und zu verfremden ungleich grösser und das Resultat ungleich variabler und perfekter als das mit Polaroid der Fall ist. Grade das entspricht dem Lebensgefühl und also dem Sehen der Zivilisation des anbrechenden 21. Jahrhunderts. Wenn das unvergleichliche Surren der Polaroidkameras also verstummt, gibt es das bereits sehr leise gewordene Räuspern der Digitalkameras und irgendwann wird ein noch unbekanntes Geräusch – oder vielleicht die Stille? – eine neue Aera der Bildfindungen ankündigen.

© Nadine Olonetzky, Publikation in: Kulturzeitschrift *du* 6/2002: Polaroid. Eine Episode.