

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
KUNSTHISTORISCHES INSTITUT

Abhandlung
zur Erlangung des Doktorgrades
der philosophischen Fakultät
der
Universität zu Köln

**Korrelationen des Polaroids:
Über das mediale Dispositiv der Sofortbildfotografie**

vorgelegt von
Denise Wiedner
geboren in Haltern am See

angenommen auf Antrag von
Frau Prof. Dr. Ursula Frohne
Herrn Prof. Dr. Stefan Grohé
Herrn Prof. Dr. Nobert Nußbaum
Herrn Prof. Dr. Hanjo Berressem

Köln, August 2016

Die Dissertation ist auf dem Kölner Universitäts Publikations Server (KUPS)
<http://kups.ub.uni-koeln.de> abrufbar. In dieser Ausgabe wird aus rechtlichen Gründen auf
Abbildungen verzichtet.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | Einführung | 1 |
| 1.1 | Darstellung und Konzeption der Arbeit | 1 |
| 1.2 | Forschungsstand | 10 |
| 1.3 | Geschichtlicher Einblick in die Entstehung der Polaroidfotografie | 15 |
| 2 | Polaroid | 19 |
| 2.1 | Firmengeschichte | 19 |
| 2.2 | Polaroid Collection | 23 |
| 2.3 | Funktionalität und technische Gegebenheiten | 31 |
| 3 | Konstitutive Merkmale des Polaroids und Konsequenzen des Gebrauchs | 38 |
| 4 | ZEIT – RAUM – UNMITTELBARKEIT | 50 |
| 4.1 | Überlegungen zur Zeitlichkeit der Polaroidfotografie | 50 |
| 4.2 | Polaroids im Kontext performativer Künste | 60 |
| 4.2.1 | Dieter Roth – Instantane Selbstbefragungen | 60 |
| 4.2.2 | Erwin Wurm – <i>One Minute Sculptures</i> | 70 |
| 4.3 | Oliviero Toscani – Der doppelte „Es-ist-So-gewesen“-Effekt | 85 |
| 4.4 | David Hockney – Sehen in Etappen | 97 |
| 5 | ORIGINAL – UNIKAT – EINMALIGKEIT | 109 |
| 5.1 | Das Polaroid als Unikat – Die mediale Logik der Singularität | 109 |
| 5.2 | Andy Warhol – Das Polaroid als „mini-factory“ | 119 |
| | Exkurs: Automaten und die Spur des Apparats – ein Vergleich der Mediensysteme Fotofix und Polaroid | 137 |

| | | |
|------------|---|------------|
| 5.3 | Ansel Adams – Die Abkehr vom Unikat | 151 |
| 5.4 | Ming Wongs manipulierte Nostalgie | 166 |
| | Exkurs: Techniknostalgie und Respektabilität eines tot gedachten Mediums | 174 |
| 5.5 | Das Abbild als Konstrukt – John O’Reillys Polaroidmontagen | 184 |
| | Exkurs: Mediale Verfremdungen und Manipulationen | 197 |
| 5.6 | Lucas Samaras – <i>Photo-Transformations</i> | 202 |
| 6 | ÄÜBERE ERSCHEINUNG – KÖRPERLICHKEIT – PLASTIZITÄT | 213 |
| 6.1 | Das Polaroid als Objekt – Format und Rahmen | 213 |
| 6.2 | Horst Ademeits Medienkombinationen | 222 |
| 6.3 | Vom Zerlegen der Bilder – Hannah Villigers Skulpturen mit Fotografie | 232 |
| 7 | INNERE ERSCHEINUNG – BILDÄSTHETIK | 244 |
| 7.1 | Stefanie Schneider – Dekonstruktion und Kopie als Strategie | 245 |
| 7.2 | Marlene Dumas – Das Polaroid als Krücke | 256 |
| 8 | Conclusio | 271 |
| 9 | Literaturverzeichnis | 278 |
| 10 | Abbildungsnachweis | 305 |
| 11 | Abbildungen | |

1 Einführung

1.1 Darstellung und Konzeption der Arbeit

Das medienwirksame Insolvenzverfahren der Firma Polaroid im Jahr 2008 gab einen entscheidenden Anstoß für die vorliegende Erarbeitung, da neben dem Interesse an den medialen Bedingungen per se zunächst auch eine feste Zeitspanne für die Untersuchung des Sofortbildmediums gegeben schien.¹ Die Firma Polaroid konnte zu diesem Zeitpunkt ebenso auf eine fast 70-jährige Erfolgsgeschichte mit zahlreichen Entwicklungssträngen und innovativen Verbesserungen der technischen Möglichkeiten zurückblicken, wie auf unzählige Menschen jeden Kontinents, die sich der Sofortbildfotografie sowohl laienhaft als auch künstlerisch bedient hatten. In den frühen Jahren zählten Ansel Adams und Philippe Halsman zu den begeisterten Anhängern, in der Folgezeit schlossen sich etwa Andy Warhol, David Hockney oder Lucas Samaras an und bis heute scheint die Reihe der künstlerischen Positionen – verkörpert etwa durch Stefanie Schneider oder Ming Wong – nicht enden zu wollen. Der künstlerisch ambitionierte Umgang mit der Polaroidfotografie, die sich verstärkt ab den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts offenbart, steht im Zentrum vorliegender Arbeit. Dabei liegt die Präferenz zum einen auf dem „neuen Interesse an der Schnappschussästhetik“² des Polaroids, dem nicht selten nostalgische Ansprüche zugrunde liegen³, zum anderen aber rückt die wissenschaftliche Auseinandersetzung in den Fokus, die ein bereits tot geglaubtes Medium betrachtet.⁴

Das Polaroid ist mit verschiedenen Funktionen – von der Vorlage über die Dokumentation oder die fotografische Selbsterkundung bis hin zum konstitutiven Bindeglied beim performativen Akt – belegt, sodass seine Gebrauchsweisen und Erscheinungsformen aufzeigen, wie ein technisch vereinfachtes Medium, das auf formaler Ebene grundsätzlich simultane Ergebnisse liefert, in facettenreiche Strategien und künstlerische Konzepte eingebunden wird. Und obwohl der „digital turn“, der die Fotografie konsensuell verändert

¹ Tatsächlich konnte die Firma Polaroid eine vollständige Insolvenz abwenden und vertreibt seit dem Produktionsstopp 2010 erneut sämtliche Instantprodukte.

² Greta Lorez: *Comeback des Polaroids*, in: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20103057/polaroid-ausstellung-analoge-digitale-fotografie.html> [20.12.2011].

³ Der grundlegende Impuls der mit Polaroid arbeitenden Künstler kann jedoch nicht allein darin liegen einen Renaissance-Gedanken zu verfolgen.

⁴ Vgl. Rolf Nohr: *A Dime – A Minute – A Picture. Polaroid & Fotofix*, in: Leander Scholz/Petra Löffler (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Tagungsband der Konferenz des SFB 427 zur Medialität des Gesichts, Köln 2004, S. 160-180.

und dazu geführt hat, dass nicht wenige Stimmen von der „Fotografie nach der Fotografie“⁵ sprechen, unlängst stattgefunden hat, ist die rückwärtsgewandte Auseinandersetzung mit der in heutigen Tagen nahezu antiquiert wirkenden Technik der Sofortbildfotografie vor allem daher von Bedeutung, als dass sie nicht nur auf die Fotografiegeschichte verweist, indem ihre Kunstwürdigkeit – vor allem im Konkurrenzverhältnis zur Malerei, eine Debatte die bereits im 19. Jahrhundert virulent war – erneut befragt wird, sondern in einer medialen Simplizität ebenso die theoretischen und rhetorischen Figuren wie Index, Original und Unikat sowie den Akt des Fotografierens an sich aufs Neue tangiert. Mit der Historizität des Polaroids wird ein erweitertes Bewusstsein auf diese fototheoretischen Echo-Effekte ausgelöst, das zudem von der stets aufflackernden Legitimierungsdebatte um die Kunstwürdigkeit der Fotografie respektive der Polaroidfotografie flankiert wird. Dabei ist der Disput um die Nobilitierung der Fotografie zwar ebenso alt wie die Fotografie selbst, denn mit ihrer Entstehung und Verbreitung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts beginnen die Diskussionen um den Stellenwert und die Bewertungen im künstlerischen Kontext, doch „kommen die Maßstäbe der kunstkritischen Beurteilung der Fotografie nicht erst durch die Fotografie in die Welt“, sondern sind vielmehr „Ergebnis einer breiten Bewegung gleichgerichteter Energien in Weltanschauung, Kunst, Wissenschaft und Ökonomie“⁶. Letztendlich ist es nicht die Fotografie als Resultat eines fotografischen Aktes, sondern die Apparatur, die Kamera selbst, eine von Menschenhand bediente Maschine, welche eine erste Angriffsfläche auf den Kunstcharakter der Fotografie bietet und Quintessenz jeder diesbezüglichen Auseinandersetzung zwischen 1835 und der Mitte des 20. Jahrhunderts zu sein scheint. „Ungeachtet der Intentionen der Fotografen, haftete dem fotografierten Bild das Stigma technischen Machwerks an“⁷, das mit der Sofortbildfotografie in so vielfach potenziertes Weise in Erscheinung tritt. Möglicherweise aus diesem Grund haben nur wenige Künstler⁸ die Polaroidfotografie „wirklich ernst genommen und seriös damit gearbeitet“⁹. Vordergründig ist es natürlich das Instantane, auf das bereits der Name der Sofortbildfotografie verweist, das den Blickwinkel der Untersuchung verändert und gerade

⁵ Exemplarisch: Hubertus v. Amelunxen: *Fotografie nach der Fotografie*, München 1995.

⁶ Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie 1839-1912*, in: Ders./Hubertus v. Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 1980, S. 13-45, S. 13.

⁷ Enno Kaufhold: *Bilder des Übergangs, Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986, S. 11.

⁸ Im Sinne der besseren Lesbarkeit und der Einheitlichkeit sind Begrifflichkeiten wie "Künstler", „Fotograf“ oder "Betrachter" zwar ausschließlich in der männlichen Form aufgeführt, inkludieren aber immer auch die weibliche Form.

⁹ Thomas Weski, zit. nach: Sandra Danicke: *Goodbye, Polaroid*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 7, 2008, S. 20-27, S. 27.

die indexikalische Präsenz des Polaroids als mediales Surplus hervortreten lässt. Vor allem ist es der Umstand einer nicht vorhandenen Negativität¹⁰ des Mediums – unter diesem Aspekt der Digitalfotografie nicht unähnlich –, die weder der Dunkelkammer noch einem exkludierten Entwicklungsprozess bedarf und somit das, was „an der Fotografie Verfahren ist – Präparation, Ausführung, Prozessierung etc. –, der Zuständigkeit des Operators“¹¹ gänzlich entzieht und dessen Aktivität einzig auf den Druck auf den Auslöser beschränkt. Polaroid- und Digitalfotografie ist neben der Möglichkeit des „vergleichenden Sehens“¹² gemein, dass ihnen kein Negativ antezediert, sie sich gleich als Positiv offenbaren. Der Sofortbildfotografie bleibt dabei aber, divergent jeglicher digitaler Fotografiertechniken, eine auf Chemikalien beruhende Transformation inhärent, die sich wiederum in Abgrenzung zur herkömmlichen Analogfotografie unweigerlich in Gang setzt. Während der Digitalfotografie jegliches „Werden“ fehlt und Veränderungen nur noch im „Danach“ vorgenommen werden können, bietet das Polaroid – wenn auch nur für einen überschaubaren und zugleich auch beschaubaren Moment – die Möglichkeit einer Manipulation im „Dazwischen“. Das Polaroid verkörpert mitunter durch seine sichtbare Bildwerdung den ultimativen Abdruck „talbotscher Prägung“¹³, indem es nicht nur den vom englischen Fotografiepionier geäußerten Anspruch „how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!“¹⁴ einlöst, sondern die dauerhafte Einschreibung zudem beobachtbar macht und um das „Sofort“ erweitert. Fragen, wie die nach der Indexikalität oder Zeitlichkeit, aber auch nach Originalität und Reproduzierbarkeit, Aura und Kunstwürdigkeit werden mit der Betrachtung der Polaroidfotografie nicht nur tangiert, sondern perspektivisch neu verortet.

¹⁰ Gemeint ist die Negativität im Sinne eines vorhandenen fotografischen Negativs.

¹¹ Stefanie Diekmann: *Bild mit Wartezeit*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 59, 2005, o. S.

¹² Winfried Pauleit: *Im Medium Polaroid: Christopher Nolans Film »Memento« als Fragment eines postkinematografischen Möglichkeitsraums*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 66-73, S. 66. Pauleit benutzt diesen Terminus ohne auf die eigentliche Primärquelle hinzuweisen, denn die amerikanische Kunsthistorikerin Mary Bergstein sieht bereits 1992 in Malraux mit seinen Ausführungen zum Imaginären Museum, den Initiator für die Praxis des vergleichenden Sehens. Vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 147 und Mary Bergstein: *Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture*, in: *The Art Bulletin*, Vol. LXXIV, Nr. 3, September 1992, S. 475-498, S. 476. Die Praxis des vergleichenden Sehens wird in vorliegender Arbeit weiter vertieft.

¹³ Valerie Antonia Hammerbacher: *Das arrangierte Bild, Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall*, Dissertation: Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart, Stuttgart 2005, S. 28.

¹⁴ Henry Fox Talbot: *The Pencil Of Nature* (1844), in: Beaumont Newhall (Hg.): *Henry Fox Talbot: The Pencil Of Nature*, New York 1969. o. S. Für die Untersuchung der visuellen, textuellen und experimentellen Zusammenhänge zwischen Talbot und Lands Sofortbildfotografie: Vgl. Dennis Jelonnek: *Sofort Bild Entwicklung – Das Polaroid Sofortbild-Verfahren als Wendepunkt der Fotografiegeschichte*, Magisterarbeit: Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2006. Jelonnek liefert eine fundierte Zusammenfassung der rekurrerten Rückgriffe Lands auf Topoi und Technik sowie Vermarktung und Außendarstellung des Unternehmens.

Vorliegender Untersuchung liegt das Theorem zugrunde, dass dem Polaroid vier wesentliche Eigenschaften inhärent sind¹⁵, die je nach zeitlichem oder künstlerischem Umfeld in unterschiedlichem Grad hervortreten, genutzt oder umgangen werden. Jene konstitutiven Merkmale des Sofortbildes sind mit Unmittelbarkeit (Zeit), Unikatcharakter (Original), spezifischer Körperlichkeit von hohem Wiedererkennungswert durch den immanenten Rahmen (Format) sowie bildimmanente Stilstilistika, wie Farbverfälschungen und Unschärfen (Bildästhetik) zu benennen. Es wird daher angenommen, dass es ein „Prinzip Polaroid“¹⁶ gibt, das grundsätzlich einheitlichen funktionalen Bedingungen folgt, diese jedoch manipuliert, verändert, ausgeschaltet oder weiterentwickelt werden können. Das Spektrum der medialen Nuancen des Polaroids wird zudem durch die zahlreichen Facetten seiner Daseinsform erweitert, denn neben der wohl populärsten Variante als kleinformatiges Sofortbild mit der weißen Einfassung des Bildfeldes, das von diffusen Farben und Unschärfen bestimmt wird, sind es vor allem die gestochen scharfen und großformatigen Fotografien oder jene von einem Negativ abgezogenen schwarz-weißen Mittelformate in Gestalt zahlloser Reproduktionen, die zunächst nicht an die Technik des Polaroids denken lassen.¹⁷

Im Gegensatz zu anderen fotografischen Verfahren rückt die Rolle des maschinellen Aufzeichnens bei der Sofortbildfotografie weitaus mehr in den Vordergrund. Das Paradigma der Sichtbarkeit der Polaroidfotografie konstituiert sich dabei einmal mehr aus der Beziehung zu seinen technischen Voraussetzungen. Auch ihrer „natürlichen Magie“¹⁸ liegt die maschinelle Apparatur zugrunde, welche die „Analogie von Fotografie und Acheiropoieta, den nicht von Künstlerhand angefertigten Christus-, Marien- oder Heiligenbildern, wie sie Didi-Hubermann postuliert“¹⁹ fortlaufend tangiert und zugleich mit der möglichen Teilhabe an der Bildwerdung des fotografischen Abdrucks ein weiteres magisches Moment hinzufügt. Das motivisch stark hervortretende Thema der menschlichen Figur in der Sofortbildfotografie liegt dabei in den apparativen Gegebenheiten selbst begründet, sodass sich nicht zuletzt aus der Pragmatik des Mediums

¹⁵ Lia Gülker hingegen differenziert das Polaroidmedium wesentlich weitläufiger, indem sie die Eigenschaften Original, Aura, Kult und die Magie, Fundierung, Unmittelbarkeit, sichtbare Bildentwicklung und das Resultat, Körperlichkeit und Eigenleben aufstellt. Vgl. Lia Gülker: *Polaroid – ein sterbendes Medium?*, Diplomarbeit: Universität Wien, Wien 2009. Peter Buse wiederum stellt drei wesentliche Merkmale des Polaroids heraus: Speed, No darkroom, Singularity. Vgl. Peter Buse: *Photography Degree Zero: Cultural history of the Polaroid Image*, in: *New Formations*, Vol. 62, 2007, S. 29-44, S. 38.

¹⁶ Daniel Gethmann: *Das Prinzip Polaroid*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 44-65.

¹⁷ Dabei ist allen Erscheinungsformen des Polaroids immer die Schnelligkeit der Bildwerdung gemein. Das Format, die Anzahl der möglichen Abzüge und die Darstellung der Farbpalette können je nach Kameramodell und -film variieren.

¹⁸ Talbot, 1969 (wie Anm. 14), o. S.

¹⁹ Hammerbacher, 2005 (wie Anm. 13), S. 33.

stets auch partiell die künstlerische Bildfindung ergibt. Aus dem Dialog zwischen Künstlern und dem determinierenden Sofortbildverfahren entwickeln sich diverse Repräsentationsstrategien. Das Polaroid steht dabei jedoch in kontinuierlicher Wechselbeziehung zu anderen medialen Phänomenen, geht Symbiosen mit Techniken wie der Collage oder Montage ein und offenbart sich daher nur in Ausnahmefällen als eigenständiges finales Kunstwerk. Man ist beinahe geneigt zu sagen, die Sofortbildfotografie als Medium allein könne gar keinen Kunstanpruch haben. Erst ihr intentionaler Gebrauch und ihre Hybridität gibt Aufschluss über die künstlerische Verwendung. Was sich an der Polaroidfotografie ebenso wie an der herkömmlichen Fotografie verändert, „ist also nicht das Fotografische, sondern sind der Kontext und die Ansprüche, denen das Fotografische ausgesetzt wird“²⁰.

Das Sofortbild steht dabei allerdings – außerhalb des Sektors der Amateurfotografie – stets im Fokus einer Hybridität. Die mannigfaltigen Relationen zwischen verschiedenen Zeichensystemen, medialen Vermischungen und Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen steht im Mittelpunkt der Untersuchung, klammert dabei aber ein rein konsumistisch geprägtes Prinzip der Sofortbildfotografie durch dilettantischen Gebrauch aus.²¹ Aus der Untersuchung der katalytischen Wechselbeziehung zwischen Sofortbildtechnik und künstlerischen Ansprüchen wie Strategien, lassen sich sodann auch Phasen²² für das Medium herauskristallisieren. Aufgrund einer stetigen Weiterentwicklung – sowohl in der Technik als auch in den Anwendungsgebieten – und dem Umstand der unterschiedlichen künstlerischen und kulturellen Traditionen und sozialen Umfeldern der Künstler geschuldet, unterliegen die Erscheinungsformen der Instantfotografie jedoch keiner Homogenität. Diese Arbeit versteht sich insofern auch als Versuch, die Parallelentwicklungen der diversen Interpretationsansätze und Auffassungen in eine übergreifende Diskussion einmünden zu lassen, deren Ziel es ist, grundlegende Fragen zur Sofortbildfotografie zu klären. Gravierender Faktor bleibt gleichwohl die Tatsache, dass mit dem Polaroidverfahren nicht einzig fotografische Strategien bedient, sondern auch zahlreiche weitere Bereiche der Kunst angesprochen und befragt werden. Ein thematisch weiter Bogen eröffnet sich daher bei der Untersuchung der Instantfotografie, indem sie im Zusammenhang mit Malerei, Performance, Film und Fotografie diskutiert wird.

²⁰ Ebd.

²¹ Im Sinne Flussers wird zwischen der Tätigkeit des Fotografen/Künstlers und derjenigen des Knipers unterschieden.

²² In Anlehnung an kunsthistorische Strömung wird von einer Früh-, Hoch- und Spätphase der Polaroidnutzung die Rede sein.

Hätten Wurms *One Minute Sculptures* auch ohne das Konstitutive des Sofortbildes funktioniert oder wären Stefanie Schneiders Werke von der gleichen ästhetischen Natur, wenn sie auf das Polaroid verzichtet hätte? Das Phänomen der Mediengrenzen überschreitenden Kunst ist im zeitgenössischen Kunstbetrieb zwar allgegenwärtig, doch bei der Untersuchung der Sofortbildfotografie wird man feststellen, dass sich das Medium nahezu ausnahmslos in diesem Feld der Überschneidungen, Vermischungen und Korrelationen justieren lässt, außerhalb dieser Wechselbeziehung jedoch kaum merklich mehr verkörpert als ein fotografisches Dokument oder historisches Quellenmaterial, dass distinkt nicht als Kunstobjekt wahrgenommen wird. Die Sofortbildfotografie – und das soll vorliegende Untersuchung untermauern – ist hauptsächlich im Modus der Überschneidung mit anderen medialen Phänomenen fassbar und konstituiert sich nicht zuletzt aus einer permanenten Ablehnung gegenüber jeglicher Konformität. Das Polaroid als mediales Phänomen liefert Ergebnisse experimenteller Praktiken, die auf unterschiedliche Weise zum Vorschein treten und mit differenten Wertungen belegt sind. Die Intentionen der jeweiligen Künstler verraten oftmals, dass die Fotografie nicht von vornherein als eigenständiges finales Kunstwerk geplant war und auch die in vorliegender Untersuchung besprochenen Instantarbeiten sind stets an einen Arbeitsprozess gebunden, der das Aussehen des kleinformatigen Polaroids mit seiner weißen Kadrage und den grün- und gelbstichigen Farben oftmals verändert oder umgeht. Man darf bei Polaroidfotografien etwa von Helmut Newton oder Andy Warhol – wertet man Aussagen der Personen und den Ausstellungs- und Kunstmarktkontext zu Lebzeiten der Künstler aus – davon ausgehen, dass diese nicht als autonome Kunstwerke konzipiert waren, sondern erst posthum diese Rolle zugesprochen bekamen. Auch die zahlreichen Sofortbilder, die sich etwa von Erwin Wurm oder Anna und Bernhard Blume in den Museen finden, sprechen dem Medium noch keine autonome Position zu. Vielmehr muss das Polaroid gerade im Umfeld performativer Künste nach seinem Status befragt werden. Bei jeder Analyse einer konkreten Fotografie wird dabei stets der Stellenwert des Mediums untersucht. Die hybriden Ausformungen des Mediums sind daher auch als Konstrukt zu verstehen, das erst in Anbetracht der künstlerischen, ökonomischen und kuratorischen Modelle erschlossen werden kann. Die Polaroidfotografie wird als Teilbereich der Analogfotografie begriffen und somit innerhalb des fotografischen Diskurses untersucht. Aus diesem Grund gilt die Aussage John Taggs aus dem Jahr 1998 für vorliegende Arbeit als ein Leitgedanke:

„Der Status der Fotografie als Technologie ändert sich je nach den Machtbeziehungen, von denen sie in Anspruch genommen wird. Ihre Praxis hängt von den Institutionen und Personen ab, die sie definieren und für sich arbeiten lassen

*[...] Ihre Geschichte hat keine Einheit. Es handelt sich um ein ständiges Oszillieren innerhalb eines Feldes institutioneller Räume. Es ist diese Feld, das wir untersuchen müssen, nicht die Fotografie selbst.*²³

Vorliegende Arbeit zielt somit zum einen auf die Funktion und Verwendung des Polaroids seit seiner Erfindung bis in die zeitgenössische Kunst ab, zum anderen auf die Anwendung, Wahrnehmung und Reflektion der Entstehungsgeschichte des Mediums, welches sich nicht selten zwischen einem einfachen – einen Zweck verfolgendem – Material und einem einer autonomen medialen Repräsentationsform zugehörigen Phänomen justieren lässt. Die Analysen werden daher stets innerhalb der Herstellungs- und Ausstellungsbedingungen kontextualisiert sowie an gegebener Stelle von Hinweisen der auf dem Kunstmarkt gehandelten Werke flankiert.

Die Erfindung des Polaroids, das sich Zeit seines Bestehens zwischen Kunst und Kommerz bewegt hat, eröffnet einerseits eine theoretische Brücke zu den Cultural oder Visual Studies, andererseits ergeben sich offenkundige Parallelen zu anderen Techniken, wie etwa dem Fotofix bzw. Passbildautomaten. Angesichts der technisch grundsätzlich erschwerten Manipulierbarkeit, aber auch hinsichtlich des zeitlichen Moments und der damit verbundenen unmittelbaren Möglichkeit die Aufnahme sofort zu überprüfen ohne sie in die Hände eines Dritten geben zu müssen, findet ein Vergleich der beiden Mediensysteme an entsprechender Stelle Aufmerksamkeit. Vornehmlich durch die Andersartigkeit der zeitlichen Komponente, auch aber durch das kleine Format der qualitativ oft minderwertig konnotierten Polaroidfotografie, eröffnet sich ein anderer Umgang durch Künstler und Rezipienten, welche die Qualität eines fotografischen Bildes vielfach an seinen technischen Eigenschaften, wie einer hohen Auflösung bei einer größtmöglicher Schärfe, bemessen.

Bezüglich der Entstehungsgeschichte bleibt es nicht aus, das Polaroid als einen Teil der künstlerischen Fotografie zu betrachten und somit parallele Entwicklungsstränge aufzuzeigen. In den einzelnen Kapiteln vorliegender Arbeit werden daher theoretische Bezüge – vornehmlich der Fotografietheorie –, aber auch historische Gegebenheiten sowie soziokulturelle Zusammenhänge, sofern sie für das Werk relevant sind oder dieses selbst darauf verweist, Beachtung finden.

Im Sinne eines möglichst verständlichen Aufbaus ist die Untersuchung in zwei Teile gegliedert, von denen der erste Teil einen geschichtlichen Einblick in die Entstehung der Polaroidfotografie sowie einen Abriss über die Funktionalität und technischen Gegebenheiten enthält, worauf sich die Werkanalysen mit ihren besonderen ästhetischen

²³ John Tagg: *The burdens of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Amherst 1998, S. 118.

Qualitäten im zweiten Teil beziehen, die nicht unabhängig von ihren allgemeinen medialen Eigenschaften betrachtet werden können. Keinesfalls wird bei diesem Vorhaben der Versuch unternommen einen kompletten Überblick über die seit über sechs Jahrzehnten gebräuchliche Sofortbildfotografie aufzustellen, denn trotz der begründeten Annahme, das Polaroid sei ein Nischenprodukt im künstlerischen Sektor, zwingt die Fülle an nutzbarem Untersuchungsmaterial²⁴ zu einer vorherigen Selektion, die exemplarisch letztlich 13 Arbeiten fokussiert. Neben zahlreichen Positionen, die als Schlüsselfiguren bezeichnet werden können²⁵, finden auch Ausnahmekünstler – also jene Medienfremde, welche das Polaroidmaterial nur für eine begrenzte Zeit oder einige wenige Projekte nutzten, ursprünglich aber aus einem anderen künstlerischen Metier stammen – Beachtung, wobei sich klare Schwerpunkte in Europa und den USA herauskristallisiert haben.²⁶ Die Auswahl der im Folgenden vorgestellten Positionen folgt hierbei keiner stringenten Chronologie, sondern spiegelt die prägnanten Korrelationen des Mediums wider, die für die aufgestellte These – das Polaroid konstituiere sich weitestgehend in einer hybriden Erscheinungsform – als Belege gelten dürfen.

Im Mittelpunkt des Interesses steht die Konzentration auf die empirischen Aspekte der Entstehungszusammenhänge unter Bezugnahme technologischer Voraussetzungen, vor allem aber die Bedeutung der heterogenen, ästhetischen Wirkungen sowie die Besonderheit der Polaroidverwendung in ihrer semantischen Dimension. Ausgangspunkt werden immer die einzelnen Werkanalysen darstellen. Interpretation und Theorie stehen dicht beieinander²⁷, denn vorliegende Untersuchung folgt auch der Maxime der niederländischen Kunsthistorikerin Mieke Bal, wonach das Werk gleichsam „zurück spricht“²⁸. Obschon Kunst selbstredend nicht fähig ist zu sprechen, so wird – Bal folgend – von einer „denkenden Kunst“²⁹ ausgegangen, deren implizierter Vielschichtigkeit selbst große Anerkennung entgegenzubringen ist. Parallel werden stetig Aussagen der vorhandenen Literatur zum jeweiligen Künstler und verfahrenstechnischen Bedingungen herangezogen sowie Hypothesen anhand des Werkes verifiziert, wobei zur vergleichenden Analyse Tangierungen mit Arbeiten anderer Künstler Beachtung finden. Teile der theoretischen Rahmung werden dabei nicht einzeln abgehandelt, sondern je nach

²⁴ Während der Recherche wurden mehr als 500 mit Polaroid arbeitende Künstler recherchiert.

²⁵ Zu nennen sind u. a. Stefanie Schneider, Dieter Roth, Andy Warhol oder Lucas Samaras.

²⁶ Ausgeschlossen wird in vorliegender Arbeit zum Beispiel die Sofortbildfotografie im asiatischen Kontext etwa verkörpert durch Nobuyoshi Araki. Auch Polaroidarbeiten aus Afrika oder Australien werden nicht besprochen, denn das Polaroid scheint sich gemeinhin – mit wenigen Ausnahmen in Asien – in einer westlichen Tradition des Schnappschusses situiert zu haben.

²⁷ Vgl. Mieke Bal: *Looking in – The Art of Viewing*, Amsterdam 2001, S. 262.

²⁸ Ebd., S. 261.

²⁹ Ebd., S. 271.

instantaner Arbeit sporadisch und angemessen in die Werkanalyse einfließen. Die Methodik ist demnach sowohl an Stilanalyse, Ikonografie, Komplementarität als auch Hermeneutik gebunden.

Die Definitionen der vier Charakteristika des Polaroids – die zugleich, wenn auch nicht kategorisch so doch strukturell für den Aufbau vorliegender Arbeit gelten –, haben insofern Relevanz, als dass sich die vorgestellten Künstler aufgrund wenigstens von einem dieser konstitutiven Merkmale für die Nutzung des Mediums entschieden; indessen scheint die Ausdruckskraft, äußere Erscheinung oder Nichtreproduzierbarkeit allein ihren intendierten Ansprüchen nicht Genüge getan zu haben, weshalb das Sofortbild symbiosiert, metamorphosiert, beschriftet, collagiert, abfotografiert oder in ähnlichen inter- und intramedialen Zusammenhängen anzutreffen ist. Die im aktuellen Diskurs als Polaroid-Künstlerin schlechthin bezeichnete Stefanie Schneider etwa nutzt das Polaroid wegen seiner bildimmanenten Farbigkeit, seiner spezifischen Bildpoesie, fotografiert die Sofortbilder alsdann ab, vergrößert und vervielfältigt sie. Inwieweit lassen sich in solchen Arbeiten also noch Spuren des Polaroids erkennen? Und auch für die Befragung der anderen künstlerischen Positionen gilt es den künstlerischen Mehrwert zu finden, den das Polaroid zu Versprechen scheint. Mediale Grenzüberschreitungen, Symbiosen und Korrelationen des Mediums mit anderen Systemen werden dabei decodiert. Aus diesem Zusammenhang hat sich letztlich der Titel *Korrelationen des Polaroids: Über das mediale Dispositiv der Sofortbildfotografie* für die vorliegende Untersuchung herauskristallisiert.³⁰ Dabei wird der Begriff des Dispositivs als die Gesamtheit aller Mittel, die für eine bestimmte Aufgabe eingesetzt werden können, verstanden. Das Dispositiv knüpft innerhalb vorliegender Untersuchung daher nicht an die dezidiert konzeptuelle Prägung des Begriffs durch Michel Foucaults³¹ an und bezieht sich auch nur partiell auf die Ausführungen Giorgio Agambens mit seiner programmatischen Schrift *Was ist ein Dispositiv?*³², sondern meint vielmehr allgemein die medialen Eigenschaften des Polaroids, die jedem Künstler gleichermaßen bei der Verwendung der Sofortbildfotografie zur Disposition stehen. Das Dispositiv versucht an dieser Stelle die theoretische Vielschichtigkeit dieser Begrifflichkeit zugunsten einer reinen Auslegung, die einzig auf die dispositiven Produktions- und Wirkungszusammenhänge, die für die Polaroidtechnik konstituierend sind, aufzufassen. Das Polaroid als Unikat, seine spezifische Materialität, die zeiträumliche Konstellation, der experimentelle Modus amateurhafter Anwendung

³⁰ Der anfängliche Arbeitstitel vorliegender Untersuchung lautete: *Das Polaroid zwischen Hilfswerkzeug und autonomem Medium der Kunst*.

³¹ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin, 1978.

³² Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, 2008.

sowie die Einbindung dieser Instanttechnik in zeithistorisch spezifische soziokulturelle Dynamiken werden als mediales Dispositiv, als Mehrwert des Mediums, verstanden.

1.2 Forschungsstand

Mit der Untersuchung der Sofortbildfotografie, welche bereits seit 1948 existiert, eröffnet sich zunächst kein neues Themengebiet. Zugegebenermaßen findet sich unzählige Literatur über den Wirtschaftsmagnaten Polaroid Corporation, der oftmals Grundlage und Untersuchungsschwerpunkt zahlreicher Marketing-, Management-, Business- und Werbestudien gewesen ist und selbstverständlich sind chronologische und annähernd vollständige Abhandlungen über die Firmengeschichte vorhanden. Primär wird in Werken wie etwa *Land's Polaroid. A company and the man who invented it*³³ von 1987 oder *Images of America – Polaroid*³⁴ den technischen oder chemischen Bedingungen des Polaroidsystems sowie der Firmengeschichte und -philosophie Aufmerksamkeit geschenkt. Die medialen Eigenschaften und damit einhergehende Möglichkeiten und Gebrauchsweisen des Polaroids werden dabei nicht erfasst.

Die Sofortbildfotografie ist fähig eine enorme Bandbreite an Ergebnissen – vom einfachen Schnappschuss über die medizinische und militärische Dokumentation bis hin zur medialen Beteiligung am Kunstobjekt – zu liefern.³⁵ Und trotz dessen, dass die Polaroidfotografie eine wesentliche Neuerung in der Entwicklung der Fotografie markiert hat, geht der Forschungsstand nicht über vereinzelte Essays³⁶ und Bildbände hinaus, deren Begleittexte zwar oftmals geschichtliche Aspekte offenbaren, jedoch keinerlei wahrnehmungstheoretische Ansätze verfolgen. Trotz kunst- und fotohistorischer Relevanz muss daher festgestellt werden, dass kaum nennenswerte Untersuchungen zum Konnex Kunst und Sofortbildfotografie existieren. Ein entscheidendes Nachschlagewerk im herkömmlichen Sinne gibt es grundsätzlich nicht. Zwar bieten die Bände *Akt in Polaroid*³⁷,

³³ Peter C. Wensberg: *Land's Polaroid. A Company and the Man who invented it*, Boston 1987.

³⁴ Alan R. Earls/Nasrin Rohani: *Images of America, Polaroid*, Charleston/Chicago/Portsmouth/San Francisco 2005.

³⁵ Das Polaroid wird im Folgendem vornehmlich unter den Gesichtspunkten eines künstlerischen Mediums betrachtet, was es erlaubt seine Dienste in Medizin, Wissenschaft, Militär oder Werbung bewusst nur im Vorübergehen zu streifen.

³⁶ Anlässlich eines Symposiums an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig im März 2004 und einer darauffolgenden Ausstellung 2005 erschien die – jedoch weniger als Ausstellungskatalog, als mehr als Sammelband konzipierte – Publikation: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005.

³⁷ Barbara Hitchcock (Hg.): *Akt in Polaroid – The Polaroid Collections*, Zürich/New York 2000.

*Körper*³⁸ und *Blumen*³⁹ mit Arbeiten aus der firmeninternen Sammlung einen elementaren Fundus an visuellem Quellenmaterial, kommen aber – mehr in der Art eines Bilderbandes – mit asketisch wenig Text aus und vernachlässigen dabei deutlich die katalytische Wechselbeziehungen zwischen Sofortbild und künstlerischem Umfeld.⁴⁰ Ebenfalls als ein visuelles Nachschlagewerk zu betrachten ist der Ausstellungskatalog *From Polaroid to Impossible*⁴¹, der neben zahlreichen Abbildungen die kurzen Textpassagen für die Erläuterung der technischen Aspekte des Mediums nutzt und gleichzeitig einen Einblick in die Sammlungsgeschichte der Polaroid Collection und einen Ausblick auf die Gegebenheiten seit 2008 – dem Gründungsjahr der Firma The Impossible Projekt, welche für eine Sofortbildtechnik in zweiter Generation verantwortlich ist – liefert. Erst nach der Auflösung der Polaroid Collection und ihrem medienwirksamen Verkauf wird die dem Polaroid inhärente Eigenschaft des Unikats mit zunehmender Relevanz betrachtet, weshalb ebenfalls Auktionskataloge und -ergebnisse⁴² herangezogen wurden, um Einblicke in die Verschiebungen der ökonomischen und institutionellen Wertigkeiten einzelner Polaroidarbeiten zu liefern. Da das Sofortbild zeit seines Bestehens stets auch im Feld einer massenhaften Konsumtion zu verorten war, sind Erkenntnisgewinne ebenfalls den Aufsätzen von Peter Buse⁴³ und einem Ausstellungskatalog von 1995⁴⁴ zu verdanken.

Für den ersten Teil vorliegender Untersuchung waren für einen fundierten Überblick über Technik und geschichtliche Entwicklung vor allem der Katalog *Die Geschichte der Polaroid Sofortbild Fotografie*⁴⁵ aus dem Jahr 1979, der 2005 erschienene Aufsatz von Daniel Gethmann *Das Prinzip Polaroid*⁴⁶ sowie das Werk *Images of America*⁴⁷ von Relevanz. Ausgelöst durch das Insolvenzverfahren der Polaroid Corporation im Jahr 2008 sind zudem zahlreiche Artikel der Tages-⁴⁸ und Fachpresse⁴⁹ – vor allem für die Analyse

³⁸ Martina Mettner (Hg.): *Körper. Photographien aus der International Polaroid Collection*, Frankfurt a. M. 1988.

³⁹ Martina Mettner (Hg.): *Blumen. Fotografien aus der International Polaroid Collection*, Frankfurt a. M. 1998.

⁴⁰ Die Analyse der firmeneigenen Sammlung wurde in vorliegender Arbeit bewusst nur tangiert.

⁴¹ Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): Ausst.Kat.: *From Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011.

⁴² Vor allem: Auktionskatalog Sotheby's: *Photographs from the Polaroid Collection* (Auktionskatalog), New York, 21./22. Juni 2010.

⁴³ Peter Buse: *Polaroid, Aperture, and Ansel Adams: rethinking the industry-aesthetic divide*, in: *History of Photography*, Vol. 33: 4, November 2009, S. 354-369; Ders., 2007 (wie Anm. 15).

⁴⁴ Landratsamt Waldshut (Hg.): Ausst.Kat.: *Das Pola. Zwischen Freizeit, Kunst & Kommerz. Arbeiten mit Polaroid-Photographien*, Waldshut 1995.

⁴⁵ Manfred Heiting/Eelco Wolf/Vivian Walworth (Hg.): Ausst.Kat.: *Die Geschichte der Polaroid Sofortbild Fotografie*, Amsterdam 1979.

⁴⁶ Gethmann, 2005 (wie Anm. 16) S. 44-65.

⁴⁷ Earls/Rohani, 2005 (wie Anm. 34).

⁴⁸ Exemplarisch: *Spiegel, Focus, Süddeutsche, Handelsblatt, FAZ*.

⁴⁹ Exemplarisch: *Photoscala, du – Zeitschrift der Kultur, art – Das Kunstmagazin, Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*.

und den chronologischen Überblick der faktischen Daten um das Unternehmen und die technischen Meilensteine des Mediums Polaroid – herangezogen worden.

Auch für die im zweiten Teil zur Untersuchung stehenden Werkanalysen, dem Hauptteil der vorliegenden Arbeit, gestaltet sich die Informationslage mehr aus sporadischen Aufsätzen, denn aus einer übergreifenden Diskussion oder gar einem konsequenten Disput. Bezüglich des Untersuchungsfeldes der Mentalität des Mediums Polaroid mit der Konformität einschlägiger Aussagen aus Foto- und Wahrnehmungstheorie fanden etwa Roland Barthes, André Malraux oder Walter Benjamin Berücksichtigung. An gegebener Stelle wird die Sofortbildfotografie auch unter partiellen Thesen, entnommen etwa aus Vilém Flussers *Philosophie für eine Fotografie*⁵⁰ oder Susan Sontags *Über Fotografie*⁵¹, subsumiert. Auch der Kunstwerk-Aufsatz von Walter Benjamin⁵² stellt einen so evidenten theoretischen Unterbau bei der Untersuchung des Polaroids hinsichtlich seiner Daseinsform als einmalig Vorhandes dar, dass er selbstredend in die Betrachtungen mit einfließt, wenngleich ihn bisweilen eine gewisse anachronistische Aura umgibt. Die genannten Positionen bieten gleichzeitig stets ein Umfeld für eine Neupositionierung des Sofortbildes.

Interessant wird das Phänomen Polaroid jedoch, sobald es mediale Vermischungen eingeht. Das große Spektrum an Korrelationen zwischen den verschiedenen Zeichensystemen – im Speziellen zwischen Polaroid und Text oder Polaroid und Malerei – führt zu einer „wechselseitige[n] Erhellung der Künste“⁵³ und lässt unterschiedliche theoretische und methodische Ansätze greifen. Da das Sofortbild in vorliegender Arbeit vermehrt im Kontext der Überschreitung von Mediengrenzen gesichtet wird, bildet das Bezugsfeld der Intermedialität einen weiteren prägnanten Ansatzpunkt, der vor allem durch die 2002 erschienene Studie von Rajewsky⁵⁴, welche fundierte Definitionen der Termini und eine dezidierte Auffächerung der Mediengrenzen überschreitenden Phänomene liefert, untermauert wird. Dabei wird schnell deutlich, dass mit Intermedialität eine Begrifflichkeit benannt ist, die in den letzten Jahrzehnten zu den am häufigsten diskutierten und meist verbreitetsten gehört, zugleich aber auch zu denjenigen, die vor allem unter dem Gesichtspunkt, dass es bis dato keine systematische Zusammenfassung

⁵⁰ Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 49-64.

⁵¹ Susan Sontag: *On Photography*, London 1977. Dt. Ausgabe: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980.

⁵² Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), 3. Aufl., Berlin 2013, nach der letzten, von Benjamin autorisierten Fassung in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt a. M., S. 431-469.

⁵³ Unter dem Titel *Wechselseitige Erhellung der Künste, Ein Beitrag zur Deutung kunstgeschichtlicher Begriffe* erschien 1917 in Berlin diese Schrift des österreichischen Literaturwissenschaftlers Oskar Walzel.

⁵⁴ Irina Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.

von Repräsentationen in der Sofortbildfotografie gibt, in ihrer Komplexität am schwersten zu fassen sind.

Die zahlreichen thematischen und künstlerischen Repräsentationsstrategien, die mit dem Medium Polaroid möglich sind sowie der ambivalente Charakter des Mediums wurden – wenn überhaupt – stets isoliert voneinander betrachtet und schlugen sich in einzelnen Monografien, etwa zu Stefanie Schneider, Andy Warhol oder David Hockney, bei denen es nahezu ein Überangebot an literarischen Auseinandersetzungen zu geben scheint, nieder. Sofern biografische Primärquellen eines jeweiligen Künstler existent sind – wie etwa Briefe von Ansel Adams oder Tagebucheinträge von Dieter Roth – wurden diese herangezogen. Die einzelnen Werkanalysen erhielten ihre literarische Stütze – sofern vorhanden – durch einschlägige Monografien zu dem jeweiligen Künstler, wobei die Nutzung des Polaroids oft nur als Teilaspekt in den Untersuchungen angeschnitten wurde.⁵⁵ In diesem Zusammenhang kaum beachtete Positionen wie Ming Wong oder Horst Ademeit, zu denen keine monografischen Abhandlungen vorliegen, lassen sich daher vornehmlich mithilfe von Ausstellungsbesprechungen, veröffentlichtem Pressematerial durch Galerien, Interviews⁵⁶ und privaten Korrespondenzen⁵⁷ erschließen. Für die Analyse des Polaroids im Kontext performativer Künste war der Ausstellungskatalog *FotoSkulptur*⁵⁸, der die Gebrauchsweisen der Sofortbildfotografie zwar nur partiell aufgreift, ein äußerst nützlicher Ausgangspunkt, um sich den Arbeiten von Erwin Wurm oder Dieter Roth zu nähern.

Eine größere Übersicht an Aufsätzen liefert der anlässlich eines Symposiums an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig im März 2004 erschienene Sammelband *Polaroid als Geste – über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*⁵⁹ und ist der erste nennenswerte Versuch das Medium in eine übergreifende Diskussion einzubetten. Hierin finden sich erste Werkbezüge zu renommierteren Künstlerpersönlichkeiten wie

⁵⁵ Primär dienten etwa im Rahmen der Auseinandersetzung mit Warhols Polaroids zwei Ausstellungskataloge als Grundlage der folgenden Untersuchungen, doch die zahlreichen Aufsätze enthielten stets nur einige Passagen bezüglich des Mediums Polaroid. Vgl. Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): Ausst.Kat.: *Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992; Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999. Eine ähnliche Ausgangslage lag etwa bei Dieter Roth und John O'Reilly vor.

⁵⁶ Exemplarisch: Bernard M. Whitmore: *Artist John O'Reilly, Master of Montage*, in: <http://www.thevitalitymag.com/artist-john-o%E2%80%99reilly-master-of-montage> [18.05.2012]; Steven Jenkins, *John O'Reilly*, in: http://www.queer-arts.org/archive/jun_98/oreilly/oreilly.html [18.05.2012].

⁵⁷ Für die Untersuchung der Arbeiten Ming Wongs gab es eine E-Mail-Korrespondenz mit dem Künstler in den Jahren 2012 und 2016.

⁵⁸ Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hg.): Ausst.Kat.: *FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011.

⁵⁹ Kröncke/Lauterbach/Nohr, 2005 (wie Anm. 36). Die gleichnamige Ausstellung bestand aus knapp zwanzig künstlerischen Positionen des europäischen Raums, deren Strategien in dem Band kurz herausgearbeitet werden.

Andy Warhol sowie Ansätze, die das Polaroid in Analogie zu anderen Mediensystemen wie dem Film oder dem Passbildautomaten untersuchen. Der Band ist allein aufgrund seiner interdisziplinären Ausrichtung von Interesse, wenngleich nicht alle darin versammelten Essays mit der gleichen auf wissenschaftlich orientierter Logik basierenden Intensität erscheinen.⁶⁰

Immer wieder finden sich in publizierten Texten zur Sofortbildfotografie Passagen über das Offenkundige – das Instantane – doch widmen sich die Fragestellungen, wie im Falle des bereits 1983 veröffentlichten Aufsatzes *Gegenwart in Serie*⁶¹ nicht allen Komponenten des Verfahren in seiner medialen Komplexität. Eine Studie die gleichermaßen Gewichtung auf die polaroidimmanenten Charakteristika legt – somit das Instantane um die Trias Format, Unikat und Ästhetik erweitert –, ist bis dato unbekannt. Und nur in seltenen Fällen – exemplarisch sei hier Steffen Siegels Rarität an Aufsatz *Das potenzielle photographische Bild*⁶² genannt – wird die theoretische Auseinandersetzung auch anhand spezifischer Werkbeispiele besprochen und sich ausschließlich auf das Polaroid als Ausdrucksmedium fokussiert. Der überschaubare Kanon an Publikationen spezifiziert sich zumeist nur auf eine Eigenschaft des Sofortbildmediums und zieht selten einen Vergleich, wie es Rolf Nohr mit *A Dime – A Minute – A Picture*⁶³ getan hat, indem er die fotografischen Repräsentationssysteme Automatenpassbild und Polaroid synkritisch bespricht, mit der Hypothese „wissenschaftliche Respektabilität scheint einem Mediensystem erst dann zuteil zu werden, wenn es tot ist“⁶⁴, einen entscheidenden Anstoß zu vorliegender Arbeit gegeben hat und zudem für die Betrachtung vornehmlich zeitgenössischer Positionen, wie etwa Ming Wong, von sinnstiftender Prägnanz ist.

Universitäre Auseinandersetzungen mit dem Sofortbild finden sich mit der Diplomarbeit *Polaroid – ein sterbendes Medium?*⁶⁵ aus dem Jahr 2009, deren Fokus unter einem feministischen Aspekt untersuchend auf den drei Künstlerinnen Hannah Villiger, Irene Andessner und Stefanie Schneider liegt. Des Weiteren liegen einige wenige

⁶⁰ Vor allem aber sind die Texte *Polaroid und die Ungewissheit des Augenblicks* sowie *Das Prinzip Polaroid* hervorzuheben. Vgl. Meike Kröncke/Rolf Nohr: *Polaroid und die Ungewissheit des Augenblicks*, in: Dies./Barbara Lauterbach (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 6-19; Gethmann, 2005 (wie Anm. 16).

Meike Kröncke/Rolf Nohr: *Polaroid und die Ungewissheit des Augenblicks*, in: Dies./Barbara Lauterbach (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 6-19.

⁶¹ Frank Böckelmann/Hanns Zischler: *Gegenwart in Serie, Notizen zur Sofortbild-Fotografie*, in: Claus Dieter Rath, Harry Pross (Hg.): *Rituale der Medienkommunikation, Gänge durch den Medienalltag*, Berlin, Marburg 1983, S. 50-56.

⁶² Steffen Siegel: *Das potenzielle photographische Bild*, in: Ders./Ingeborg Reichle (Hg.): *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, München 2009, S. 87-108.

⁶³ Nohr, 2004 (wie Anm. 4).

⁶⁴ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 160.

⁶⁵ Gülker, 2009 (wie Anm. 15).

Magisterarbeiten vor, die sich jedoch einzig mit einer künstlerischen Position auseinandersetzen.⁶⁶ Parallel zu vorliegender Arbeit widmen sich derzeit Professor Peter Buse und Dennis Jelonnek⁶⁷ dem Untersuchungsschwerpunkt Polaroid. Letzterer fokussiert sich mit seinem 2012 begonnenen Dissertationsprojekt verstärkt auf die Bildproduktion im Zusammenhang mit den Vermarktungsstrategien des Unternehmens sowie auf die „Außendarstellung des Produktes durch die Polaroid Corporation“⁶⁸. Professor Buse hingegen, der Literatur und Cultural Theory an der Kingston University in London lehrt und bereits zahlreiche Artikel zum Polaroid im Kontext soziokultureller Auseinandersetzungen verfasst hat, kündigte ursprünglich sein Buch zum Polaroid für 2013 an, das nun unter dem Titel *The Camera Does the Rest: How Polaroid Changed Photography* erschienen ist.⁶⁹

1.3 Geschichtlicher Einblick in die Entstehung der Polaroidfotografie

„*The american way of photography.*“⁷⁰

Glaubt man zahlreichen Anekdoten⁷¹ ist die Erfindung der Polaroidfotografie auf die kindliche Neugier eines jungen Mädchens zurückzuführen: Die Frage der Tochter des 1909 in Bridgeport, Connecticut geborenen Wissenschaftlers Edwin Herbert Land, warum man die Urlaubsfotos nicht direkt im Anschluss an die Aufnahme sehen könne, gab einen entscheidenden Anstoß zur Entwicklung der Sofortbildfotografie.

⁶⁶ Exemplarisch: Sarah Moog: *Stefanie Schneider und das Polaroid. Überlegungen zur Aktualität der Pop Art und des American Dream*, Magisterarbeit: Universität Bonn, Bonn 2008; Jule Schaffer: *Robert Mapplethorpe. Semantische Verschiebung als Bildstrategie im Frühwerk*, Magisterarbeit: Universität zu Köln, Köln 2009; Magrit Salzmann: *Die Polaroid-Sofortbildfotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel am Beispiel von Lucas Samaras*, Magisterarbeit: Ruhr-Universität Bochum, Bochum 1995.

⁶⁷ Dennis Jelonnek kündigte im Winter 2012 seine Dissertation an der Freien Universität zu Berlin unter Prof. Dr. Peter Geimer an. Vgl. Dennis Jelonnek: *Sofort Bild. Techniken der Evidenz des Polaroid*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 32, Heft 126, 2012, S. 71 f. Ein weiterer Schwerpunkt wird ein Rückbezug auf das 19. Jahrhundert und die Frühzeit der Fotografie sein, den er bereits in seiner Magisterarbeit angelegt hat und ausbauen wird. Auch in der vorangegangenen Magisterarbeit wurde bereits der „künstlerische Umgang mit den Möglichkeiten der Sofortbild-Fotografie ausgeklammert.“ Vgl. Ders., 2006 (wie Anm. 14), S. 14.

⁶⁸ Jelonnek, 2012 (wie Anm. 67), S. 71.

⁶⁹ Erscheinungstermin und grober Inhalt seiner Arbeit gehen aus einer privaten Korrespondenz im Jahr 2012 hervor. Die Publikation beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit der kulturellen Geschichte und tangiert nur sporadisch auch den kunsthistorischen Diskurs. Peter Buse: *The Camera Does the Rest: How Polaroid Changed Photography*, Chicago 2016.

⁷⁰ Das erste Sofortbild erschien als Bild der Woche 1947 im *Life Magazine* und war mit *The american way of photography* untertitelt. Vgl. Detlef Borchers: *Vor 61 Jahren: Der erste Peel-Shot-Film von Polaroid*, in: <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Vor-61-Jahren-Der-erste-Peel-Shot-Film-von-Polaroid-749329.html> [02.02.2012].

⁷¹ Vgl. Victor McElheny: *Insisting on the Impossible – The Life of Edwin Land*, Reading/Massachusetts 1998, S. 163 f. oder Ulrich Clauß: *Goodbye, Polaroid*, in: http://www.welt.de/welt_print/article1693182/Goodbye-Polaroid.html [01.03.2010].

Nach seinem Abschluss an der Norwich Free Academy in Connecticut begann Edwin H. Land, Sohn des Alt- und Rohmetallhändlers Harry und seiner Frau Helen Land, sein Chemiestudium an der Harvard University. Bereits nach dem ersten Semester brach er das Studium ab⁷², um sich in den 1930er Jahren nach New York zu begeben, wo er sich der Idee widmete „Polarisationsfilter einzusetzen, um die Spiegelungen und Blendungen von Autoscheinwerfern im entgegenkommenden Fahrzeug zu reduzieren“⁷³. Die Phase der physikalischen Erforschung und Analyse des Lichts und seiner Eigenschaften ist bereits als weiterer Grundstock für die spätere Entwicklung eines instantanen⁷⁴ fotografischen Verfahrens anzuerkennen.⁷⁵

Zusammen mit dem Doktoranden und Kursleiter zu Elektrizität und Magnetismus in Harvard George Wheelwright gründete Land im Sommer 1932 die Land-Wheelwright Laboratories, die sich anfänglich ausschließlich der kommerziellen Nutzung von Polarisationsmaterial verschrieb und zunächst den sogenannten J-sheet, eine Polarisationsfolie vornehmlich für Sonnenbrillen, entwickelte und vermarktete. Als drittes Ereignis, welches unabdingbar mit der Entwicklung der Instantfotografie in Zusammenhang steht, darf der Großauftrag der Firma Kodak im November 1934 gelten. Dieser beinhaltete die Order einer enormen Anzahl von Filtern und sorgte somit für den finanziellen Aufschwung der Land-Wheelwright Laboratories, welcher wiederum in den Folgejahren die Entwicklungsphase der Polaroidfotografie sicherte. Nicht zuletzt schlug das Militär, welches das Unternehmen mit Aufträgen versorgte, die entwicklungstechnische Brücke⁷⁶ zwischen den frühen Technologien und der späteren

⁷² Einen universitären Abschluss hat Edwin H. Land nie gemacht, doch bekam er 1957 von der Harvard Universität neben zahlreichen anderen Universitäten, wie Yale, der Columbia oder dem Carnegie Institute of Technology, den Ehrendokortitel verliehen.

⁷³ Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 51. Bereits am 26. April 1929 stellte Land den Patentantrag für die sogenannte Anti-Blendfolie, welche zwar explizit für die Autoindustrie entwickelt, von dieser jedoch abgelehnt wurde. Das Patent wurde erst am 13.07.1933 erteilt und erhielt die US-Patent Nr. 1.918.848. Vgl. Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 21, Fn. 87.

Trotz der 535 Patente, die Land zeit seines Lebens sicherstellte, bleibt er bis dato der überwiegenden Öffentlichkeit – im Gegensatz zu seinem Landsmann Thomas A. Edison, der 1.093 Patente angemeldet hatte – vergleichsweise unbekannt.

⁷⁴ *Instans*, lat.: „von kurzer Dauer, augenblicklich“.

⁷⁵ Simplifiziert gesprochen – denn in die Tiefen der Optik und Spektralforschung soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden – vermindern Polarisationsfilter oder sogenannte Polarisatoren glänzende Spiegelungen und grell strahlendes Licht. Die Forschungsansätze reichen bis ins 17. Jahrhundert zurück und beschäftigten Forscher wie Isaac Newton, Christiaan Huygens oder Étienne-Louis Malus. Für eine Vertiefung der technischen und optischen Faktoren im Kontext der Sofortbildfotografie Vgl. Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 64 f.

⁷⁶ Zu den entwickelten Kriegstechnologien zählen u. a. ein System zu stereoskopischen Luftaufklärung, genannt Vectography, der Prototyp für den Einbau eines Infrarotsensors in Bombenköpfen zur besseren Treffsicherheit und fähig zu eventuellen Ausweichmanövern (später weiterentwickelt von Eastman Kodak), Sichtgeräte für Panzerfahrer oder der Polaroid-MG-Simulator (ein Flugsimulator mit Flugabwehrkanone). Vgl. Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 53-57; Earls/Rohani, 2005 (wie Anm. 34), S. 39-52.

Erfindung der Sofortbildkamera. Dass die Polaroid Corporation⁷⁷ seit 1941 in enger Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Militär, besonders der US-Navy – zeitweilig ganz im Kriegsdienst stehend – kooperierte, war für die Errungenschaften im Bereich der Instantfotografie ursächlich. Erst die Umstellung des jungen Unternehmens auf die Kriegswirtschaft und die Nachfrage an Rüstungsgerät sicherten die anfallenden hohen Kosten der Entwicklungsarbeit der Sofortbildkameras.⁷⁸ Gemeinsam mit der Chemikerin Eudoxia Muller Woodward⁷⁹ und dem Ingenieur Maxfield Parrish⁸⁰ experimentierte Land nahezu drei Jahre bis die erste Sofortbildkamera am 7. August 1944 das erste Polaroidbild erfolgreich entwickelte. Am 21. Februar 1947 schließlich stellte Land die erste Polaroid-Sofortbildkamera, nachdem er sich diese bereits 1945 patentieren⁸¹ ließ, auf dem New Yorker Winterkongress der Optical Society of America vor und präsentierte der Gesellschaft zugleich das Verfahren, indem er sich selbst porträtierte und den Peel-Shot – im weitesten Sinne ein Abziehbild bestehend aus Negativ und Positiv – nach kurzer Entwicklungszeit in zwei Hälften trennte und den Wissenschaftlern und Reportern einen Sepiaprint seines Konterfeis⁸² (Abb. 1) darbot, der den Anwesenden gleichermaßen Erstaunen, Verwunderung und Begeisterung entlockte, wie sie auf ganz ähnliche Weise „bereits ein Jahrhundert zuvor durch die Bekanntgabe der Erfindung der ersten fotografischen Verfahren durch Niépce, Daguerre und Talbot hervorgerufen worden war“⁸³. Bereits mit der ersten Vorstellung des Verfahrens war der Grundstein für die das Polaroid stets begleitende Aura eines rätselhaften Erzeugnisses gelegt, die auch von anderen Künstlern wie Oliviero Toscani oder Marina Abramović in Jahrzehnten später entstandenen Arbeiten rekrutiert wurde.

Es sollte ein weiteres Jahr dauern bis das serienreife Modell, die Polaroid Land Camera Model 95, aus dem Prototyp dieser Polaroidkamera hervorging und sich im November 1948 erstmals verkaufte.⁸⁴ Zu diesem Zeitpunkt wies die Fotografie bereits eine Geschichte

⁷⁷ 1937 entwickelte sich aus dem Unternehmen Land-Wheelwright Laboratories die Polaroid Corporation.

⁷⁸ Vgl. Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 55. Die Produktpalette umfasste Blendschutzbrillen, Entfernungsmesser, Maschinengewehrsimulatoren, Kunststofflinsen für Sichtgeräte sowie eine selbstlenkende Bombe zum Beschuss von feindlichen Kriegsschiffen. Vgl. Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 80 und Elkan Blout: *Dreams to reality*, in: *Daedalus*, Vol. 125, Nr. 2, 1996, S. 39-53, S. 40 ff.

⁷⁹ Eudoxia Muller Woodward, * 14. Juni 1919 in Flushing, New York; † 20 Januar 2008 in Belmont, Massachusetts.

⁸⁰ Maxfield Parrish, * 25. Juli 1870 in Philadelphia, Pennsylvania; † 30. März 1966 in Cornish, New Hampshire.

⁸¹ Walter Koschatzky: *Die Kunst der Photographie – Technik, Geschichte*, Meisterwerke, München 1987, S. 267.

⁸² Unbekannter Fotograf, *Edwin Land mit seinem Selbstporträt*, 1947, Polaroid basierend auf dem Trennbildfilm, ohne Maße.

⁸³ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 21.

⁸⁴ Der Verkauf der ersten Polaroid Kamera (Typ 95) für etwa 80 USD fand am 26. November 1948 bei Jordan Marsh in Boston statt.

von über 120 Jahren auf, deren technischen Eckpunkte von der Entwicklung der Daguerreotypie über das Fotogramm und die Kalotypie bis hin zu den ersten farbigen Fotografien in den 1860er Jahren⁸⁵ reichten, doch durch die Möglichkeit für den Fotografen sein Motiv und seine Arbeit gleichzeitig anzusehen, wurde nicht nur die Barriere zwischen dem Fotografen und dem Foto aufgehoben, sondern die Fotografie als Kunstform auch ganz neuen Gruppen zugänglich.⁸⁶

In den schriftlichen Ausführungen, welche die unternehmerischen oder technischen Entwicklungen Polaroids als Untersuchungsgegenstand fokussieren, wird allerdings oftmals verkannt, dass die Idee der trockenen Einstufenfotografie keine Erfindung Lands war, denn es gab bereits Ideenskizzen für Sofortbildkameras aus dem Ursprungsjahr der Fotografie.⁸⁷ Auch Bolles und Smith aus New York ließen 1857 nicht nur die erste Sofortbildkamera patentieren – die Anmeldung findet sich im jährlichen Patentregister der United States unter dem Namen Photgraphic Camera Box⁸⁸ –, sondern auch herstellen. Und der Franzose Jules Bourdin erfand ein ähnlich einfaches fotografisches System, das 1864 erfolgreich vermarktet wurde⁸⁹ und sich ebenfalls sicher nachweisen lässt, da sich eine seiner sogenannten Taschenfotografen, welche er mit Dubroni⁹⁰ – einem Anagramm seines Familiennamens – benannte, heute im Schweizer Kameramuseum⁹¹ befindet. Dass Land diese Entwicklungen kannte, darf anzunehmen sein. Letztendlich ist es allerdings der nochmals vereinfachten Handhabung zu verdanken, dass sich die Sofortbildkameras von Polaroid kommerziell durchsetzten und man mit Instantfotografie unabdingbar den Namen Polaroid verknüpft und nicht etwa Bourdin, Bolles oder Smith.

⁸⁵ Wilfried Baatz: *Geschichte der Fotografie, Ein Schnellkurs*, Köln 2007, S. 72.

⁸⁶ Vgl. Heiting, 1979 (wie Anm. 45), S. 30.

⁸⁷ Vgl. Steve Crist (Hg.): *The Polaroid Book*, Köln 2008, S. 322.

⁸⁸ United States. Patent Office: *Report of the Commissioner of Patents fort the year 1857. Arts and Manufactures. In Three Volumes*, Vol. II, Washington 1858, S. 424: „No. 16,637 – LUZERNE M. BOLLES and WAHSINGTON G. SMITH of Cooperstown, N.Y. – Photographic Camera Box.-Patent dated February 17, 1857.-1 is the nitrate of silver, 2 the water, and 3 the developing bath. By the use of this swing-frame, the ground glass is not removed in operating. It can be swung back as to bring the plate over the bath to be used, when the plate may be slid down into the same. An indicator E, at the outside of frame A, denotes the precise points where the plate is in line with the baths.“

⁸⁹ Vgl. Crist, 2008 (wie Anm. 87), S. 322.

⁹⁰ Am 21. Dezember 1864 meldet Jules Bourdin in England das Patent für den Taschenfotografen an, den er in verschiedenen Ausführungen herstellte. Vgl. Urs Tillmanns, *Schweizer Kameramuseum: Die Ursprünge der Fotografie als neue, permanente Ausstellung*, in: <http://www.fotointern.ch/archiv/2009/03/26/schweizer-kameramuseum-%C2%ABdie-ursprun-ge-der-fotografie%C2%BB-als-neue-permanente-ausstellung/> [09.12.2010].

⁹¹ Die Dubroni läuft im Schweizer Kameramuseum unter der Inventarnummer 4340.

2 Polaroid

2.1 Firmengeschichte

„Ich glaube, dass [die Sofortbildfotografie] sich als einer der wesentlichen Schritte in der Entwicklung der Fotografie erweisen wird.“⁹²

Dass Einblicke in die Firmenkonstellationen eine Rolle spielen macht spätestens Sinn, wenn man die Vermarktung der Sofortbildtechnik genauer betrachtet, die Land von Anbeginn sowohl als kommerzielles als auch als künstlerisch-ästhetisches Medium angesehen hatte. Vor diesem Hintergrund erscheint eine knappe Schilderung der Historie des Unternehmens, welches dafür Sorge trägt, dass der Name zugleich Synonym für die gesamte Gattung des Sofortbildes geworden ist – ebenso wie das Tempo für das Taschentuch – an dieser Stelle notwendig.⁹³

Etymologisch ist der Firmenname auf Clarence Kennedy, Professor für Kunstgeschichte am Smith College und Geschäftskollege Lands, zurückzuführen, der 1934 Polaroid als Namen für die Erfindung Lands und das gleichnamige Unternehmen vorschlug, indem er die simple Formel artikulierte: „Polarisation des Lichts plus Zelluloid ergibt Polaroid“⁹⁴.

Im selben Jahr als die erste Sofortbildkamera verkauft wurde, lernte Land, dessen Vorhaben es war ein Medium zu schaffen, „that permits self-expression for many people with an artistic interest in the world around them“⁹⁵, den Fotografen Ansel Adams kennen, was den Beginn „einer langen Zusammenarbeit von Künstler und Industrie“⁹⁶ markiert und zudem den Grundstein für die Entstehung der Polaroid Collection legte. Adams zählte zu jenen Fotografen, die schon in den 1930er und frühen 1940er Jahren – bereits vor ihrem persönlichen Kennenlernen – die von Land entwickelten Polarisationsfolien für Landschaftsfotografien nutzten, mit denen der Fotograf seinen Arbeiten zu einem dramaturgischen Effekt und einem gesteigerten Kontrastreichtum verhalf. Kurz nach ihrer ersten Begegnung⁹⁷ kaufte Land das *Portfolio I*, eine Auswahl ebendieser Schwarzweiß-

⁹² Brief von Ansel Adams an Edwin H. Land, 1948, zit. nach: Barbara Hitchcock: *Als Land auf Adams traf*, in: Steve Crist (Hg.): *The Polaroid Book*, Köln 2008, S. 18-20, S. 18.

⁹³ Nicht zuletzt auch, um die Wirren der Berichterstattung über den Konzern in den vergangenen Jahren, die Eigentümerverhältnisse und Insolvenzen bis zum heutigen Zeitpunkt nachvollziehbar zu machen.

⁹⁴ Wensberg, 1987 (wie Anm. 33), S. 45.

⁹⁵ Edwin Land, zit. nach: Barbara Hitchcock: *Facts about the Polaroid Collections* [Stand: 2010], in: http://nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/wp-content/uploads/2010/05/Polaroid_FactSheet_Hitchcock_20105.pdf [02.02.2012].

⁹⁶ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 18.

⁹⁷ Ebenfalls der Kunsthistoriker Clarence Kennedy stellte die beiden einander vor. Vgl. Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20.

Fotografien (Abb. 2)⁹⁸. Daraufhin ließ Land Adams als Zeichen seiner Anerkennung – „meine Bewunderung für die Kombination von ästhetischem und technischem Können ist total“⁹⁹, schrieb er in einem beigefügten Brief – eine Sofortbildkamera inklusive Ausrüstung und Filmmaterial zukommen, die Adams fortan benutzte. Aus dem zunächst freundschaftlichen Herantasten der beiden Männer mit ihrer gemeinsamen Hingabe zur Fotografie entwickelte sich alsbald eine geschäftliche Kollaboration. Adams wurde 1948 vorerst in beratender Funktion bei der Polaroid Corporation angestellt bis er einige Jahre später zum Einkäufer für die firmeneigene Sammlung avancierte.

Handelte es sich in den Anfängen des Mediums zunächst noch um sepiafarbene Fotografien, wurde bereits 1950 der erste Farbfilm für Polaroidkameras entwickelt, der jedoch erst 1963 soweit optimiert war, dass er in die Massenproduktion ging. Unter jener Prämisse, die Entwicklung des Polaroids voranzutreiben, indem theoretische Überlegungen der Wissenschaftler in einen direkten Dialog mit dem künstlerischem Schaffen der Fotografen gestellt wurde, fungierte Adams als Erster einer ganzen Reihe von Testfotografen, die sämtliches Material zur Verfügung gestellt bekamen und im Gegenzug Erfahrungsberichte und Verbesserungsvorschläge¹⁰⁰ bei Land und seinem Team einreichen konnten. Die Polaroid Corporation behielt sich hingegen vor, ausgewählte Polaroidfotografien dieser Künstler zu behalten, sodass sich die firmeninterne Sammlung alsbald vergrößerte. Die Zusammenarbeit und der Austausch mit zahlreichen Künstlern¹⁰¹ sicherte Land einen festen Platz im Sektor eines künstlerisch agierenden Umfeldes. Er musste davon ausgehen, dass das Polaroid, würde es nur als Spielerei oder Neuheit ohne künstlerisches Potenzial angesehen, ebenso schnell sterben würde, wie es geboren wurde. Er hatte also dafür Sorge zu tragen, das Sofortbild so zu platzieren, dass sein Potenzial als Kunstform nicht verkannt wurde.¹⁰² Jene Testperiode, die zur effizienten Entwicklung des Bildmaterials mithilfe künstlerisch arbeitender und bisweilen populärer Fotografen beitrug, sollte sich im Übrigen im Frühjahr 2010 im Zuge der Neugründung der Firma The

⁹⁸ Land kaufte Adams' *Portfolio I*, exemplarisch einer von zwölf Fotoabzügen zu je 20.2 x 25.4 cm enthielt. Das *Portfolio I* ist in einer 75er Auflage erschienen, von der Nr. 65/75 im April 2008 bei Christie's in New York einen Preis von 79.000 USD erzielte (Lot 1018). Exemplarisch hier eine Aufnahme aus der Mappe.

⁹⁹ Edwin Land, zit. nach: Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 18.

¹⁰⁰ Die enge Verbundenheit zwischen Land und Adams manifestiert sich in mehr als 5.000 von Adams an Land adressierten Schriftstücken und der offenkundigen Meinung beider Männer, Fotografie als Kunstform zu betrachten. Vgl. ebd.

¹⁰¹ Zu den bekannten Künstlern, die in den 1950ern und 1960ern auf diese Bedingungen eingingen, zählten Paul Gaponigro, Marie Consindas, Philippe Halsman, Bert Stern oder Arnold Newman. Vgl. Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19. In den 1950er Jahren traten u. a. Paul Caponigro and William Clift die Beraterstelle an. Ansel Adams wurde ab 1948 als Berater angestellt. Adams veröffentlichte zudem große Teile seiner Polaroidarbeiten, u. a. in: Ders.: *Polaroid Land Photography*, Boston 1978.

¹⁰² Vgl. Matt Haig: *brand failures, The truth about the 100 biggest branding mistakes of all time*, London, 2003, S. 274-278, S. 275.

Impossible Project, die es sich zur Aufgabe machte, die Sofortbildfotografie abermals zu entwickeln, nachdem Polaroid selbst die Produktion eingestellt, die Patente jedoch nicht preisgegeben hatte, wiederholen.¹⁰³

Die Polaroid Corporation verzeichnete schnell „astronomische Zuwachsraten“¹⁰⁴, sodass die Firma bereits „Anfang der sechziger Jahre Lieblingskind der Wall Street und Gründer Land längst Multimillionär mit einem geschätzten Privatvermögen von rund 150 Millionen Dollar“¹⁰⁵ geworden war. Ebenso wie die 1960er, sollten sich auch die 1970er Jahre als äußerst erfolgreiche Dekade für das Unternehmen erweisen, was nicht zuletzt auf die Marketingabteilung mit ihren zahlreichen Werbestrategien zurückzuführen ist, die ebenso wie zur Zeit der Firmengründung als das vornehmlich zu vermarktende Produkt noch die Sonnenbrille darstellte, groß angelegte Werbekampagnen organisierte: Zu Zeitschriften- und Plakatwerbungen kamen TV-Spots mit populären Schauspielern hinzu. So warben in den USA James Garner¹⁰⁶ und Mariette Hartley¹⁰⁷ gemeinsam für die OneStep Camera und in Deutschland der Schauspieler Hansjörg Felmy, der „als Kommissar Heinz Haferkamp in den frühen Tatort-Folgen zu Ruhm gelangt [war], in einer groß angelegten Kampagne für das neue System [SX-70]“¹⁰⁸. Spätestens in den 1970er Jahren avancierte die Polaroidkamera zu einem nicht wegzudenkenden, gesellschaftlich fest integrierten Kultobjekt: „The Polaroid identity became that of a fun, cool, live for the moment’ kind of a brand.“¹⁰⁹ Noch 1972 zierte Land das Cover des *Life Magazine* unter dem Aufmacher „A

¹⁰³ Auch The Impossible Project arbeitete in der Testphase der Produktentwicklung mit aufstrebenden Fotografen, wie Philippe Garcia und Stefanie Schneider bevor 2010 die Markteinführung stattfand. Auch Künstler wie Ed Templeton, Terry Richardson oder Nobuyoshi Araki haben bereits mit dem neuen Sofortbildmaterial von The Impossible Project fotografiert. Hinter dem 2010 realisierten The Impossible Project verbirgt sich ein Konglomerat aus drei Männern: Der österreichische Fotograf Dr. Florian Kaps, der ehemalige Produktionsleiter bei Polaroid André Bosman und Mitbegründer Marwan Saba kauften eines der sechs Gebäude auf dem ehemaligen Polaroid-Produktionsgelände in Enschede inklusive der Gerätschaften an, um Instantfilmmaterial in zweiter Generation für Polaroidkameras zu reproduzieren. Das Projekt erwies sich als voller Erfolg, hat mittlerweile Galerie- und Verkaufsräume in New York, Wien, Paris, Warschau und Tokyo sowie mehrere dutzend Partnervertriebe auf der ganzen Welt [Stand: 2013]. Das Material von The Impossible Project unterscheidet sich prinzipiell nicht vom Material, das Polaroid hergestellt hat, ist aber ein eigens entwickeltes. Mit dem Produktionsstopp sämtlicher analoger Instantprodukte 2008 durch Polaroid selbst, verkannte die Firma zunächst die Tatsache, dass sich zwar keine Massen an Nutzern, aber eine beständige Kundschaft hinter der Käuferschaft verbirgt. Im April 2010 erkannte Polaroid die wirtschaftliche Lücke und vertreibt seither in direkter Konkurrenz zu The Impossible Project neue analoge Polaroidkameras und dazugehöriges Filmmaterial.

¹⁰⁴ Gunther Winkle: *Wedeln oder Flachlegen?*, in:

http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/1397/wedeln_oder_flachlegen.html [16.06.2010].

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ James Garner, eigentlich: James Scott Bumgarner, * 7. April 1928 in Norman, Oklahoma, USA; † 19. Juli 2014 in Los Angeles; amerikanischer Schauspieler, der durch die Western-Serie Maverick oder die Krimiserie Detektive Rockford bekannt wurde.

¹⁰⁷ Mariette Hartley, eigentlich: Mary Loretta Hartley, * 21. Juni 1940 in Weston, Connecticut, USA, amerikanische Schauspielerin, die u. a. als Nebenrolle in Alfred Hitchcocks Marnie, zwei Episoden von Columbo sowie in The Incredible Hulk zu sehen war.

¹⁰⁸ Winkle (wie Anm. 104).

¹⁰⁹ Haig, 2003 (wie Anm. 102), S. 275.

Genius an his Magic Camera“¹¹⁰. Dass sich in den 1980er Jahren der Zenit der Erfolgsgeschichte abzeichnete, war zunächst kaum merklich, verzeichnete Polaroid 1986 noch einen Umsatz von 1,6 Milliarden USD und beschäftigte etwa 150.000 Mitarbeiter weltweit. 1980 zog sich zunächst Land aus der Firma zurück und gründete schließlich das bis heute existierende Rowland Institute of Science¹¹¹. Obwohl sich das Traditionsunternehmen Polaroid 1988 noch erfolgreich gegen einen kostspieligen Übernahmever such der Shamrock Holdings, einer „Investorengruppe unter der Führung des Walt Disney-Neffen Roy A. Disney“¹¹² wehrte, schwächten die Verhandlungen das Unternehmen. Zwar verzeichnete Polaroid im Todesjahr Lands 1991 noch einen Umsatz von ca. 3 Milliarden USD, doch liefen 1997 die Polaroid-Patente aus, sodass Fuji bereits 1998 auf der Photokina in Köln ein nahezu konvergentes Sofortbildverfahren¹¹³ vorstellte, welches jedoch „in den Farben [...] überlegen sein“¹¹⁴ sollte. Die Konkurrenzstellung Fujis gab einen der entscheidenden Anstöße für den Abstieg des Konzerns. Hinzu kam der Zusammenbruch der Polaroid-Aktie¹¹⁵, nachdem der Konzern unter der Leitung Gary T. DiCamillos Konkurs anmeldete und sich im Zuge dessen „neue Kredite in Höhe von 50 Millionen Dollar besorgte“¹¹⁶. Nach Ansicht von Beobachtern war neben dem Übernahmever such und dem Konkurrenzdruck der anderen Großkonzerne, der Vormarsch der digitalen Fotografie für die Insolvenz des Unternehmens verantwortlich.¹¹⁷ Der endgültige Misserfolg Polaroids kann jedoch nicht einzig an den Einfluss eines Technologiewandels geknüpft werden, sondern ist das Resultat einer Vielzahl an Faktoren, von denen die Veruntreuungen von Geldern und die Misswirtschaft durch die Geschäftsführung eine erhebliche Rolle gespielt haben dürften. Analysten zufolge kamen die „schwache weltweite Konjunktur und die Terroranschläge vom 11. September“¹¹⁸ hinzu, da diese eine Reise-Regression und den damit verbundenen Rückgang an

¹¹⁰ Vgl. Buse, 2007 (wie Anm. 15), S. 42.

¹¹¹ Rowland Institute of Science at Harvard University; <http://www.rowland.harvard.edu/>.

¹¹² O. A., *Ausgeknipt*, in: <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/artikel/0,2828,162388,00.html> [16.06.2010].

¹¹³ Bereits in den 1980er Jahren verkaufte die Firma Kodak ein Sofortbildverfahren, genannt Kodamatic, das jedoch die Patentrechte Polaroids verletzte und 1985 dazu führte, dass Kodak die Herstellung und den Verkauf von Sofortbildkameras und -filmen einstellen und zudem eine Schadenersatzforderung leisten musste. Mehr zu dem Rechtsstreit der einstigen Kooperationspartner: Barry Fox: *Snap – Polaroid pushes Kodak out of the picture*, in: *New Scientists*, 16.01.1986, S. 21.

¹¹⁴ Hanspeter Oswald: *Ende des Monopols*, in: http://www.focus.de/auto/ratgeber/zubehoer/fotografie-ende-des-monopols_aid_172429.html [28.04.2014].

¹¹⁵ Am 12. Oktober 2001 brach die Aktie von 13.12 USD auf nur noch 38 Cent ein. Vgl. O. A. (wie Anm. 110).

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Journalisten etwa das *Handelsblatts*, der *Welt* oder des *Spiegels* weisen auf diesen Umstand hin.

¹¹⁸ O. A.: *Sofortbildkamera-Hersteller Polaroid meldet Konkurs an*, in: <http://.welt.de/print-welt/article481426/Sofortbildkamera-Hersteller-Polaroid-meldet-Konkurs-an.html> [12.12.2012].

Kamerabedarf als Konsequenz hervorriefen.¹¹⁹ Die Polaroidfotografie ließ sich jedoch nie ganz von der Digitalfotografie verdrängen, sondern ist vielmehr „auch ein Vorläufer der digitalen Fotografie, zumindest in dem Sinne, als die digitalen Kameras nahezu unmittelbar Bilder für ein vergleichendes Sehen im Display zur Verfügung stellen“¹²⁰. 2005 übernahm die Petters Group Worldwide das Unternehmen und stürzte dieses in ein zweites Insolvenzverfahren, als 2008 der Betrug des Firmenchefs Tom Petters, der mithilfe eines Schneeballsystems rund 3,5 Milliarden Dollar Schaden angerichtet haben soll und an den Fall Bernard Madoff erinnert, aufgedeckt wurde.

Von Lands frühen Laborversuchen in den 1940er Jahren an bot die Firma stets eine ereignisreiche Historie, deren Ära der analogen Sofortbildfotografie, wenn nicht schon 2007 mit dem Produktionsstopp sämtlicher Kameramodelle, doch spätestens im Jahr 2008 mit dem skandalösen erneuten Insolvenzantrag und der Bekanntgabe „auch die Herstellung der Sofortbildfilme zu stoppen“¹²¹ ein Ende zu nehmen schien¹²². Der britische Guardian gedachte dem Medium mit dem Observer Review's Polaroid Project, das Sofortbilder von acht namenhaften Fotografen, wie Nan Goldin, Martin Paar oder Sam Taylor-Wood, hervorbrachte.¹²³ Letztlich existiert die Firma Polaroid Corporation noch heute, doch passte sie ihre Produktpalette dem zeitgenössischen Markt an und zog sich ab 2008 zunächst völlig aus dem Sofortbild-Geschäft zurück, um stattdessen neben Bildschirmen und DVD-Spielern, ausschließlich Produkte, wie das Gerät mit dem Namen PoGo¹²⁴, hinter dem sich eine Digitalkamera mit integriertem Drucker verbirgt, zu produzieren.

2.2 Polaroid Collection

Unter der Prämisse, dass der „kreative Prozess zur Schaffung eines schönen wirkungsvollen Fotos, auf ganz andere Weise die Weiterentwicklung von Filmen“¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Haig, 2003 (wie Anm. 102), S. 278.

¹²⁰ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

¹²¹ Julia Stanek: *Polaroid stoppt Produktion, Augenblick, verweile!*, in:

<http://www.stern.de/fotografie/polaroid-stoppt-produktion-augenblick-verweile-611960.html> [16.07.2010].

¹²² Die letzten produzierten Filme waren die sogenannten T600er. Das letzte noch produzierende Werk, das geschlossen wurde, befand sich in Enschede, Niederlande.

¹²³ Aryeh Neier: *The Observer Review's Polaroid Project*, in:

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2009/sep/06/photography-art> [02.06.2013].

¹²⁴ Die Polaroid PoGo Instant steht seit März 2009 in den USA zum Verkauf. PoGo erlaubt es die Fotos vor dem Ausdruck am Gerät selbst zu überarbeiten und schließlich dank der ein Jahr zuvor entwickelten ZINK-Technologie, die noch einen Hauch der antiquierten Ursprungstechnik spüren lässt, binnen einer Minute farbig zu drucken. ZINK steht für „zero ink“, funktioniert ganz ohne Tinte und ist im Grunde ein Drucker, der Bilder einer Digitalkamera oder einer Handykamera via Bluetooth oder USB-Kabel in sekundenschnelle ausdrückt, indem er farbige Pixel auf einem speziellen Fotopapier, das die Farbpigmente bereits enthält, aktiviert.

¹²⁵ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 18.

vorantreibt, als dies „die theoretischen Überlegungen von Technikern vermochten“¹²⁶, entstand alsbald der Dialog zwischen Künstlern und dem Firmenlabor Polaroids, welcher den Grundstein für die spätere Sammlung des Unternehmens bilden sollte. Dabei fand Land in Adams „einen großen Fürsprecher für die Anerkennung der Fotografie als Kunstform“¹²⁷, eine in jenen Tagen keineswegs gängige Haltung. Adams hielt es für wichtig, dass Polaroidaufnahmen bekannter Fotografen „zusammen mit Abzügen in Museumsqualität ausgestellt“¹²⁸ wurden, sodass in dieser Relation nicht allein die „Legitimierung des Sofortbildes, sondern die Darstellung seiner hervorragenden Qualität“¹²⁹ in den Vordergrund gerückt wurde. Die Polaroidarbeiten, welche unter dem Einfluss der entstehenden Polaroid Collection gefertigt wurden, sind somit anders zu begutachten und zu bewerten als sämtliche Instantwerke, die in den Folgejahren entstanden, denn die frühen Polaroids sind Fotografien einer Testphase, einer ständigen Weiterentwicklung und Verbesserung des filmischen Materials. Sie dienten als Repräsentationsfotografien für die Sammlung und sind im engeren Sinne sogar als Auftragsarbeiten anzusehen. Die Polaroid Collection ist daher als Determinante für einen Großteil der heute zur Verfügung stehenden, künstlerisch motivierten Sofortbilder jener Periode zu betrachten. Wenngleich Motive und Sujet nicht vorgegeben waren, so wurden doch das Material und die Wahl der Künstler, die es erproben sollten von Polaroid bestimmt. In den 1950er und 1960er Jahre ist die Sofortbildfotografie daher primär von künstlerischem, denn von kommerziellem Charakter geprägt, wenngleich Land die in diesem Kontext entstandenen Arbeiten alsbald auch für kommerzielle Zwecke nutzte, da er mit den renommierten Künstlern und ihren Motiven für seine Produkte warb.

Im Jahr 1956¹³⁰ begann Ansel Adams für die firmeninterne Sammlung Polaroids – vor allem bei der Selektion und den Ankäufen für eine neue fotografische Sammlung amerikanischer Meister – tätig zu werden. Daher darf dieses Jahr als Entstehungsdatum für die Polaroid Collection gelten, wenngleich die zuvor beschriebenen Entwicklungen in den vorangegangenen Jahren – sämtliche Interaktionen zwischen den Laboren der Firma und den Künstlern zur Verbesserung und stetigen Entwicklung des Materials – als

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd., S. 19.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ In dem Jahr als die millionste Polaroidkamera verkauft wurde. Das Model 95A war das millionste verkaufte Modell und wurde am 31. Dezember 1956 im Village Camera Shop in South Orangen, New Jersey veräußert.

Ausgangspunkt der Sammlungsgeschichte zu markieren ist.¹³¹ Adams' Begeisterung für das Vorhaben eine Sammlung an „exzellenter Fotografie“¹³² aufzubauen schilderte er bereits in einem Brief vom 2. März 1956 an Edwin Land:

„Ich habe immer den Eindruck gehabt, dass Polaroid ein Interesse an der Fotografie im Allgemeinen entwickeln könnte und so einen Kontakt zu dieser Kunstrichtung als Ganzem schaffen und die Beschränkung auf eine bestimmte Nische vermeiden könnte. Die Verbindung hervorragender Polaroid-Land-Bilder mit den besten Fotografien auf anderen Medien wird den Wert und die Bedeutung des Polaroid-Prozesses nur noch steigern.“¹³³

Jene ersten Ankäufe signifikanter Fotografien durch Adams, Library Collection genannt¹³⁴, bilden den Grundstock für die Polaroid Collection und waren zudem „das Vorbild in Rang und Leistung, an dem sich die Polaroidbilder zu messen hatten“¹³⁵. Mit dem bereitgestellten Budget erwarb Adams in seiner neuen Position zunächst Fotografien von Dorothea Lange, Eugene Smith, Margaret Bourke-White, Eliot Porter, Minor White, Brett Weston und Laura Gilpin.¹³⁶ Auch versuchte er Werke von seinem Kollegen Paul Strand – die beiden Fotografen waren sich bereits 1930 begegnet und verfolgten als Mitglieder der *Photo League* gemeinsame Interessen – zu erwerben, doch „der Mindestpreis ist zu hoch (125 \$ für ein 13 x 18!!)“¹³⁷. Schriftlich meldete Adams an Land: „Was zu viel ist, ist zu viel!“¹³⁸ Um dem hohen qualitativen Anspruch und den ästhetischen Bedingungen, die beide an die Sammlung stellten, auf Dauer gerecht zu werden, musste jedoch eine Lösung gefunden werden, die es dem noch jungen Unternehmen erlaubte, die geplante Sammlung kostengünstig auszubauen. Aus diesem Grund wurden weitere Fotografen und Künstler, wie Paul Caponigro oder William Clift, eingeladen als Berater für die Polaroid Corporation tätig zu werden, deren Auftrag es sein sollte, „mit den zur Verfügung gestellten Kameras

¹³¹ Offiziell gründete das Unternehmen Mitte der 1960er Jahre an seinem Sitz in Amsterdam die internationale Polaroid Collection. Vgl. Barbara Hitchcock: *Vermächtnis einer Sammlung*, in: Ausst.Kat.: Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): *From Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011, S. 15-17, S. 15.

¹³² Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19.

¹³³ Brief von Ansel Adams an Edwin H. Land vom 2. März 1956, zit. nach: Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19. Der Brief von Ansel Adams an Edwin H. Land befindet sich im Besitz des Polaroid Corporate Archivs.

¹³⁴ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Er dokumentierte die Ankäufe in einem Schreiben vom 23. Januar 1957. Auch dieses Schreiben von Ansel Adams an Edwin H. Land befindet sich im Besitz des Polaroid Corporate Archivs. Hitchcock notiert, dass Adams für die Arbeiten der genannten Fotografen zwischen 5 und 100 USD pro Stück bezahlte. Vgl. Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19.

¹³⁷ Memorandum von Ansel Adams an Edwin H. Land vom 23. Januar 1957, zit. nach: Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19. Das Schriftstück befindet sich im Besitz des Polaroid Corporate Archivs.

¹³⁸ Ebd. Hitchcock schreibt weiter: „Für sein eigenes Portfolio Two: The National Parks and Monuments, das fünfzehn makellose 20 x 25 cm Abzüge enthielt, verkaufte Adams für 100 \$ an Land“. Weiterhin erwarb Adams Fotografien von Imogen Cunningham und Harry Callahan. Vgl. Laura Giona/Dan Abernethy: *Sotheby's Press Release: The Polaroid Collection at Sotheby's*, New York, o. J., S. 1-5, S. 5.

und Filmmaterialien zu experimentieren und die dabei entstehenden Bilder Polaroid zu überlassen¹³⁹.

Aus dieser Vorgehensweise und dem Leitgedanken Lands, dass das Polaroid grundsätzlich ein Medium des künstlerischen Gebrauchs sei – unabhängig von seinem Operator¹⁴⁰ – entwickelte sich anschließend das Artist Support Program¹⁴¹, ein bis heute bestehendes Förderprojekt, welches für „junge unbekannte, ehrgeizige Fotografen“¹⁴² in den 1960er Jahren konzipiert wurde und eine „beispiellose Zusammenarbeit zwischen Industrie und Kunst“¹⁴³ markiert. Die Grundidee stammte von einem „Vertrauten Lands, Meroe Marston Morse“¹⁴⁴ und war dem Konzept Berater einzustellen – mit dem Unterschied, dass jene Fotografen in kein Anstellungsverhältnis mit dem Unternehmen traten und es sich bei ihnen um Neulinge auf dem Gebiet der Fotografie handelte – verwandt, jedoch wesentlich kostengünstiger. Gerade letztgenannte Tatsache ließ das Gedankengerüst Morse' fruchten, denn den unbekanntem Fotografen musste man keine Beraterfunktion bei der aufstrebenden Firma anbieten und somit auch keine Honorare zahlen. Es genügte ihnen das Equipment „gegen eine Auswahl ihrer besten Bilder, die sie damit gemacht haben“¹⁴⁵ zur Verfügung zu stellen. Bei dauerhafter Durchführung des Konzeptes, konnte „die entstehende Sammlung von Fotografien die technische Weiterentwicklung der Sofortbildfotografie und gleichzeitig wichtige Aspekte der amerikanischen Kultur dokumentieren“¹⁴⁶.

Die Sammlungsgeschichte ist folglich an drei wesentliche Faktoren geknüpft: Berateranstellungen von renommierten Fotografen, Ansel Adams als ästhetisches Auge im Auswahlverfahren auch nichtpolaroider Fotografien und das Artist Support Programm mit seinen zum Zeitpunkt der Förderung weniger bekannten Fotografen. Enthielt die Sammlung anfänglich nur Fotografien amerikanischer Künstler, folgten später – nicht zuletzt aufgrund der gezielten und erfolgreichen Öffentlichkeitsarbeit des Unternehmens – internationale Positionen, sodass sich alsbald zu den Werken von Brett Weston und Minor

¹³⁹ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19. Allerdings wurden nur die besten Bilder in die Sammlung aufgenommen. Was mit den der Sammlung nicht genügenden Aufnahmen geschehen ist, bleibt unklar.

¹⁴⁰ Roland Barthes: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 17: „Der Operator ist der PHOTOGRAPH“.

¹⁴¹ Hitchcock beschreibt die Situation: „Anfangs gab es keine professionellen Kuratoren, die Bewerbungsunterlagen bewertet oder Fördermittel vergeben hätten. Überall in der Firma gab es Einzelpersonen – in Forschung und Werbung, in Filmherstellung und Marketing – die Filmmaterial an Fotografen verschickten. Ein Polaroid-Kenner beschrieb die Situation einmal als kontrollierte Anarchie.“ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Brigitte Ulmer: *Fix und Fertig, Die zauberhafte Aura der Instant-Fotografie*, in: First, Supplement von Bilanz, Nr. 04, 2011, S. 60-64, S. 63.

¹⁴⁴ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 19.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd. Hitchcock schreibt weiter: „Die technischen Mitarbeiter von Polaroid würden nach wie vor wichtige Erkenntnisse von diesen Fotografen erhalten, so dass allen damit gedient wäre.“

White, auch Arbeiten von Weegee, Gisèle Freund, Helmut Newton, Robert Frank, David Bailey, Josef Saudek und Sarah Moon gesellten.¹⁴⁷ Hauptbestandteil der Sammlung sind neben den angekauften Analogfotografien, Werke, die mit dem SX-70-Film, dem 20x24-Film oder dem schwarz-weißen 4x5-Film von Polaroid entstanden sind. Die Sammlung fokussierte dabei zu keinem Zeitpunkt einen thematischen oder geografischen Schwerpunkt, sondern dokumentierte die Verbindung des Mediums Polaroid mit der Fotografie im Allgemeinen. Allerdings machte den Kernbestand der Sammlung zunächst noch die traditionelle Schwarzweiß-Landschaft aus, die ab den 1970er und 1980er Jahren zunehmend von experimentellen Sofortbildern flankiert wurde, für welche die Künstler klassische Methoden wie Fotogravuren, Fotoätzungen, Cyanotypien und Platin-Palladium-Verfahren unter Verwendung von Sofortbildmedien wieder aufleben ließen und das Bedürfnis nach der eigenhändigen Beteiligung an der Entstehung des Bildes offenbarten.¹⁴⁸ Spricht man von der Polaroid Collection¹⁴⁹, so ist gemeinhin die fotografische Sammlung gemeint, doch muss differenziert werden: Die zunächst in Amerika konstituierte Fotografiesammlung gliederte sich ab den 1970er Jahren nochmals in einen amerikanischen¹⁵⁰ und einen europäischen Teil. Mit der Einrichtung der Clarence Kennedy Gallery in Cambridge, Massachusetts 1973 fanden zudem wechselnde Ausstellungen künstlerischer Sofortbildfotografien statt, die wiederum zu einem ständigen Wachstum der Sammlung führten.¹⁵¹

¹⁴⁷ Die Künstlerliste der Sammlung mit weit über 1.000 Einzelpersonen ist lang. Um noch einige weitere zu nennen: William Wegman, Barbara Kasten, Olivia Parker, Jan Groover, Andy Warhol, Franco Fontana, Eberhard Grones, Chuck Close, David Hockney, Robert Rauschenberg, Lucas Samaras, Joyce Tenneson, Robert Mapplethorpe oder Walker Evans. Vgl. Hitchcock, 2010 (wie Anm. 95).

¹⁴⁸ Vgl. Hitchcock, 2011 (wie Anm. 131), S. 16.

¹⁴⁹ Im deutschsprachigen Raum wird von der Polaroid Collection im Singular gesprochen. In Amerika ist es geläufig von Polaroid Collections zu sprechen. Neben der Polaroid Collection existieren einige weitere Sammlungen, die das Sofortbild fokussieren. Eine weitestgehend auf dem technischen Aspekt basierende Sammlung von Polaroidmaterial befindet sich im Museum des MIT - Massachusetts Institute of Technology und beinhaltet größtenteils kommerzielle Polaroidkameras und Prototypen, die nie eine Markteinführung erlebten. Des Weiteren beherbergt die Harvard Business School Baker Library Jahresberichte, ein Werbearchiv und Patentdokumente. Das Archiv mit insgesamt 1,5 Millionen Einzelstücken zur Polaroid Corporation ist für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Auch der ehemalige Mitarbeiter Polaroids (1965-1982) und heutige Autor und Ausstellungsmacher Manfred Heiting besaß eine Polaroidsammlung von ca. 4.000 Bildern, die er 2004 an das Museum of Fine Arts in Houston verkaufte. 1966 begann er mit dem Aufbau seiner Sammlung, ausgehend von Fotografien, die er während einer Aufräumaktion in den Firmenräumen der Polaroid Corporation fand. Dabei handelt es sich um Bilder, Proben technischer Experimente oder Überbleibsel längst vergangener Werbekampagnen, die für das Unternehmen keinerlei Bedeutung mehr hatten. Vgl. Klaus Honnef: *Ein Sehmensch und seine Funde*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 11, 1996, S. 58-68. Nicht zuletzt das Musée de l'Élysée in Lausanne weist mit 4577 Polaroids von 850 Fotografen aus den Bereichen Landschaft, Akt, Stilleben und Porträt die mitunter größte europäische Sammlung auf.

¹⁵⁰ Der amerikanische Sammlungsteil in Cambridge wies zeitweilig sowohl in historischer wie auch in zeitgenössischer Hinsicht beachtliche Lücken auf, sodass die Kommission bei Experten des Los Angeles County Museum of Modern Art, der Corcoran Gallery, des Minneapolis Institute of Art und des Center for Creative Photography Rat suchte. Vgl. Hitchcock, 2011 (wie Anm. 131), S. 16.

¹⁵¹ Vgl. ebd. Die Clarence Kennedy Gallery schloss 1990 und hatte bis dahin 94 Ausstellungen konzipiert.

Mit der Aufgabe der europäischen Niederlassungen Polaroids wurde der zwischen 1970 und 1990 entstandene europäische Teil der Polaroid Collection aufgeteilt. Etwa 4.400 Werke von rund 800 Fotografen wurden dem Musée d'Élysée in Lausanne, welches diese konservatorisch betreute¹⁵², und etwa 1.600 Arbeiten dem Pariser La Maison Européenne de la Photographie übergeben.¹⁵³ Das Schweizer Kontingent der sich in Lausanne befindlichen Arbeiten wurde im Jahr 2009 von Peter Coeln, dem Leiter der Wiener WestLicht Galerie angekauft. Der Erwerb bewahrte den einen zusammenhängenden Teil vor der Zerstörung und Zerstreuung, die mit der ursprünglich angedachten Versteigerung der gesamten Sammlung unaufhaltsam gewesen wäre, da sämtliche Sammlungsteile in den USA, Frankreich und der Schweiz der Konkursmasse des insolventen Unternehmens angehörten und über das New Yorker Auktionshaus Sotheby's versteigert wurden. Der Ankauf des einen europäischen Sammlungsteils durch Coeln wurde medienwirksam begleitet.¹⁵⁴ Die zahlreichen Pressemeldung basierend auf Aussagen der WestLicht Collection, vertreten durch Peter Coeln selbst, führten nach Meinung des amerikanischen Fotokritikers und Journalisten A. D. Coleman allerdings zu fehlerhafter Zitation in der Folgezeit: Die dargestellte Situation, dass der europäische Teil in seiner Gesamtheit von der Wiener Galerie angekauft wurde, erweist sich als unwahr, da einerseits die Polaroids von Schweizer Künstlern im Musée de l'Élysée in Lausanne verblieben und andererseits kein einziges Werk aus dem Pariser Sammlungsteil je nach Österreich gelangte. Colemann stellt daher nochmals klar heraus: „Polaroid's European Collection has not been »intact in its entirety« since the corporation divided it and lodged it with the Lausanne and Paris institutions.“¹⁵⁵

Trotz aller Widrigkeiten, verfolgte die unmittelbar konzipierte Wanderausstellung der WestLicht Collection, von Wien ausgehend über Düsseldorf, ein unwiderlegbares Anliegen, nämlich der breiten Öffentlichkeit einen Sammlungsteil zugänglich zu machen, der zuvor weitestgehend ungesehen war. Und in diesem Punkt muss man Coleman widersprechen, der in seinem Blog *Photocritic International* darlegt, die Sammlung sei in beiden europäischen Institutionen in Paris und der Schweiz jederzeit für Wissenschaftler

¹⁵² Vgl. u. a. o. A.: *Kunstforum International, Aktuelle Nachrichten: Museen & Institutionen*, in: <http://www.kunstforum.de/aktuell.asp?r=1&s=28> [01.03.2012].

¹⁵³ Vgl. Sophia Felbermair: *Disput über Vergangenheit der Fotos*, in: <http://news.orf.at/stories/2054365/2054401/> [12.06.2012].

¹⁵⁴ Sender wie *arte*, *3sat* oder das *ORF* haben über den Ankauf durch WestLicht berichtet. Und auch die Fach- und Tagespresse verfolgte den Verbleib der Polaroid Sammlung. Vgl. exemplarisch: Marc Peschke: *Sofortbild-Schätze*, in: <http://dewww.photoscala.de/Artikel/Sofortbild-Schaetze> [12.06.2012].

¹⁵⁵ A. D. Coleman: *Polaroid Collection: Update 24*, in: <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2011/04/19/polaroid-collection-update-24-2/> [20.06.2012].

zugänglich, dabei aber die Tatsache verkennt, dass es sich bei jenen Personen um einen elitären Bruchteil gehandelt haben muss und keineswegs ein ständiges Wissen über den Verbleib der europäischen Sammlung in Kunstkreisen zirkulierte.¹⁵⁶

Obwohl eine Kunstsammlung stets mehr ist „als die Summe der einzelnen Teile [und] gerade die Beziehung zwischen den Arbeiten den Reiz“¹⁵⁷ ausmacht, kam es zur Auflösung der Sammlung und somit zur Vernichtung der „Geistesarbeit des Sammlers“¹⁵⁸, wemgleich im Falle der Polaroid Collection eine ganze Reihe von Personen – allen voran Land und Adams – als Kollektiv die Rolle des Sammlers übernahmen, als ein Teil des amerikanischen Kontingents im Juni 2010 in New York zur Auktion gelangte.¹⁵⁹ Mehr als 1.200 Arbeiten¹⁶⁰ der insgesamt auf geschätzte 16.000 bis 23.000¹⁶¹ Werke umfassenden Sammlung wurden bei Sotheby's versteigert. „This will be the first time in the history of our market that we have offered a collection based upon a technology, rather than an artist or a theme“¹⁶², ließ Denise Bethel, Direktorin der Fotografie-Abteilung des New Yorker Auktionshauses vor der Versteigerung verlautbaren. Ebenfalls Aufschluss über eine seltene Konstellation gibt der Hinweis im entsprechenden Auktionskatalog: „The collection is

¹⁵⁶ Peter Coeln widerspricht Coleman in diesem Punkt erneut gegenüber dem ORF, indem er postuliert die Vergangenheit der Sammlung in der Schweiz habe sich eher im Verborgenen abgespielt. Vgl. Felbermair (wie Anm. 153). In den USA hingegen lassen sich kontinuierliche Ausstellungen, die der Öffentlichkeit Teile der amerikanischen Polaroid Collection zeigten, verzeichnen. Etwa *American Perspectives: Photographs from the Polaroid Collection* im Photographic Resource Center in Boston und in der Boston University Art Gallery (22.11.2002 – 26.01.2003). Die Ausstellung war zudem zuvor zwei Jahre in Japan zu sehen (im Herbst 2000 im Tokyo Metropolitan Museum of Photography. 2001 dann im EKI, Kyoto's Museum und im Takamatsu City Museum of Art und anschließend im Museum of Contemporary Art in Sapporo); *Unique Ansel Adams* im Carrousel du Louvre während der *Paris Photo* im November 2002 und anschließend in Mailand (Februar-April 2003); *Innovation/Imagination: 50 Years of Polaroid Photography*, eine Wanderausstellung, die im März 2003 im Spencer Museum of Art in Lawrence, Kansas und zuvor im Pensacola Museum of Art in Florida, der University of New Mexico Art Gallery in Albuquerque und im Knoxville Museum of Art in Tennessee gezeigt wurde. Weiterhin *Photography in Boston: 1955 – 1985* im DeCordova Museum in Lincoln, Massachusetts (Jahreswende 2000/2001). In Europa gab es 2002 die Ausstellung *Counter Clockwise: Photographs from the Polaroid Collections!* in der dänischen Galerie Galleri Image in Aarhus.

¹⁵⁷ Peschke (wie Anm. 154).

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ursprünglich war die Auktion bereits für das Frühjahr 2010 angedacht. Vgl. O. A.: *Ende einer legendären Sammlung?*, in: <http://news1.orf.at/090928-43032/> [16.06.2010]. Dass sich das Datum der Auktion nach hinten verschob, dürfte an den Protesten von Künstlern und ihren Erben und Vertretern gelegen haben.

¹⁶⁰ Vgl. Giona, Laura /Abernethy, Dan: *Sotheby's Press Release: The Polaroid Collection at Sotheby's*, New York, o. J., S. 1-5, S. 1. Tatsächlich enthält der Katalog nur 485 Lotnummern, wobei unter einigen wenigen Lots mehrere Bilder zusammengefasst sind oder als Konvolut versteigert wurden. Dass es sich um mehr als 1.200 Arbeiten handelte, ist jedoch zweifelhaft.

¹⁶¹ Die Angaben über die Größe der amerikanischen Sammlung variieren. Barbara Hitchcock, Direktorin der Polaroid Collection im Jahr 2004, schreibt, es seien 23.000 Fotografien im Besitz der Sammlung. Vgl. Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20. In einem Presstext, der ebenfalls von ihr verfasst wurde gibt sie mehr als 16.000 Fotografien als Summe an. Vgl. Hitchcock, 2010 (wie Anm. 95). 2003 schreibt Matt Haig: „[The] official Polaroid Collection of Art which has been lovingly built up and now includes over 20,000 works.“ Vgl. Matt Haig: *brand failures, The truth about the 100 biggest branding mistakes of all time*, London, 2003, S. 274-278, S. 275.

¹⁶² Denise Bethel, zit. nach: Giona, Laura /Abernethy, Dan: *Sotheby's Press Release: The Polaroid Collection at Sotheby's*, New York, o. J., S. 1-5, S. 2.

being sold by Order of the United States Bankruptcy Court for the District of Minnesota.¹⁶³ Demnach war die Versteigerung gerichtlich angeordnet, was keineswegs das Fehlen kritischer Stimmen nach sich zog. Manche Fotografen und Künstlererben brachten vor, dass sie nach wie vor im Besitz der Polaroids seien und die Versteigerung somit nicht rechtmäßig sei¹⁶⁴. Und tatsächlich heißt es in den Originalverträgen zwischen Künstlern und der Polaroid Corporation, das Unternehmen habe lediglich das Recht erworben die Arbeiten für Ausstellungen und nichtkommerzielle Veröffentlichungen zu nutzen.¹⁶⁵ Nachdem Teile der Sammlung zur Insolvenzmasse wurden, führte dies zu einem formierten Widerstand, der sich vornehmlich im Blog *Photocritic International* skizziert findet und zweierlei Motivationen in sich barg: Zum einen ging es den Künstlern, wie etwa Chuck Close, der nach Bekanntgabe des Auktionsvorhabens den Verkauf als „kriminell“¹⁶⁶ bezeichnete, um die Wahrung einer unvergleichlichen Sammlung. Zum anderen ging es ihnen um die „Kontrolle über ihre Arbeiten auf dem Kunstmarkt“¹⁶⁷. Aufgebrachte Künstler reichten Einspruch bei Gericht ein, das die Auktion zugelassen hatte, und scheiterten, da sie ihre Rechte bereits im ersten Verfahren hätten geltend machen müssen.¹⁶⁸ Die Auktion fand – wenn auch mit Verzögerung – statt und erzielte trotz aller verlautbarter Kritik über den ursprünglichen Schätzpreis von 7-11 Millionen USD, Zuschläge im Gesamtwert von 12.467.638 USD, brach vierzehn Aktionsrekorde¹⁶⁹ und hatte eine Verkaufsbilanz von ganzen 100 % am ersten Auktionstag.¹⁷⁰ Die von Polaroid

¹⁶³ Ebd., S. 5.

¹⁶⁴ Vgl. O. A. (wie Anm. 159).

¹⁶⁵ Vgl. ebd. Der Blog von A. D. Coleman *Photocritic International*, A. D. Coleman on Photography and New Technology hatte einige der Originalverträge veröffentlicht, worauf sich das ORF bezieht. Auch Sam Yanes, der von 1982-1997 Vizepräsident der Corporate Communications bei Polaroid war, ließ ebenfalls verlautbaren: „I thought we didn’t buy these photographs, we just bought the right to use them.“ Sam Yanes, zit. nach: A. D. Coleman, *Polaroid Collection: Update 5*, in: <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2009/09/26/polaroid-collection-update-5/> [20.06.2012].

¹⁶⁶ Chuck Close, zit. nach: Claudia Bodin: *Kunstmarkt, Polaroid-Auktion, Sotheby’s New York*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 4, 2010, S. 116.

¹⁶⁷ Vgl. O. A. (wie Anm. 159).

¹⁶⁸ Ansel Adams’ Nachlassverwalter William Turnage sagte: „Ich bin enttäuscht, dass es soweit gekommen ist. Ich glaube Dr. Land würde sich im Grab umdrehen.“ Zit. nach: O. A. (wie Anm. 159).

¹⁶⁹ Die Auktionsrekorde teilten sich in 10 Rekorde nach Künstlern und 4 Rekorde nach Medium. Die folgenden Angaben gliedern sich wie folgt: Künstler, Titel, erzielter Preis bei der Juni-Auktion, zuvor höchster erzielter Preis für ein Werk des Künstlers in Klammern. Rekorde brachen u. a. Lucas Samaras *Ultra-Large (Hands)*, 194.500 USD (132.000 USD); Harry Callahan, *Trees and Mist (Chicago)*, 254.500 USD (168.000 USD); Minor White, *Two Barns’ Dansville, New York*, 53.125 USD (29.800 USD); William Garnett, *Plowed Field*, 50.000 USD (48.000 USD); Ansel Adams, *Clearing Winter Storm*, 722.500 USD (609.600 USD); Joyce Tenneson, *Suzanne*, 28.125 USD (6.463 USD); Luigi Ghirri, *From Still Life*, 34.375 USD (25.463 USD); Walter Chappell, *Gestures of Infinity*, 20.000 USD (8.750 USD); Für ein fotografisches Werk erzielten folgende Künstler Rekorde: Chuck Close, *9 Part Self Portrait*, 290.500 USD (230.500 USD); Robert Rauschenberg, *Japanese Sky*, 242.500 USD (57.600 USD); David Hockney, *Imogen and Hermiane*, 194.500 USD (76.509 USD). Für eine Einzelfotografie erzielte Andy Warhol einen Rekord mit *Self Portrait (eyes closed)*, 254.500 USD (146.500 USD).

¹⁷⁰ Es wurden 88,8 % der Werke versteigert. Vgl. Laura Giona/Dan Abernethy: *Sotheby’s Press Release: The Polaroid Collection at Sotheby’s* [Nachbericht zur Auktion], New York, o. J., S. 1-4, S. 1.

nach dem Bankrott im Jahr 2008 zur Versteigerung freigegebenen Polaroidarbeiten haben nicht nur eine hochkontroverse Diskussion in der Kunstwelt ausgelöst, sondern zudem eine einzigartige fotografische Sammlung in ihrer zeitgeschichtlichen Dokumentationsganzheit zerstört. Die Resultate der Sotheby's Auktion zeigen jedoch, dass sich das Medium nicht nur bei Kunstschaffenden, sondern auch bei Kunstkäufern etabliert hat.¹⁷¹

2.3 Funktionalität und technische Gegebenheiten

„Polaroid: Sofortbildverfahren, das bereits kurz nach der Belichtung ein fertiges Schwarzweiß- oder Farbpapierpositiv liefert. Der Entwicklungsvorgang findet durch Beigabe von Chemikalien zum Einzelbild statt. Während dieses Instantverfahren ursprünglich rein für den Knipser entwickelt und von der elaborierten Fotografie verschmäht wurde, ist es mittlerweile fester Bestandteil künstlerisch-fotografischen Schaffens: Ihre technische und ästhetische Einfachheit kamen dem bewusst kunstlosen Umgang mit dem Medium im Gefolge der Konzept Kunst entgegen. Ihr Charakter des ready made erlaubt, Wahrnehmungen unmittelbar ohne fotografische Vorkenntnisse und den Gang ins Labor bildmäßig auszudrücken und zu variieren.“¹⁷²

Die Technik der Sofortbildfotografie beruht grundsätzlich auf zwei sich gegenseitig bedingenden Komponenten: dem Kameramodell und der Art des Filmmaterials. Der revolutionäre Teil des Verfahrens liegt in der Entwicklung des Sofortbildfilmes, welcher es ermöglicht eine Fotografie zu erhalten ohne diese in einem Fotolabor entwickeln zu lassen. Brauchte man traditionellerweise eine Dunkelkammer, in der man das nach der Belichtung auf dem Film fixierte Bild auf Fotopapier oder einem anderen Trägermaterialien zum sichtbaren Positiv abziehen konnte, wurde mit dem Sofortbildfilm die gesamte fotochemische Prozedur in das Filmpaket integriert. Sämtliche notwendigen Schritte zur Entwicklung eines fotografischen Films – Entwicklungs-, Unterbrechungs- und Fixierbad, Wässern und Trocknen – wurden innerhalb eines Prozesses vereint, der zunächst bis 1972 auf dem Trennbildfilm-Prinzip von Polaroid beruhte. Wie der Name des Verfahrens ankündigt, handelt es sich noch nicht um eine vollautomatische Selbstentwicklung, sondern basiert auf dem sogenannten Peel-Shot, einem Abziehbild. Nach Aufnahme des Motivs zieht der Polaroidnutzer zunächst einen Papierstreifen aus der hinten an der Kamera angebrachten Filmkassette, um anschließend kontinuierlich an einer weiteren Lasche zu ziehen, sodass die Positiv-Negativeinheit aus der Kamera entnommen werden

¹⁷¹ Taxierte auf 300.000 bis 500.000 USD erlangte etwa die Arbeit des amerikanischen Fotografen Ansel Adams *Clearing Winter Storm, Yosemite National Park* (Lot 100) ein Ergebnis von 722.500 USD und somit einen Auktionsrekordpreis für den Künstler.

¹⁷² Sprengel Museum (Hg.): Ausst.Kat.: *Fotovision, Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Hannover 1988, Glossar, o. S.

kann. Mit diesem händischen Eingriff setzt sich zugleich der chemische Entwicklungsprozess in Gang, indem das Kernstück der Technologie, die sogenannten Pods¹⁷³ aufplatzen und die in ihnen enthaltene flüssige Entwicklungspaste zwischen Positiv und Negativ freigeben wird, sodass die beiden Blätter kurzzeitig miteinander verkleben¹⁷⁴. Die Entwicklungsdauer von einigen Minuten ist stark temperaturabhängig und endet mit dem Trennen der beiden Elemente, wobei das Negativ vom Positiv abgezogen wird und die Sauerstoffzufuhr den Entwicklungsprozess unwiderruflich anhält. Bei den Filmen dieser frühen Generation musste das Positiv binnen einer halben Minute letztlich noch mit einem Klarlack fixiert werden, um es erhalten zu können.¹⁷⁵

Um die Entwicklung der zunächst schwarz-weißen, empfindlichen Filme¹⁷⁶ bei niedrigen Außentemperaturen zu beschleunigen bzw. überhaupt zu ermöglichen, enthielten jene Kameras für Trennbildfilme zwei Leichtmetallplatten – den sogenannten Cold Clip¹⁷⁷ – die in Körpernähe aufgewärmt wurden, sodass man die Bildeinheit anschließend dazwischen platzieren und somit entwickeln konnte. Die Schwarz-Weiß-Filme zeigten zunächst Sepiatöne, die erst ab 1950 ausgemerzt wurden¹⁷⁸ und neben die Fragilitäten des Filmes, empfindlich auf Temperatur, Luftdruck und Feuchtigkeit zu reagieren, gesellte sich Ende 1949 eine große Rückholaktion, da sich die Sofortbilder der ersten Generation nach wenigen Wochen zusammenrollten und verblassten. Die breite Öffentlichkeit nahm daher zunächst von der Sofortbildfotografie „wenig Notiz; waren doch auch die technischen Lösungen noch nicht ganz überzeugend“¹⁷⁹. Erste flächendeckende Aufmerksamkeit erfuhr das Polaroid erst 1960 mit der Präsentation des farbigen Sofortbildes Polacolor.¹⁸⁰ Den unbestreitbaren Durchbruch erlangte die Polaroid Corporation schließlich, indem sie die Phase des Trennbildverfahrens, welches zwar der gängigen Fotografie an Schnelligkeit voraus war, die Resultate jedoch fast unkalkulierbar stark an die Temperaturverhältnisse

¹⁷³ Wörtlich übersetzt bedeutet Pod „Schote“. Vorstellen kann man sich darunter eine winzige Hülle, in der sich das Entwicklungsreagenz befindet.

¹⁷⁴ Die Außenseite der Positiv-Negativ-Einheit bleibt dabei trocken.

¹⁷⁵ Bei den ersten Sofortbildfilmen handelte es sich um Rollfilme, die aus einer Positiv- und einer Negativrolle bestanden. 1992 wurde die Produktion des Rollfilmsystems eingestellt. Vgl. *Glossar*, in: Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 189.

¹⁷⁶ Neben den empfindlichen Filmen, die stark auf Temperatur, Luftdruck und Feuchtigkeit reagierten, kann wohl auch eine große Rückholaktion im Jahr 1949 als Schwierigkeit jener anfänglichen Vermarktung gesehen werden. Die Sofortbilder der ersten Generation rollten sich bereits nach wenigen Wochen zusammen und verblassten.

¹⁷⁷ Polaroid selbst empfiehlt die Nutzung der Platten zur Entwicklung ab einer Außentemperatur von 60 °F.

¹⁷⁸ Ab 1947 gab es zunächst nur Sepia-Trennbildfilme, bis 1950 auch reine Schwarz-Weiß-Trennbildfilme entwickelt wurden, denen erst 1963 auch Farbfilme auf dem Trennbildprinzip beruhend folgten. Mitunter mag dies ein Grund für die schleppenden Erfolge sein, gab es doch Farbfotografien schon mit den ersten Daguerreotypien in den 1850er Jahren.

¹⁷⁹ Koschätzky, 1987 (wie Anm. 81), S. 267.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

gebunden waren, am 25. April 1972 endgültig überwand, als Land das SX-70-System¹⁸¹ vorstellte. Es basiert auf dem hochentwickelten Verfahren des farbigen Intergrafilms¹⁸², welcher die lange Wartezeit und das Abziehen des Zwischennegativs umgeht, indem Positiv und Negativ als eine Einheit in der Filmkassette vereint sind und auch nach der Aufnahme und der Entwicklungszeit nicht mehr voneinander getrennt werden müssen. Das Filmmagazin enthielt einen Pappdeckblatt und darunterliegend 10 Farbfotos im Format 7.8 x 7.9 cm, die auf einer dünnen Blechfeder und diese wiederum auf einer flachen Batterie aufliegen. Wird das Magazin in die Kamera eingelegt knickt eine kleine Kunststoffleiste ab und gibt den Bildauswurf frei. Jedes Polaroidfoto selbst besteht seinerseits aus mehreren hochkomplexen chemischen Schichten¹⁸³. Das ursprünglich unter der firmeninternen Aktenbezeichnung „S(pecial) X(periments)-70“¹⁸⁴-System – beide Vorgängerprojekte SX-68 und SX-69 waren militärische Auftragsforschungen – erfüllte die von Land bereits 1950 geforderten Standards an die Forschungsausrichtung der Firma:

*„The picture must be available promptly after it is taken, and must be large enough for evaluation. [...] The resolving power of the total system must be beyond the demands of the eye for the chosen size of picture. The finale image must be stable.“*¹⁸⁵

Nach der Aufnahme wird die Filmeinheit motorisch aus der für die SX-70-Filme entwickelten Kamera geschoben, wobei sich die integrierte Entwicklungspaste mithilfe

¹⁸¹ Am 25. April 1972 stellte Land auf der Hauptversammlung das SX-70-System vor. Am 10. Mai auf einem Treffen der Society of Photographic Scientists and Engineers in San Francisco hielt er einen wissenschaftlichen Vortrag über das SX-70-System. Anfang November 1972 kam das SX-70-System, zunächst in Südkalifornien, erstmals auf den Markt. Ebenfalls 1972 widmete das *Time Magazin* Edwin Land und seiner Erfindung eine Titelstory. 1973 war das SX-70-System in den USA, Kanada und Puerto Rico, 1974 bereits weltweit erhältlich. Der Name SX-70 ist der firmeninterne Code der bereits seit den 1940er Jahren für das Sofortbildverfahren benutzt wurde.

¹⁸² 1975 wurde der SX-70-Film erstmals verbessert, weiterhin 1980 mit dem Time Zero Supercolor Film, der ebenfalls für die SX-70-Kameras geeignet war, dessen Produktion 2006 eingestellt wurde.

¹⁸³ Von unten nach oben ist ein Polaroidfoto im Querschnitt folgendermaßen zusammengesetzt: Trägerschicht, Cyan Farbstoff, rot sensibilisierte farbempfindliche Silberhalogenidschicht, Sperrschicht, purpurner Farbstoff, grün sensibilisierte farbempfindliche Silberhalogenidschicht, Sperrschicht, gelber Farbstoff, blau sensibilisierte farbempfindliche Silberhalogenidschicht, Zwischenschicht für Prozesslösung, Farbstoff Beizschicht, Alkali-Verzögerungsschicht, Neutralisationsschicht, transparente Abdeckfolie. Die Verteilung auf die Schichten hängt dabei von der Licht- und Farbintensität des aufgenommenen Objektes ab und gehorcht den Gesetzen der Farbenlehre. Die zwei Walzen der Kamera verteilen beim Auswerfen des Fotos die Alkalilösung mit einem lichtundurchlässigen Verdunkler und einem weißen Pigment über die Negativschicht. Die Alkalilösung durchdringt alle Schichten und aktiviert somit die Farbentwickler, die sich mit den belichteten Silberhalogenidkörnern verbinden und diese blockieren. Die restlichen Farbentwickler steigen in die Deckschicht auf und erzeugen dort mit dem weißen Pigment das finale Farbfoto, welches erst sichtbar wird, wenn die Verdunklungspaste am Ende des Prozesses transparent wird. Vgl. Ulrich Nickel: *Wie entstehen farbige Sofortfotografien*, in: *Chemie in unserer Zeit*, 19. Jg., Nr. 1, 1985, o. S. Land entwickelte ein „Diffusions-Verfahren, welches die im Negativ verbliebenen Silberpartikel vom Papiernegativ auf den endgültigen Bildträger zu übertragen und diesen zum Positiv werden zu lassen ermöglichte.“ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 30.

¹⁸⁴ Vgl. Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 60.

¹⁸⁵ Edwin Land, zit. nach: Mary McCann: *Edwin H. Land's Essays. Polarizers and Instant Photography*, Bd. 1, Springfield 1993, S. 193.

zweier kleiner Walzen¹⁸⁶ – ebenso wie es beim Trennbildverfahren der Fall war – zwischen Positiv- und Negativseite verteilt, man aber nun erstmals die Entwicklung des Films durch ein transparentes Positiv beobachten konnte.¹⁸⁷ Binnen 10 Sekunden ließen sich 5 Aufnahmen machen, die sich innerhalb von vier Minuten eigenständig entwickelten und keiner händischen Trennung der Filmschichten mehr bedurften. Der klassische Polaroidfilm ist daher ein Integralfilm, der sich durch seinen an der Unterseite etwas breiteren, weißen Rahmen auszeichnet.¹⁸⁸

Hatte die Polaroid Corporation zwar zuvor kontinuierlich neue, nicht nur für die Fotografie relevante Produkte¹⁸⁹ entwickelt, so gelang es dem Unternehmen mit der Markteinführung¹⁹⁰ des SX-70-Systems ein „neues Medium“¹⁹¹ zu schaffen, das sowohl die Massenkultur ansprach und als auch „über eine Reihe von Manipulationsmöglichkeiten [verfügte], die auch für die kreative Photographie besondere neue Möglichkeiten schufen“¹⁹². Zeichneten sich die anfänglichen Polaroid-Modelle in den Jahren 1948 bis 1963, beginnend mit der Land Camera 95 noch durch ein schweres Metallgehäuse und einen aufklappbaren Sucher aus und erinnern an die bereits 1839 von Baron Séguire entwickelte Balgenkamera, so ist das bereits 1963 vorgestellte Polaroid Modell 100 Automatic kleiner und verfügt über einen vollautomatischen Verschluss.¹⁹³ Funktionen wie Sucher- und Blendeneinstellungen, Belichtungszeit und Blitz sowie Handlichkeit wurden weiter verbessert, sodass mit der Polaroid Swinger Modell 20 bereits 1965 eine leichte aus Kunststoff bestehende Kamera auf den Markt kam, die „in der Liste der gebräuchlichsten

¹⁸⁶ Diese gab es zwar zuvor schon beim Trennbildverfahren, doch wurden die Walzen dort noch manuell durch das Herausziehen der Fotoeinheit betätigt.

¹⁸⁷ Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 189.

¹⁸⁸ Die klassischen Formate dieses Filmtyps umfassten das Square-Format (SX-70 und Type 600) mit einer quadratischen Bildfläche und das etwas kleinere Spectra- oder Image-Format mit einer rechteckigen Bildfläche. Zudem wurden als Integralfilme die Formate Captiva (oder Type 500) und I-Zone eingeführt. Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 189.

¹⁸⁹ Polaroid entwickelte neben Fototechnik weiterhin Sonnenbrillen, Polarisationsfilter, Lampen oder Farblichtspiele für Wurlitzer Musikboxen, aber auch zahlreiche Produkte für Industrie, Militär und Wissenschaft sowie relevante Technologien im Bereich der Medizin. 1962 etwa wurde die Polaroid MP-3 Kamera, eine Mehrzweckkamera, mit der auch hochwertige Reproduktionen erstellt werden konnten, erstmals vorgestellt, die für den Einsatz in Forschungslaboratorien, Krankenhäusern und Universitäten gedacht war. 1965 erfolgte die weltweite Einführung des Polaroid XR-7-Systems zur Herstellung von Röntgenaufnahmen.

¹⁹⁰ Zur Jahreswende 1972/73 erschien die SX-70-Kamera mit dazugehörigem Filmmaterial in den USA, Kanada und Puerto Rico. Die Markteinführung auf dem europäischen Markt erfolgte 1974.

¹⁹¹ Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 60.

¹⁹² Koschatzky, 1987 (wie Anm. 81), S. 267.

¹⁹³ Mit der Polaroid 100 Automatic Kamera wurde auch der Packfilm eingeführt, der aus einem Negativ, einem Positiv sowie einem Pod, der kleinen Tasche mit der Entwicklerflüssigkeit bestand. In der Kassette befanden sich je nach Format 8 bis 10 Bilder. Die Produktion dieses Filmtypes wurde 2008 eingestellt. Zu den Formaten zählten zuvor Type 100 (4 ¼ x 3 ¼ Zoll), Type 550 (4 x 5 Zoll) und Type 80 (3 ¼ x 3 ⅛ Zoll). Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 189.

Kameras der Welt einen der vorderen Plätze belegt¹⁹⁴. Grund dafür mag das sogenannte *Yes-Photometer* (Abb. 3)¹⁹⁵ sein, welches den Benutzer genau anweist, wann er den Auslöser zu betätigen hat, indem es

„von dem Prinzip Gebrauch machte, da[ss] unser Seh Sinn nur je eine Gestalt zu einer Zeit wahrnehmen kann. Die Beleuchtung durch die Szene und diejenige durch eine eingebaute Lichtquelle wurden an einem Schachbrett-Muster miteinander verglichen. Wenn die Beleuchtungen gleich waren, verschwand das Muster, und das auf dem Muster liegende Wort YES erschien klar und deutlich.“¹⁹⁶

Mit dem SX-70-System, das Land als „Absolute Sofortbild-Fotografie“¹⁹⁷ bezeichnete, kam eine neue Generation an Polaroidkameras auf. Handelte es sich zuvor meist um wenig handliche, quadratische, robuste Gehäuse, lässt sich die SX-70, die zudem eine Spiegelreflexkamera ist und eine Fokussierung bis auf 2 Zentimeter Nähe erlaubt, problemlos auf Taschenbuchgröße zusammenklappen¹⁹⁸ und verstauen. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der etwa zeitgleich produzierte Polaroid Big Shot¹⁹⁹ um eine unhandliche sperrige Maschine, die für Porträtaufnahmen aus einer Entfernung von etwa einem Meter konzipiert wurde. Dieses von Warhol favorisierte Modell – vermeintlich ging er nicht ohne sie aus dem Haus und „kaufte nach Produktionsstopp 1973 alle noch verfügbaren Modelle auf“²⁰⁰ – beruhte auf dem sogenannten Mischbildentfernungsmesser. Dieser projiziert ein zweites kleines Teilbild des im Sucher fokussierten Motivs und zeigt solange überlappende Konturen bis die Entfernung richtig eingestellt ist.

Um nicht ausnahmslos dem Image der amateurhaften Fotografie zu unterliegen, wandte sich Polaroid bereits 1958 mit der Produktion von Rückenteilen für Kameras anderer namhafter Hersteller speziell an professionelle Fotografen.²⁰¹ Die Arbeit mit den an

¹⁹⁴ Crist, 2008 (wie Anm. 87), S. 333.

¹⁹⁵ Abbildungen der Polaroid Corporation zur Funktionsweise der Swinger, um 1965.

¹⁹⁶ Heiting, 1979 (wie Anm. 45), S. 9.

¹⁹⁷ Ebd., S. 10.

¹⁹⁸ „Das Klappdesign war im Grunde nicht neu. Vielleicht hatte einer der Polaroidingenieure die „Excentric“-Kamera von R. Guénault aus der Zeit um 1905 gesehen, die erstaunliche Ähnlichkeit mit der SX-70 aufweist.“ Crist, 2008 (wie Anm. 87), S. 334.

¹⁹⁹ Die Kamera wurde zwischen 1971 und 1973 hergestellt.

²⁰⁰ Wiebke Ratzeburg: *Andy Warhol: Polaroids*, in: Museum für Photographie Braunschweig (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhols Polaroids*, Braunschweig 2004, o. S.

²⁰¹ Zusammen mit dem Polaroid-Rückenteil 500 wurde der sogenannte Sheet Film vorgestellt, der in Form von Einzelblättern produziert wurde. Ein Sheet Film bestand, wie der Pack-Film aus einem Negativ, einem Positiv und dem Pod und wurde zunächst im Format 4 x 5 Zoll hergestellt, auf welches 1973 das Format 8 x 10 Zoll und 1977 das Sonderformat 20 x 24 Zoll folgten. Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 189.

Mittelformatkameras angebrachten Sofortbild-Kassetten²⁰² avancierte schnell zum beliebten Vorgehen aller Studiofotografen, konnten mit ihnen die Studiobeleuchtung und exakte Einstellungen der Kamera sofort überprüft werden, was herkömmliche Rollfilme nicht vermochten. Doch zweifelsohne stellt die SX-70 die für künstlerische Konzepte am häufigsten eingesetzte Kamera dar, mit welcher sowohl Andy Warhol als auch Lucas Samaras fotografierten und gänzlich voneinander autarke künstlerische Strategien bedienten. Neben den mittelformatigen Sofortbildkameras, die bereits „1977 ca. 40 Prozent des Amateur-Kamera-Marktes in den USA darstellte, und im Mittel weltweit jeden Tag mehr als 4 Millionen Polaroid-Bilder gemacht wurden“²⁰³, stellte Polaroid 1979 eine weitere Kamera vor, die gänzlich neue Dimensionen in der Großbildfotografie eröffnete²⁰⁴. Die 50x60-Kamera²⁰⁵, auch als „Dicke Bertha“²⁰⁶ bezeichnet, mit einem Gewicht von etwa 90 kg eher einem Gefrierschrank gleichend, ist selbstredend nur für Studioaufnahmen²⁰⁷ konzipiert²⁰⁸. Die Ergebnisse – Polaroiddirektabzüge in der Größe von 20 x 24 Zoll, was in etwa 50 x 60 cm entspricht²⁰⁹ – zielen auf gänzlich andere wirkungsästhetische Mechanismen ab, als die herkömmlichen kleinformatigen Sofortbilder. Allein die imposanten Erscheinungen der Abzüge ohne erkennbares Korn scheinen Gemälden

²⁰² 1974 entwickelte Polaroid das Film Pack Holder Model 405, welches es erlaubte alle Filme der Polaroid 100er-Serie an Studiokameras, wie etwa der Hasselblad, Rolleiflex SL 66 oder 35mm Nikon anzuschließen. Vgl. Allan Porter (Hg.): *Camera: A concise chronology of instant photography 1947-1974*, Cambridge 1975, S. 39. Das Polaroidfilmmaterial wird in ein Rückenteil geladen und kann mittels einer nichtpolaroiden analogen Großbildkamera belichtet werden. Das Ergebnis ist ein Hybrid: Hinsichtlich der äußeren Erscheinungsform und des chemischen Prozesses handelt es sich um Polaroids, die ohne die Verwendung einer Polaroidkamera mithilfe analoger Kameratechnik entstanden sind. Die mit Polaroid-Adaptoren entstandenen Arbeiten weisen dabei nie den typischen weißen Rahmen auf und sind in ihrer äußeren Erscheinung kaum mit den kleineren Standardformaten von Polaroid vergleichbar, doch bleiben die Parallelen der Wertigkeit des Einzelabzugs und der raschen Erzeugung bestehen.

²⁰³ Heiting, 1979 (wie Anm. 45), S. 10.

²⁰⁴ Es handelt sich weitaus nicht um die größte Kamera weltweit. Schon 1857 ließ Petzval eine Kamera mit einer Gesamthöhe von 2 Metern für die Erprobung seiner Riesenobjektive bauen und 1900 begeisterte die sogenannte „Mammut“-Kamera, die im Auftrag der Chicago und Alton Railroad Company entworfen wurde, die Jury der Pariser Weltausstellung. In ihrer Größe wohl unübertroffen (6.10 m Länge x 1.95 m Breite x 3 m Höhe) mit einem Gewicht von 550 kg und einem Kassettengewicht von je 250 kg konnte man Bilder im Format 2.43 m x 1.55 m erhalten. Vgl. Wolfgang Baier: *Geschichte der Fotografie*, München 1984, S. 294.

²⁰⁵ Im Englischen als 20 x 24 Polaroid Land Camera bekannt.

²⁰⁶ Kosename der Kamera des holländischen Fotografen Rien Bazen. Vgl. Mettner, 1988 (wie Anm. 38), S. 5.

²⁰⁷ Eines der Studios mit einer 50x60-Kamera befindet sich in New York.

²⁰⁸ Weltweit existieren nur fünf Exemplare, wovon zwei für künstlerische Arbeiten zur Verfügung stehen. Sie befanden sich anfangs in Cambridge, Massachusetts und in Amsterdam, heute stehen sie in Studios in New York City und Offenbach. Vgl. Mettner, 1988 (wie Anm. 38), S. 5. Ob es sich tatsächlich um fünf Exemplare weltweit handelt ist unklar, da in weiteren Quellen von nur drei oder gar sechs Kameras gesprochen wird. Ebenso unsicher ist der Standort Offenbach, der sich nicht verifizieren lässt und Mettners Text bereits 1988 entstand. Klar ist aber, dass sich eine Kamera in dem New Yorker Studio im Bogardus Mansion Gebäude, 75 Murray Street in Tribeca, befindet.

²⁰⁹ Ursprünglich wurden diese Kameras mit 20x24-Zoll-Trennbildfilmen geladen, die seit 2009 wieder von der Firma 20x24 Holding in den USA unter der Leitung John Reuters hergestellt werden und seit 2010 erstmals auch Integralfilme dieses Formats, produziert von The Impossible Project, erhältlich sind. Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 22. Ebenso wird darauf hingewiesen, dass die 20x24-Zoll-Kameras „im Rahmen des Collection Programms bedeutenden Fotografen zur Verfügung gestellt wurden, die Polaroid im Gegenzug ausgewählte Arbeiten für die Collection zur Verfügung stellten.“

gleichen zu wollen und stehen einer Rückkehr zu konventionellen Bildkonzepten nahe. Jede einzelne der wenigen Kamera-Exemplare wird von einem speziell ausgebildeten Kamera-Operator²¹⁰ bedient, sodass Künstler, gleich ob Fotograf, Maler oder aus einem anderen künstlerischen Metier stammend, in die Rolle der Regie rücken. Das Bild entsteht ohne, dass die Hand des Künstlers direkt eingreift und betont einmal mehr die Technizität des Mediums. Der von Dubois postulierte Leitsatz, „der Fotograf sei bloß der Assistent der Maschine“²¹¹ gipfelt in kaum zu übertreffender Evidenz im Umgang mit der Riesenkamera. Wenngleich es sich bei der Riesenkamera um ein Produkt Polaroids handelt und die Abzüge den herkömmlichen, kleinformatischen Sofortbildern verfahrenstechnisch ähneln, so stehen sie doch dem eigentlichen medialen Dispositiv des Polaroids diametral gegenüber, dessen wesentliche Kennzeichen das kleine Format, der Plastikrahmen, ein Hang zur Unschärfe und die spezifische Farbgebung sind. Die Faszination an der Großformatfotografie Polaroids mag für Künstler²¹² in der Unmittelbarkeit des Mediums, der direkten Kontrolle der Ergebnisse sowie in ihren galerie- und museumstauglichen, großen und repräsentativen Abzügen liegen. Denn, was sich als generelles Phänomen der Sofortbild-Großformatfotografie abzeichnet, ist ihr unmittelbarer Weg ins Ausstellungs- und Auktionswesen zu gelangen.²¹³ In vorliegender Arbeit wird an vielerlei Stellen deutlich, dass das herkömmliche massentaugliche Kleinformatpolaroid als eigenständiges Kunstwerk, welches in der sozialen Praxis gegenwärtig vor allem dadurch Anerkennung findet, als dass es sich – durch eine institutionelle Schwelle von der Außenwelt separiert – an einem Ort der Kunst befindet²¹⁴, nur selten überlebensfähig ist. Anders verhält es sich mit den großformatigen Polaroids, welche den Kampf um die eigene Nobilitierung gänzlich übersprungen zu haben scheinen. Die Wiederholung historischer Nobilitierungsversuche der Fotografie des 20. Jahrhunderts in Analogie zu den bildenden Künsten – vornehmlich der Malerei – lässt sich bei dem gebräuchlichen Polaroid hingegen beobachten, dessen Etablierung als eigenständige und vor allem anerkannte künstlerische Ausdrucksform erst in den Anfängen steht und womöglich aus institutioneller Sicht und zunehmendem qualitativen Kollektivanspruch keine Chance auf einen Sieg zu haben

²¹⁰ Zudem wird die Kamera im jeweiligen Studio gebucht, sodass in einer gewissen Zeitspanne gearbeitet werden muss.

²¹¹ Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, Amsterdam/Dresden 1998, S. 33.

²¹² Schier zahllose Künstler haben bereits mit der 20x24-Zoll-Kamera von Polaroid gearbeitet. Um nur einige zu nennen: Julian Schnabel, William Wegman, Robert Rauschenberg, Lukas Samaras, David Levinthal, Andy Warhol, Gottfried Helnwein, Valeriy Gerlovin, Peter Beard oder Ralph Gibson.

²¹³ Die Auktion der Polaroid Collection bei Sotheby's New York im Juni 2010 zeigte ebenfalls einen Überhang an großformatigen Sofortbildern, die zur Versteigerung standen.

²¹⁴ Vgl. Johannes Meinhardt: *Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution 'Kunst'*, in: *Kunstforum International*, Bd. 123, 1993, S. 160-191, S. 162.

scheint. Nicht zuletzt aus diesem Grund offenbart sich das herkömmliche Polaroid oftmals in Verbindung mit anderen medialen Systemen, unterliegt gänzlich einer Medientransformation oder ist Teil einer bereits tradierten Repräsentationsstrategie. Die Betonung Edward Lands vor der Optical Society of America, dass der ästhetische Zweck der Sofortbildfotografie derjenige sei, „all denen, die ein künstlerisches Interesse an der Welt haben, ein neues Ausdrucksmedium zur Verfügung zu stellen“²¹⁵ erfüllte sich mit der Großformatkamera und dem SX-70-System.

3 Konstitutive Merkmale des Polaroids und Konsequenzen des Gebrauchs

„Fast alles hat heute »sofort« zu passieren, besonders in der Fotografie. Digitalkameras haben unser Leben für immer verändert, aber man darf nicht vergessen, dass es Edwin Land und sein Unternehmen waren, die den normalen Verbrauchern die Erfahrungen der Sofortbildfotografie als Erste ermöglichten. Mit eigenen Augen zu sehen, wie sich die Fotos entwickeln, und künstlerisch wie auch technisch Einfluss nehmen zu können, war eine völlig neue Erfahrung!“²¹⁶

Mit den bis dato erschienenen oft bildreichen, jedoch textarmen Publikationen²¹⁷ zum Thema der Polaroidfotografie wird zwar ein erster fundierter Gesamtüberblick an Darstellungsthematiken, die grundsätzlich mit dem Polaroidmedium möglich sind, geliefert, von diesem quantitativen Querschnitt ausgehend muss aber tiefer gehend gefragt werden: Welche spezifischen Qualitäten besitzt das Polaroid und inwieweit unterscheidet es sich medial von der konventionellen Fotografie²¹⁸? Daraus resultierend: Warum entscheidet sich ein Künstler für das Sofortbild? Kann man zudem von künstlerischen und produktiven Hochzeiten für das Polaroid sprechen und wenn dem so ist, inwieweit spielte das soziale oder kulturelle Umfeld eine Rolle für den Gebrauch des Sofortbildes? Fest steht, dass es wenigstens vier signifikante und unverwechselbare Spezifika gibt, die dem gängigen kleinformatigen Polaroid inhärent sind, die jedoch von jedem Künstler auf unterschiedliche Weise (mit)bedacht und ausgeschöpft wurden. Grob skizziert lassen sich diese nicht austauschbaren Merkmale des Polaroids mit den Begrifflichkeiten *Zeit*, *Unikat*, *bildimmanente Ästhetik* und *Format* belegen.

²¹⁵ Edwin Land, *Address to the Royal Photographic Society* (1948), zit. nach: Earls/Rohani, 2005 (wie Anm. 34), S. 87.

²¹⁶ Crist, 2008 (wie Anm. 87), S. 10.

²¹⁷ Exemplarisch: Hitchcock, 2000 (wie Anm. 37); Mettner, 1988 (wie Anm. 38); Crist, 2008 (wie Anm. 87).

²¹⁸ Bereits Edwin Land grenzte mit der Bezeichnung der konventionellen Fotografie sein Verfahren von anderen Techniken ab. Vgl. McElheny, 1998 (wie Anm. 71), S. 165.

An dieser Stelle sei zunächst auf die Verbreitung und künstlerische Verwendung des Polaroids in einem schematischen, aber chronologischen Abriss eingegangen.²¹⁹ Die künstlerisch akzentuierte Nutzung des Sofortbildes ist dabei keineswegs als konstant zu beschreiben, sondern lässt sich vielmehr in eine Frühphase, beginnend in den späten 40er Jahren bis in die frühen 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, in eine Hochphase von der Mitte der 1960er bis Mitte der 1980er Jahre – manifest in Verbindung stehend mit Strategien der Performance und der Pop Art – und eine Spätphase, die nach zwei Insolvenzen der Firma Polaroid Corporation in den Jahren 2001 und 2008 einen Abschluss findet, gliedern. Künstlerischer und soziokultureller Kontext erweisen sich dabei meist invariant miteinander verknüpft. Wenn Wolfgang Kemp auf einem internationalen Fotosymposium²²⁰ 1981 äußert, dass „ein nicht gering zu schätzender Teil einer zum Betrachter offenen, kommunikativen Fotografie auf die Zeit vor 1945 zurückgeht und dort auch ihre stilistischen und technischen Voraussetzungen liegen, aber die 50er, 60er und 70er Jahre [des 20. Jahrhunderts] die Zeit ihrer breiten gesellschaftlichen Anerkennung sind“²²¹, dann umschreibt er eine Feststellung, die mitunter pauschal klingen mag, in ihrer Korrektheit aber kaum übertroffen werden kann. Man mag Kemp unterstellen, dass er während seines Vortrags kaum an Polaroidfotografien gedacht haben wird und doch tangiert seine Aussage in nicht unerheblichem Maße auch die Entwicklungen der Instantfotografie als Nischensektor der Analogfotografie. Die „in einer Minute entwickelten Sepiaabzüge der ersten Polaroid-Land Kamera“²²² zählten neben dem Kugelschreiber und dem Fernsehgerät zu den herausragenden Produkten, die „mit zur Aufbruchstimmung der Nachkriegszeit“²²³ beitrugen und sich zugleich in die Masse der seit den späten 1940er Jahren zunehmenden Konsumgüter einreihen, die in den USA vornehmlich „auf Prinzipien von Unterhaltung, Einwegkonsum und damit verbundener Bequemlichkeit basierten“²²⁴.

Seit Einführung der ersten Polaroidkamera 1948 verlief deren Vermarktung und

²¹⁹ Im Folgenden werden die Schwerpunkte der Gebrauchsweisen innerhalb ihrer zeitlichen Strukturen fixiert, wobei es sich bei dem zur Untersuchung stehenden Zeitraum nicht um eine fest abgeschlossene Einheit handelt, da das Medium Polaroid auch zum Zeitpunkt dieser Zeilen noch existent ist. Auf die konstitutiven Merkmale des Mediums wird anhand exemplarisch untersuchter Werke in den weiteren Kapiteln detailliert eingegangen.

²²⁰ Internationales Fotosymposium 1981, Schloß Mickeln bei Düsseldorf.

²²¹ Wolfgang Kemp: *Anmerkungen zur Legitimierungsproblematik der Fotografie*, in: Erika Kiffel (Hg.): *Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum? Internationales Fotosymposium 1981*, Schloß Mickeln bei Düsseldorf/München 1982, S. 47-52, S. 48.

²²² Edwin Land in einer Rede bei einer Aktionärsversammlung und der Präsentation der SX-70 im Jahr 1974, zit. nach: Allan Porter: *Ein Sofortbild von Doktor Land, Kleine Geschichte der Instant-Fotografie und eine Annäherung an deren Erfinder*, in: *du – Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 727, 2002, S. 34-39, S. 36.

²²³ Ebd.

²²⁴ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 88.

Proklamation zwar stetig²²⁵, jedoch nicht so effizient, wie von der Firma zunächst erwartet. Aus heutiger Sicht verwundert diese Tatsache kaum, bedenkt man, dass das Instantverfahren zwar als technische Innovation galt, ihr größtes Manko jedoch – nämlich die Filme selbst, welche anfangs ausschließlich in Sepia erhältlich waren – fest mit dem Verfahren verbunden waren. Die Polaroidkamera wurde von den Verbrauchern als fortschrittlich, die passenden Filme hingegen als regressiv beurteilt, gab es doch bereits Jahrzehnte zuvor Möglichkeiten Farbfotografien zu erzeugen und Experimente zur Farbsensibilisierung und dauerhaften Fixierung. Schon in der kontrovers diskutierten Farbenlehre Goethes heißt es: „Die Menschen empfinden im [A]llgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf.“²²⁶ Zur Zeit der Niederschrift der Farbenlehre Goethes in den 1860er Jahren wurde mit der Wiedergabe des Tartan-Bandes eines James Clerk Maxwells²²⁷ bereits die erste Farbfotografie erschaffen. Es folgten die Trichromie²²⁸ und das Verfahren der Farbfotografie auf Autochromplatten basierend, das schon 1904 von den Brüdern Lumière entwickelt wurde²²⁹, spätestens jedoch seit Einführung des farbigen Dreischichtenfilms 1936 von Agfa²³⁰ und kurz darauf von Polaroids Konkurrenten Kodak, wurde die Schwarzweiß- und Sepiafotografie für die breite Masse uninteressant, wengleich sie in der Kunstfotografie immer einen festen Platz inne hatte. Unabhängig von der künstlerischen oder kommerziellen Nutzung des Polaroids fehlte dem Medium in seinen Anfängen jener ganz wesentliche Bestandteil der Farbigkeit, um als ernsthafte Fotografiertechnik und seriöse Möglichkeit der Gegenstandsabbildung angesichts der Standards gängiger analoger Fotografiepraxis wahrgenommen zu werden. Obwohl „das Bruttosozialprodukt der USA zwischen 1950 und 1960 um knapp 80 Prozent

²²⁵ Das Wachstum des Unternehmens kann anhand der Verkaufs-, Mitarbeiter- und Umsatzzahlen deutlich abgelesen werden. So wurde 1956 schon die millionste Polaroidkamera verkauft und 1960 beschäftigte der Konzern bereits 2.500 Mitarbeiter.

²²⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil, Goethe's sämtliche Werke in dreißig Bänden*, Bd. 28, Stuttgart/Tübingen 1851, S. 194.

²²⁷ Am 17. Mai 1861 zeigte der schottische Physiker James Clerk Maxwell in einem Vortrag an der Royal Institution das erste Farbfoto, auf dem das spezielle Webmuster eines Tartan-Bandes zu sehen war. Vgl. James Clerk Maxwell: *On the Theory of Three Primary Colours*, in: W. D. Niven (Hg.): *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, Mineola 2003, S. 445–450.

²²⁸ Trichromie (altgriechisch: *τρι/tri* = drei; *χρῶμα/chroma* = Farbe entlehnt) ist ein Dreifarbendruck, bei dem drei getrennte Schwarz-Weiß-Aufnahmen durch die Farbfilter rot, grün und blau hergestellt werden, welche zum Betrachten wieder zur farbigen Darstellung überlagert werden. Das Verfahren findet neben der Farbfotografie auch in der Keramik- und Vasenmalerei sowie bei Siebdruckverfahren Anwendung und unterscheidet sich von herkömmlichen – heute gängigen – Farbaufnahmen durch seine zeitlich versetzten Einzelaufnahmen der Farbabzüge.

²²⁹ Auguste Lumière und sein Bruder Louis entwickelten 1903 die sogenannten Autochromplatten, die es ermöglichten farbige Fotografien zu erhalten. 1907 wurden die Platten vorgestellt, bei „denen feinste Körner von Stärkemehl aufgebracht waren, die zu gleicher Menge rot, grün und blau (eigentlich orange – grün – violett) gefärbt und gemischt waren, wobei die minimalen Zwischenräume mit Ruß abgedeckt werden. So konnte bei der Projektion jeweils das unbelichtete Korn sein farbiges Licht durchlassen, das andere abweisen und so im Ganzen tatsächlich die Farbwirkung erzielen.“ Koschatzky, 1987 (wie Anm. 81), S. 187.

²³⁰ Dieses Verfahren darf bis dato als Grundlage für die analoge Farbfotografie gelten.

angewachsen war und die »Überflussgesellschaft« sich zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte zeigte²³¹, war Land zunächst nicht vorrangig auf die Verbreitung eines Massenprodukts bedacht, denn für ihn waren „künstlerische Fragestellungen ein entscheidender Aspekt der Weiterentwicklung der Polaroid-Produkte“²³². Für diese Haltung spricht auch die Produktion und Vermarktung des Zusatzzubehörs von Polaroid in Form von Adaptern und Rückenteilen für hochwertige Kameras, das als reines Profimaterial angesehen werden darf. Die Relation zwischen Polaroids von renommierten Fotografen und jenen von nicht professionellen Verbrauchern lässt sich zu jener Zeit als äußerst unausgewogen beschreiben. Doch aus der Verquickung der Faktoren das Polaroidverfahren weiterzuentwickeln, Fotografie zu Sammeln und Sofortbilder in den Kontext der Berufs- und Kunstfotografie zu stellen, offenbart sich in jener Phase das Polaroid in seiner medial reinsten Form, denn als Fotografiertechnik entwickelt wird das Sofortbild zunächst auch lediglich im Bereich der Fotografie genutzt. Keiner der frühen Anwender verband das Polaroid mit einer anderen künstlerischen Repräsentationsform, wie es in der Folgezeit geschehen sollte. Das Sofortbild verließ zu dieser Zeit das Terrain der Fotografie nicht. Erst in den folgenden Jahrzehnten nahm das Polaroid partiell Anteil an Kunstformen wie etwa den Aktionskünsten, diffundierte zu anderen Ausdrucksformen, wie etwa der Collage und büßte so einen Teil seines autonomen und rein fotografischen Status’ der Anfangsjahre ein. Zunächst als Teilgebiet der Fotografie verschmolz es ab den späten 1960er Jahren in weiten Teilen mit der umfassenden künstlerischen Produktions- und Medienvielfalt. Der tatsächliche Durchbruch des Mediums Polaroid lässt sich gewiss erst in den 1970er Jahren verzeichnen, doch die Ära der 1960er Jahre mit seinen Entwicklungen performativer Kunstansätze – der Aktionskunst, den Happenings und Performances – trieb die Verbreitung mitunter bereits voran. In diesen Jahren wurden „viele Bücher geschrieben über die kulturelle Revolution in aller Welt, die moralische und sexuelle Befreiung sowie den Einfluss von Drogen auf unsere Gesellschaft“²³³. Allerdings wurde bis dato wenig gewürdigt, dass die Sofortbildfotografie „eine zentrale Rolle spielte bei den großen gesellschaftlichen Veränderungen der fünfziger und sechziger Jahre“²³⁴. In der Zeit der Beat Generation übte sich das Individuum in kreativer Selbsterkundung, sodass Exhibitionismus und Voyeurismus im Zentrum künstlerischen Schaffens standen.²³⁵

²³¹ Gertraude Mikl-Horke: *Kritik der „Great Society“*, in: Dies.: *Soziologie: Historischer Kontext und soziologische Theorie-Entwürfe*, München 2001, S. 255-280, S. 255.

²³² Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 18.

²³³ Edwin Land, zit. nach: Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 35.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl. ebd.

Eben in jener Zeit, in der „Beat als Rebellion“²³⁶ galt und sich „ein neues Körpergefühl, eine Erotisierung des Auftretens auch im Alltag“²³⁷ entfesselte, finden sich die Ursprünge für die zunehmend von Erotik und Freizügigkeit geprägten Polaroidaufnahmen der 1970er Jahre. Bereits die 1950er und 1960er Jahre – mithin bedingt durch die aufkommende sexuelle Befreiungsbewegung – lieferten zahlreiche instantane Erotikaufnahmen zumeist aus dem Amateursektor, für den das Sofortbild mit seiner Ausklammerung des Fotolabors ein ideales Medium darstellte.²³⁸ Die Fähigkeit des sofortigen Bilderzeugnisses des Polaroids spielte Zeit seines Bestehens vor allem im privaten Bereich eine entscheidende Rolle. Mit der Markteinführung des Farbfilms Polacolor²³⁹ verschwanden sodann auch die anachronistischen Grau- und Schwarz-Weiß-Töne, sodass „Polaroid in den 60ern zum iPhone seiner Zeit, zum Muss-Gegenstand für Verbraucher geworden“²⁴⁰ war. Als instantanes – direktes und augenblickliches – Medium für die breite Masse findet das Polaroid als Gegenstand des Konsums und des täglichen Gebrauchs, beinahe selbstverständlich auch den Zugang zu künstlerischen Auseinandersetzungen durch die Praktiken und Ansätze der Pop Art und deren ausdrückliche Nähe zum Alltäglichen. Nicht nur, dass „die Fotografie als Vorlagematerial, ebenso aber auch als eigenständiges Gestaltungsmittel in der Pop Art eine große Rolle“²⁴¹ gespielt hat und „noch nie eine Stilrichtung so schnell Alltag in Kunstwerke eingebracht hat, wie die Pop Art mithilfe der Fotografie“²⁴², so war das Polaroid seinem Wesen nach in effectu „eine fotografische Ausformung der Popkultur“²⁴³ und wurde ähnlich favorisiert, wie das Passbild oder das Automatenfoto als ein „Produkt von automatischen Geräten“²⁴⁴. Das Sofortbild reiht sich als Instant Art und dementsprechend als rasantes Übersetzungs- und Bezeugungsmedium – neben der nicht unüblichen Verbindung der Pop-Art zur (Pop)-Musik, die etwa durch

²³⁶ Hans-Dieter Kübler: *Mediengenerationen oder Medien für 'Generationen'? Heuristische Überprüfung eines neuen Paradigmas*, in: *medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik*, Heft 2, 1998, S. 10-16, S. 12.

²³⁷ Wolfgang Kraushaar: *Time is on my side. Die Beat-Ära*, in: Willi Bucher/Klaus Pohl (Hg.): *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1986, S. 214-223, S. 220.

²³⁸ Vgl. Klaus Honnef, zit. nach: Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 27.

²³⁹ Die exakte Bezeichnung ist Polacolor Land Film.

²⁴⁰ Francesca Levy: *Land Grab*, in: <http://www.forbes.com/forbes/2010/0913/life-art-photography-cameras-polaroid-land-grab.html> [01.02.2012].

²⁴¹ José Pierre: *DuMonts kleines Lexikon der Pop Art*, Köln 1978, S. 64.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36.

²⁴⁴ Rolf Behme: *Es blitzt viermal*, in: Ders.: *Foto-Fix, Es blitzt viermal*, Dortmund 1996, S. 5-30, S. 20. Auch Dennis Jelonnek hält in diesem Zusammenhang fest: „War das Trennbild-Verfahren von 1947 noch eine Innovation gewesen, welche die Welt der Technikbegeisterten und Amateurfotografen in ehrfürchtiges Staunen versetzt hatte, waren es nun verstärkt Künstler, die das mit ungeheurem Aufwand entwickelte – und an konventionellen fotografischen Maßstäben gemessen dennoch stets defizitäre – Integralbild-Verfahren in seiner Eigenschaft als zeitgenössisches Sinnbild der sie umgebenden konsum- und unterhaltungsorientierten Gesellschaft für sich und ihre Arbeiten reklamierten.“ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 36.

Warhols Synthese mit The Velvet Underground spürbar war – als eines der stilprägenden Elemente jener Strömung der populären Kunst ein. Polaroid und Fotofix sind zu jener Zeit gleichermaßen als „Reaktion auf die zunehmende Inszenierung der Wirklichkeit und aus einer ablehnenden Haltung gegenüber aufwendigen, nicht durchschaubaren Systemen“²⁴⁵ zu werten und bezeugen zugleich den „Ausdruck einer Kulturfaszination (Instant forever!) mit zynischen Zügen“²⁴⁶.

Das „Kriterium der Unmittelbarkeit wird bei der Polaroidfotografie dem der Bildqualität vorgezogen“²⁴⁷, schreibt Miriam Jung und spricht einen Aspekt an, der als einer der gravierenden Vorteile der Sofortbildfotografie angesehen werden kann, denn die augenblickliche Bilderzeugung bietet die ideale Lösung für „exhibitionistische Experimente“²⁴⁸. Zu den Unzulänglichkeiten des Mediums gesellten sich daher auch neue Themenfelder. Das Polaroid eröffnete eine fotografische Möglichkeit der Intimität und hatte eine Verlagerung ins Private zur Folge. Die Tatsache, dass die Bedienung der Kamera und die Entwicklung des Films sich grundsätzlich vollautomatisiert vollzieht, bedeutet inhärent auch die Umgehung der neugierigen, wenngleich in jedem Fall sehenden Augen Dritter, wie eines Fotolaboranten oder eines „professionellen Bearbeiter[s]“²⁴⁹. Was heutige Schamgefühle – aufgrund der maßgeblich durch das Internet vorangetriebenen, anwachsenden Verlagerung des Privaten in öffentliche Bereiche – vermutlich kaum mehr tangiert, ist die in den 1970er Jahren zunehmende Anzahl an Polaroidaufnahmen, die sich der Sujets Sex, Nacktheit, Orgie, Drogenkonsum, Ausgelassenheit und der Erkundung des Körpers und des Geschlechts bedienen²⁵⁰. „Polaroidbilder waren ein symptomatisches Ausdrucksmittel der sexuellen Aufbruchstimmung jener Zeit“²⁵¹, so Klaus Honnef und legen den Grundstein der in den Folgejahren vollzogenen Auflösung der Grenzen zum Privaten und der Enttabuisierung der Belange, die zuvor in der gesellschaftlichen Peripherie abseits von der Öffentlichkeit vollzogen wurden.

Schon der ehemalige Chefredakteur von Warhols Magazin *Interview* Bob Colacello soll

²⁴⁵ Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 20.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Miriam Jung: *Polaroid als Performance*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 96-101, S. 96.

²⁴⁸ Nadine Olonetzky: *Polaroid – Die Maschine zum Lebensgefühl*, in: *du – Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 727, 2002, S. 40-43, S. 42.

²⁴⁹ Böckelmann/Zischler, 1983 (wie Anm. 61), S. 50.

²⁵⁰ Nicht zuletzt dürfte dieses Phänomen mit der Schwulen- und Lesbenbewegung und der privaten Rebellion im Allgemeinen gegen soziale Tabuisierung zusammenhängen.

²⁵¹ Klaus Honnef, zit. nach: Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 27. Wenngleich sich Bildbedürfnisse mit erotischen oder pornografischen Zügen heute problemlos mittels Digital- oder Handykamera befriedigen lassen, existiert noch immer der Wunsch erotische Polaroidaufnahmen herzustellen, wie das auf dieses mediale Nischengebiet spezialisierte *Tickl Magazine* (<http://www.tickl-magazine.com/>) erweist und somit einen Schritt aus der Intimität Richtung öffentlicher Wahrnehmung wagt.

sich „über eine Flut pornografischer Polaroidfotos beklagt haben, die er in den siebziger Jahren jeden Morgen auf seinem Schreibtisch ausgebreitet fand“²⁵². Hannah Villiger erkundete ihren Körper mittels polaroiden Nahaufnahmen, Hansik Gebert fertigte eine ganze Polaroidserie „mit und über seinen Penis“²⁵³ an und der New Yorker Undergroundkünstler Dash Snow war Meister der hemmungslosen Provokation mittels Sofortbildern, um nur einige eklatante Beispiele zu nennen. Dass sich die Funktionalität der Polaroidfotografie evident auf die Nutzungsgebiete, Themenfelder und Gebrauchsweisen transferiert, wird sich im Verlauf vorliegender Untersuchung deutlich herauskristallisieren. Zusammengefasst besteht das mediale Dispositiv des Polaroids insofern „aus einem eigenständigen Verfahren der Sichtbarmachung, das eine möglichst zeitnahe Verbindung von visueller Erfassung, Belichtung und ihrer Kontrolle realisiert“²⁵⁴. Somit weist das Polaroidverfahren einen Parallelfaktor zum Passbildautomaten auf, der an späterer Stelle vergleichend Beachtung findet.²⁵⁵ Tatsächlich sind es vielerlei Faktoren, die letztlich mit der Verbreitung und Beliebtheit des Sofortbildes in Verbindung stehen. Zunächst ist – wie bereits dargelegt – das Jahr 1972 mit der Einführung der SX-70-Kamera als Wendepunkt und faktischer Durchbruch hinsichtlich des Bekanntheitsgrades des Polaroids anzusehen.²⁵⁶ Das SX-70-System vermag fünf Aufnahmen zu machen, welche die Kamera – sofort, abfallfrei und völlig trocken – selbst generiert, die nicht vor Tageslicht geschützt werden müssen, sodass nach etwa einer Minute fertige Farbaufnahmen vorliegen.²⁵⁷ Die Polaroid SX-70 arrivierte in Amerika und Europa sowie in weiten Teilen Asiens zum Trendstück einer ganzen Generation und erhielt in gleichem Maße Einzug in künstlerisches wie kommerzielles Terrain. Die Polyvalenz des Gebrauchs im künstlerischen aber auch im privaten Sektor ist dabei zu einem großen Teil auf die PR-

²⁵² Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 27.

²⁵³ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 42.

²⁵⁴ Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 61.

²⁵⁵ Vgl. Exkurs unter Kap. 5.2 vorliegender Arbeit.

²⁵⁶ Tatsächlich hatten sich die Verkaufszahlen „seit der Einführung der SX-70-Technik 1972 erheblich verschlechtert, da diese von Beginn an – und entgegen den positiven Verlautbarungen der Presse – bei den Konsumenten als unausgereift und unzuverlässig galt. Die Kameras und die mangelhafte Qualität des ersten Integralbildfilms konnte deren Zielgruppe nicht in ausreichendem Maße zur Anschaffung der vergleichsweise teuren Innovation bewegen.“ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 57.

²⁵⁷ Edwin Land beschrieb die Entwicklung folgendermaßen: „Die »Gegenwart« für Polaroid ist die Übergangszeit zwischen der zehn Jahre umfassenden Periode der Konzeptualisierung und Verwirklichung der SX-70 und der »Zukunft«, in der Millionen Menschen lernen werden, mit der SX-70 neue Einsichten, fotografische Kompetenz und Freude zu erlangen. Es ist, als stünde ein Telefonunternehmen – nachdem es gelernt hatte, wie man Apparate, Übertragungsnetze und Vermittlungszentralen baut – plötzlich bereit, die Menschen dazu zu ermuntern, dank diesem System miteinander zu sprechen und neue Möglichkeiten zu entdecken, wie ihr Leben durch die Benutzung des Telefons bereichert werden könne. Sich die Zukunft vorzustellen, um einen Apparat dafür zu entwickeln ist eines; etwas ganz anderes [...] ist es – hat man diesen Apparat erst mal gebaut –, den Leuten die Hunderte von Möglichkeiten zu zeigen, die erlauben, dass jeder Apparat für jeden Menschen eine eigene Bedeutung hat.“ Edwin Land, zit. nach: Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36.

Strategien der Polaroid Corporation zurückzuführen.²⁵⁸ Arbeitete die Firma zu Beginn der Vermarktung des Mediums schon mit renommierten Künstlern und Fotografen zusammen, wiederholte sich diese Strategie in den 1970er Jahren als das Unternehmen „Kameras und Filmmaterial an professionelle Fotografen verschenkt, um ihnen die als amateurhaft verschrienen Polaroids schmackhaft zu machen“²⁵⁹. Im Zuge dessen fotografierten Gisèle Freund, Helmut Newton oder Robert Mapplethorpe mit Polaroid.

Andy Grundberg spricht zudem von verschiedenen Schauplätzen der 1970er Jahre auf denen sich die Instantfotografie bezüglich der Bearbeitungsweisen und der Bearbeitungszeitpunkte facettenreich offenbarte, denn mit der Einführung der instantanen Farbfotografie wechselte „der dem Schnappschuss innewohnende spontane Charakter des Polaroids auf den Schauplatz der Nachbearbeitung“²⁶⁰, sodass ein Spiel- und Bearbeitungsfeld eröffnet wurde, das von Experimentierfreude und Manipulationen geprägt war und sich besonders anhand der Arbeiten von Lucas Samaras²⁶¹ (Abb. 4) ablesen lässt. Die 1977 produzierte 20 x 24 Land Camera²⁶² ist als ein weiterer Meilenstein für die künstlerische Etablierung und Akzeptanz des Polaroids anzusehen, da vor allem das Format der Abzüge, die im metrischen System etwa 50 x 60 cm messen, zu dieser Zeit, in der vielleicht Abzüge bis zu 11 x 14 Zoll für Kunstfotografien üblich waren²⁶³, zahlreiche Fotografen faszinierte, die anfangs noch in das New Yorker Studio mit der Spezialkamera eingeladen werden mussten, dieses jedoch alsbald lückenlos ausgebucht war. Über 75 Künstler, unter ihnen Julian Schnabel, Joyce Tenneson, Dawoud Bey und Caroline Chiu²⁶⁴, haben in den vergangenen drei Jahrzehnten mit dem „king of polaroids“²⁶⁵ gearbeitet. Das Aufkommen großer Formate „verwandelte die bis dahin intime Aktivität des Betrachters und änderte die Praxis abermals, nunmehr in Richtung Vorbearbeitung“²⁶⁶ anstatt nachträglicher Manipulationen. Es entstand die sogenannte „Studio-Ära der Polaroid-

²⁵⁸ Hinter den Kulissen und dem Verbraucher verborgen arbeitete die Polaroid Corporation ständig an der Verbesserung und Überarbeitung des SX-70-Systems, das zwar zum Trendstück einer ganzen Generation mutierte, dennoch aber nur eine Nische im Fotografiektor besetzte und tatsächlich wegen seiner minderen Qualität und des schlechten Preis-Leistungs-Verhältnisses für unverhältnismäßige Ausgaben des Unternehmens und die Halbierung des Aktienkurses sorgte. Vgl. Raghu Garud/Kamal Munir: *From transaction to transformation costs: The case of Polaroid's SX-70 camera*, in: *Research Policy* 37, Nr. 4, 2008, S. 690-705.

²⁵⁹ Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 26.

²⁶⁰ Andy Grundberg: *Fleisch oder Form: Zur Polaroid-Diskussion*, in: Barbara Hitchcock (Hg.): *Akt in Polaroid – The Polaroid Collections*, Zürich/New York 2000, S. 7-11, S. 8.

²⁶¹ Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1973, manipuliertes SX-70-Polaroid, 7,6 x 7,6 cm.

²⁶² Auch 1978 baute die Polaroid Corporation noch Kameras dieses Formats. Die exakte Anzahl variiert in diversen Quellen zwischen 5 und 7 Exemplaren weltweit. Die im Jahr 2000 gegründete Mammoth Camera Company of San Francisco hat sich des Weiteren ebenfalls auf den Bau dieses Kameramodells spezialisiert.

²⁶³ Vgl. Levy (wie Anm. 240).

²⁶⁴ Mary Panzer: *Big Artists, Big Camera: Not a Typical Polaroid*, in: *Wall Street Journal*, August 2008, D7.

²⁶⁵ John Reuter, zit. nach: Panzer, 2008 (wie Anm. 264), D7.

²⁶⁶ Grundberg, 2000 (wie Anm. 260), S. 8.

Fotografie, in der das Bild der Kamera entsprechend angeordnet wurde²⁶⁷. Jene zeitliche Periode stellte sich als eine des gesellschaftlichen Umschwungs dar, eine Zeit der Revolutionen und der damit einhergehenden Selbstbefragungen und Selbstbefreiungen; als sich Fernsehen zum gängigen Unterhaltungs- und Informationsmedium instituierte und sich Videokunst und Videospiele begannen zu etablieren, die Zeit des Punks, der *Sex Pistols*, der auslaufenden Hippiebewegung, der beginnenden Anti-Atomkraft-Bewegung, der Schwulen- und Lesbenbewegung in den USA und der feministischen Strömungen. Kurzum es war eine dynamische Phase, in die sich das kleinformatige, direkte Polaroid als „Instrument der unmittelbaren visuellen Intervention“²⁶⁸ mit Perfektion integrierte. In diesem Zusammenhang wird dem Polaroid mitunter sogar die Fähigkeit einer „Privaten Revolution“²⁶⁹ zugesprochen, „die ein Ausloten der eigenen Grenzen durch Inszenierung eines/r Anderen, durch Selbst-Inszenierung, durch Dokumentation und durch wiederholte Betrachtung von befreiender Erfahrung gestattet“²⁷⁰. Wenngleich die Begrifflichkeit Revolution in diesem Kontext zu weit gegriffen scheint, da diese zumeist die negative Konnotation von gewaltsamem und politischem Umsturz in sich birgt, kommt man nicht umhin, die starke Verschiebung in Bildauswahl und Bildinszenierung zu beobachten. Es kristallisierten sich ausgeprägte Tendenzen zu intimeren Sujets in der Polaroidfotografie heraus. Die zuvor in der Öffentlichkeit aufgenommenen Porträts modifizierten zu Aktaufnahmen aus dem intimen Milieu. Das sich selbst erzeugende Polaroid geht daher einher mit der „chemischen Ausschaltung eines Material-Bearbeiters, der als Zensor gefürchtet wird“²⁷¹ und macht das Medium für Künstler wie Andy Warhol, John O'Reilly oder Lucas Samaras narzisstisch-experimentellen als auch erotisch-pornografischen Auseinandersetzungen zugänglich, die nicht notwendigerweise im Bildmotiv, sondern im Bild selbst Erfüllung finden. Lia Gülker, die ebenfalls von einer Blütezeit des Polaroids zwischen den 1970er und 1980er Jahren ausgeht, spricht des Weiteren von zwei fundamentalen die Thematik und die Gebrauchsweise betreffenden Schwerpunkten, die durchaus großflächig in der Fotografie im Allgemeinen, aber besonders ausgeprägt in der Sofortbildwelt anzutreffen sind: Kulturelle Massennutzung und das Phänomen des Selbstporträts²⁷², denn zu den neuen Möglichkeiten der Freizeitbeschäftigung zählte ab den beginnenden 1980er Jahren das Fotografieren, das auch die Sofortbildfotografie mit einschloss, auch wenn diese zunächst „wegen der vergleichsweise hohen Kosten nur einem

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Clauß (wie Anm. 71).

²⁶⁹ Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 58.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Böckelmann/Zischler, 1983 (wie Anm. 61), S. 53.

²⁷² Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 60.

Teil der Bevölkerung, nämlich weniger als 10 Prozent, vorbehalten war²⁷³.

Da die Versuche der Polaroid Corporation in den 1950er Jahren, der Skepsis und Geringschätzung vor allem der professionellen Fotografen in Verbindung mit dem Polaroidmedium entgegenzuwirken, nahezu fruchtlos verliefen, da der Polaroidfilm „den Berufsfotografen seinem Wesen nach ähnlich unheimlich wie 1839 die Daguerreotypie den Malern war“²⁷⁴, erschienen Mitte der 1970er Jahre drei limitierte Portfolios mit je zwölf hochqualitativen Polaroid-Prints „großer Fotografen“²⁷⁵. Die erste Schatulle mit dem Titel *TWELVE INSTANT IMAGES* von 1972²⁷⁶ enthielt Schwarzweiß-Fotografien, aufgenommen mit der Kamera Typ 105, „um zu demonstrieren, dass damit auch kreativ und stilistisch hohe Standards zu erreichen waren“²⁷⁷. Auf ihre jeweils spezifische Art und Weise sollten die Fotografen Ansel Adams, David Bailey, Walker Evans, Yousuf Karsh, Ulrich Mack, Sarah Moon, Lennart Nilson, Kishin Shinoyama, Jeanloup Sieff, Josef Sudek, Oliviero Toscani und Minor White mit dem Fotomaterial arbeiten.²⁷⁸ Das zweite Portfolio namens *The SX-70 Experience*²⁷⁹, welches zwar dem für die Massen entwickelten Modell Polaroid SX-70 gewidmet war, enthielt jedoch ausschließlich Fotografien von Monique Jacot, Rita Kohmann, Michael Kostiuik, Jr., Francois Lamy, Charles Eames, Judith Eglington, Sam Haskins, Ikko, Horst Munzig, Helmut Newton, Pete Turner und Christian Voght.²⁸⁰ Die dritte Auswahl unter dem Titel *Instant Variations* wurde 1976 veröffentlicht und führte „im Sinne einer Summa noch einmal die gesamte technische Palette der durch Polaroid ermöglichten fotografischen Umsetzungen vor“²⁸¹.

Der Beginn einer Spätphase der medialen Ausprägung lässt sich anhand der Verkaufszahlen, der Einführung digitaler Fotografiemedien und der damit einhergehenden Verschiebung auf den rein künstlerischen Sektor sowie das Verschwinden des Polaroids als Massenprodukt ablesen, denn wer „nach 1980 geboren wurde, kennt das Polaroidfoto schon nur noch als Souvenir aus dem Freizeitpark, das man nach einer Fahrt mit der

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 35.

²⁷⁵ Ebd. Diese virtuose Marketing-Aktion erwies sich letztlich als erfolgreich und auch heute werden die Portfolio-Boxen als Sammlerstücke hoch gehandelt. Jede Box enthielt je zwölf Fotografien von zwölf verschiedenen Fotografen und erschien in einer Auflage von 1.000 Stück, wobei die ersten 50 Exemplare signiert sind. Alle Schatullen wurden von Allan Porter, einem Fotografen und Chefredakteur der Zeitschrift *camera* von 1964-1981, designed und ausgewählt.

²⁷⁶ Jede Fotografie hat eine Blattgröße von 44 x 33 cm. Eine der Boxen (Nr. 6/1000) wurde am 21.02.2011 von Shapiro Auctions in Australien für 14.000 USD versteigert.

²⁷⁷ Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36.

²⁷⁸ Von besonderem Bekanntheitsgrad dürfte das sechsteilige Porträt Andy Warhols sein, der von Oliviero Toscani scheinbar in Endlosschleife mit einer Polaroidkamera porträtiert wurde. Vgl. Kap. 4.3 vorliegender Arbeit.

²⁷⁹ Das Portfolio wurde auch *The SX-70 Edition* genannt.

²⁸⁰ Vgl. Polaroid Corporation (Hg.): *The SX-70 Experience, 12 Instant Images*, Cambridge 1975.

²⁸¹ Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36.

Wildwasserbahn [...] erwerben konnte²⁸² und für diejenigen, die nach 1990 geboren wurden stellt die Polaroidkamera lediglich eine „Apparatur aus archaischen Zeiten“²⁸³ dar. 1978 verzeichnete Polaroid noch ein Rekordjahr, in dem weltweit über 9 Millionen Instantkameras verkauft wurden²⁸⁴ und auch die Einführung der 600er Serie, deren Filmformate mit einer höheren Lichtempfindlichkeit und einer geringere Belichtungszeit, den „populären Schnappschuss besser bedienen konnte“²⁸⁵, wirkte dem Anbruch des fotografischen Digitalzeitalters nicht entsprechend entgegen. Die digitale Fotografie hat „den Zeitraum zwischen Klick und Guck, zwischen Sehen und Wiedersehen weiter schrumpfen lassen, bis zur zeitgleichen Selbstverständlichkeit der allgegenwärtigen Handyfotografie“²⁸⁶ und anhand der schon „Millisekunden nach dem Drücken des Auslösers verfügbaren“²⁸⁷ Fotografien, die mit der Digital- oder Handykamera geschossen wurden, „wirkt die einst so rasante und supermoderne Polaroid-Kamera wie ein Grammophon neben einem MP3-Player“²⁸⁸. Ab der Mitte, spätestens jedoch Ende der 1980er ist ein stetiger Abstieg der Verwendung von Polaroid zu markieren. Das Medium scheint soziokulturell eher als unmodern abgetan, was letztendlich auch mit den Kosten in Verbindung stehen mag, denn „ein billiges Vergnügen war die Sofortbildfotografie noch nie“²⁸⁹. Die Experimentierfreude am und mit dem Sofortbild tritt ebenfalls zurück. Allerdings tangieren die späten 1980er Jahre einen Bereich, den das Polaroid betritt und seither nicht mehr verlassen hat, indem es zum unablässigen Instrumentarium in der Mode- und Modelbranche, zum elementaren Bindeglied und wichtiger Kontrollinstanz wird, das auch von der ebenso schnellen und praktischen Digitalfotografie Anfang der 1990er Jahre nicht verdrängt wurde.²⁹⁰ Neben dieser Nischenstellung des Polaroids in der Werbebranche, in der sich das Medium jedoch als Konstante fest verankert hat, ist hingegen im künstlerischen Sektor der 1990er Jahren ein deutlicher Rückgang des Gebrauchs zu beobachten. Unmodern oder gar uninteressant wird das Polaroid also nicht allein für den herkömmlichen Verbraucher, sondern auch für den artifiziellen Gebrauch. Dennoch sind mehrere hundert Künstler von internationalem Renommee, die mit dem Medium Polaroid

²⁸² Stanek (wie Anm. 121).

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 22. Die 600er Serie ist eine erweiterte Version der SX-70-Kamera.

²⁸⁶ Clauß (wie Anm. 71).

²⁸⁷ Winkle (wie Anm. 104).

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ O. A.: *Polaroid – Das Ende einer Foto-Ära*, in: http://www.focus.de/digital/foto/tid-12624/polaroid-kuenstler-entdecken-ein-neues-medium_aid_350281.html [01.03.2012].

²⁹⁰ Welche ganz eigene Ästhetik diesen Model- und Modelpolaroids anhaftet, die etwa ungeschminkte Mannequins hinter den Kulissen der großen Haute Couture-Schauen oder während eines Fotoshootings für einen namhaften Designer zeigen und nichts mehr mit den zu Werbezwecken genutzten Modelfotografien der Hochglanzmagazine gemein haben, belegen etwa die Sofortbilder von Bruno Bisang.

operiert haben, während der Entstehung vorliegender Untersuchung in Augenschein getreten, die zumeist im amerikanischen oder europäischen Umfeld agierend, anzutreffen sind. Im Gegensatz zu den 1970er Jahren, in denen es wirkt als habe nahezu jeder Künstler wenigstens einmal Kontakt mit dem Medium Polaroid gehabt, sind die 1990er Jahre durch Ausnahmepositionen gekennzeichnet, welche etwa durch das Ehepaar Anna und Bernhard Blume verkörpert werden. Sie beginnen erst zu dieser Zeit mit Polaroid zu arbeiten und bilden als künstlerische Position zudem eine weitere Ausnahme, da sie sich dem Medium ausschließlich verschrieben haben und die Polaroidarbeiten den Großteil ihres Gesamtwerks ausmachen. Bereits in den 1950er bis 1980er Jahren durchlebten Künstler Schaffensphasen, in denen sie nahezu ausnahmslos mit dem Polaroid arbeiteten, doch machen diese konzentrischen Abschnitte keineswegs das Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers aus. So findet man neben Warhols unzähligen Polaroids ebenso viele druckgrafische Werke und auch Chuck Close hat sich neben der Auseinandersetzung mit der Fotografie und der Polaroidfotografie immer auch der Malerei gewidmet. Wer sich, wenn auch nur für einen begrenzten Zeitraum, exklusiv mit dem Polaroid beschäftigt hat, ist David Hockney²⁹¹, der Ende der 1960er Jahre die Malerei für mehr als vier Jahre aufgab, um sich mit der Fotografie – im Speziellen der Polaroidfotografie – auseinanderzusetzen, sodass man bei Hockney von einer Polaroid-Periode sprechen kann, in der seine gebündelte Aufmerksamkeit ausschließlich dem Sofortbildmedium galt.

²⁹¹ Vgl. Kap. 4.4 vorliegender Arbeit.

4 ZEIT – RAUM – UNMITTELBARKEIT

4.1 Überlegungen zur Zeitlichkeit der Polaroidfotografie

„Zeit und Fotografie, ein verwirrendes Ehepaar. Verstrichene Zeit, bewahrte Zeit, psychologische Zeit, philosophische Zeit, technische Zeit. Letztere ist als Idee vielleicht die einfachste, in der Praxis jedoch entscheidend für die Frage, ob all die anderen Zeiten zum Tragen kommen“²⁹²

Das ohnehin komplexe Zeitgefüge im Zusammenhang mit fotografischer Bilderzeugung wird mit der Polaroidtechnik um einige wesentliche Zeitebenen erweitert. Bei jedem fotografischen Prozess lässt sich eine Chronologie skizzieren, die sich mit „Vor-der-Aufnahme“ – dem Erkennen des sogenannten fruchtbaren Augenblicks in der Fotografie, dem *decisive moment* etwa eines Henri Cartier-Bressons²⁹³ –, „Während-der-Aufnahme“ – dem Zeitraum, in dem Ausschnitte durch Zeit- und Standpunkt der Aufnahme²⁹⁴ gewählt werden – und einem „Danach“ – der Situation „Nach-der-Aufnahme“, welche Format-, Papier-, und finale Ausschnittwahl während der Entwicklung und die tatsächliche Bildbetrachtung beinhaltet –, die gemeinsam im Betrachter Vorstellungen einer Zeitlichkeit erwecken, beschreiben lässt.²⁹⁵ Jede Fotografie ist somit ein irreversibles Dokument einer „bestimmten historischen Situation“²⁹⁶. Die analoge Fotografie²⁹⁷ weist jedoch ein doppeltes „Danach“ auf, da sie zum einen den zeitlichen Moment nach der Aufnahme, aber vor dem endgültigen Resultat in sich birgt, zum anderen auch den Zeitpunkt nach der Aufnahme und nach der vollständigen Entwicklung der fotografischen Aufnahme – also jenen Moment, in dem die Fotografie tatsächlich betrachtet werden kann – impliziert. Das Polaroidverfahren legt diese beiden Danach-Ebenen als Time-Zero-Photography²⁹⁸ nahezu simultan zusammen, sodass die Zeit der Rezeption unmittelbar nach der Aufnahme – etwa eine Minute später – an gleicher Stelle, welche zumeist mit dem Ort der Aufnahme selbst identisch ist, beginnen kann. Diese Schnelligkeit ist als konstitutives

²⁹² Cees Nooteboom: *Das Foto. Die Zeit*, in: *NZZ Folio, Die Zeitschrift der Neuen Zürcher Zeitung*, Nr. 7, 1994, abrufbar unter: <http://folio.nzz.ch/1994/juli/das-foto-die-zeit> [01.03.2016].

²⁹³ Vgl. Monika Faber: *Sofort-Bild-Geschichten*, in: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst (Hg.): *Sofortbild-Geschichten, Instant-Imaging-Stories*, Wien 1972, S. 5-6, S. 5.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ Die Wahl des Trägermaterials oder die des Formats der Aufnahme entfällt beim herkömmlichen Polaroidverfahren gänzlich. Mit herkömmlichen Polaroids sind alle Polaroidformate, die nach 1972 produziert wurden gemeint, also jene die nicht Trennbildfilme, sondern Integralfilme sind. Ausgenommen ist hier auch das Polaroid mit einer Größe von 50 x 60 cm.

²⁹⁶ Faber, 1972 (wie Anm. 293), S. 5.

²⁹⁷ Wenngleich das Polaroidverfahren auch eine analoge Fotografietechnik darstellt, so sind in vorliegender Arbeit mit analoger Fotografie oder Analogfotografie stets nichtdigitale fotografische Verfahren gemeint, welche die Instantfotografie nicht inkludieren.

²⁹⁸ Vgl. Klaus Modick: *Polaroides Bedürfnis und Holographie*, in: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 35, Heft 402, 1981, S. 1263-1269, S. 1263, Fn. 1.

Merkmal der Sofortbildfotografie klar zu betonen und führt zu einem veränderten Rezeptionsvorgang: Da die Zeitebenen zwischen der Entstehung des fotografischen Werks und dessen Betrachtung zeitlich nur gering voneinander getrennt sind, wird kein Erinnerungsmodus mehr eingeleitet, vielmehr begünstigt die fotografische Instanttechnologie ein „vergleichendes Sehen“²⁹⁹. Vor diesem Hintergrund erscheint eine Werbeanzeige der Firma Polaroid aus dem Jahr 1973 noch ein Stück weit absurder, die mit dem Slogan „Instant memories“³⁰⁰ (Abb. 5) wirbt. Die Tatsache dem Erscheinungsprozess der Fixierung während der Entwicklung optisch beiwohnen zu können, tangiert dabei Probleme, die für die Wirklichkeitsaneignung und -gestaltung grundlegend sind³⁰¹, denn mit dem prozessualen Erscheinen des fotografischen Bildes und der Teilnahme daran verändert sich auch das Verhältnis zur Zeitlichkeit sowie zur zeitlichen Wahrnehmung. Wenngleich das Polaroid mitunter als Erinnerungsstück fungieren kann – exemplarisch bietet Christopher Nolans Film *Memento* ein auf Polaroids basierendes Erinnerungssystem³⁰² –, so ist es der konventionellen Analogfotografie hingegen nicht vergönnt, den unmittelbaren Vergleich zwischen fotografischem Bildresultat und Fotografiertem zu gestatten. Das Sofortbild aber ermöglicht es „eine räumliche Struktur bildhaft »im Jetzt« zu verdoppeln“³⁰³, da es weniger auf die temporale Teilung als mehr „auf ein Nebeneinander von fotografiertem Bild und Situation“³⁰⁴ setzt. Jenes Nebeneinander ist dementsprechend ein konstitutives Merkmal der Polaroidfotografie und unabhängig von den technischen Innovationen, welche das Medium sowohl in den Anfängen basierend auf den Trennbildfilmen als auch in seiner Weiterentwicklung in Form des Integrafilms durchlaufen hat, vorhanden. Die Koexistenz von Bild und Situation ist daher gesamtheitlich medienimmanent und nicht auf eine technologische Facette wie etwa die Art des Filmmaterials beschränkt. Sowohl die Aufnahme, die Edwin Land im Februar 1947³⁰⁵ (Abb. 1) zeigt als auch die aus dem Jahr 1972³⁰⁶ (Abb. 6) offerieren ein gleichzeitiges Vorhandensein von fotografiertem Bild und Situation. Die Dauer der Fixierung eines fotografischen Bildes auf einen Bildträger – mitunter auch der Ortswechsel

²⁹⁹ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

³⁰⁰ Polaroid Corporation, Werbeanzeige für Sofortbilder, 1973.

³⁰¹ Vgl. Klaus Modick/Jan Rieckhoff: *Mehr als Augenblicke, Polaroids im Kontext*, Marburg 1983, S. 7.

³⁰² Zur Vertiefung: Martin Herrmann: »*Something to remember you by*«, *Fotografie und Schrift als Erinnerungsmedien in Christopher Nolans Spielfilm Memento*, in: Barbara Korte/Sabine Becker (Hg.): *Visuelle Evidenz, Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin 2011, S. 164-180 und Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66-73.

³⁰³ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Unbekannter Fotograf, *Edwin Land mit seinem Selbstporträt*, 1944, Polaroid basierend auf dem Trennbildfilm, ohne Maße.

³⁰⁶ Unbekannter Fotograf, *Edwin Land, Selbstporträt*, Boston, 1972, SX-70-Polaroid, ca. 7.6 x 7.6 cm.

von der Aufnahmesituation zum Ort der Entwicklung – sind daher als wesentliche Eigenschaft der Divergenz zwischen herkömmlicher Analog- und Instantfotografie festzuhalten. Schon früh in der Geschichte der Fotografie ist die Spontanität des Abzugs als eine der Anforderung an das Medium erkennbar, denn bereits im ausgehenden 19., beginnenden 20. Jahrhundert war man weniger darauf erpicht „einen neuen Bildtyp zu schaffen und bisher noch nicht dagewesene Darstellungsweisen festzuschreiben, als vielmehr Bilder zu fixieren, die sich »spontan« an der Rückwand der camera obscura abzeichneten“³⁰⁷.

Die Synthese der beiden Zeitregime des Polaroidverfahrens – zum einen der fotografisch fixierte Augenblick, der Moment des Bilder-Machens und zum anderen der retrospektive Blick auf die fotografische Aufnahme und das Produkt der Bildgenese – lassen sich bis dato lediglich mit der digitalen Fotografie vergleichen, welche ebenfalls ein kontrastives Sehen, sofortige Korrekturen und unbegrenzt fortlaufende Neujustierungen erlaubt, diese sich aber hinsichtlich der Wartezeit auf einen haptisch erfahrbaren Fotoabzug wiederum kaum von der Analogfotografie unterscheidet.³⁰⁸

Ort und Stimmung einer Sofortbildaufnahme müssen nicht an einem anderen Ort bei einer eventuell veränderten Atmosphäre und somit zu einem späteren Zeitpunkt erinnert werden, sondern verhalten sich nahezu simultan. Das instantane Foto kreiert daher ein Gefüge aus einem doppelten „Es-ist so gewesen“³⁰⁹-Effekt. Es sagt allerdings ebenso wenig wie die konventionelle Fotografie etwas über den „Sinn dieser Repräsentation“³¹⁰ aus, „es sagt uns nicht das bedeutet dies“³¹¹. Der wörtlich minutiöse Aufzeichnungscharakter des Polaroidverfahrens ist ebenso an Überlegungen zur Zeitlichkeit der Fotografie geknüpft wie sie in der allgemeinen Fotografietheorie stets thematisiert wurden. Schriftlich

³⁰⁷ Hubert Damisch: *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes*, in: Ders.: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Fotografischen*, Berlin 2004, S. 7-15, S. 9.

³⁰⁸ Wie bei jeder anderen Fotografie lassen sich bei instantanen Arbeiten gewisse Zeitperioden ablesen: So können gezeigte Tages- oder Jahreszeiten von bestimmten Licht-, Wetter- und Witterungsverhältnissen abgeleitet werden, wohingegen die Entstehungszeit der Aufnahme oft nur durch bildimmanente Hinweise, wie Mode- und Frisureerscheinungen oder gezeigte Gebrauchsgegenstände eines bestimmten Modells, dechiffriert werden können. Der Erhaltungszustand einer Fotografie trägt selbstredend zu deren Datierung bei, doch ist festzuhalten, dass der Schwierigkeitsgrad Polaroidaufnahmen zu datieren wesentlich höher anzusetzen ist, da diese – aus heutiger Perspektive – stets mit einem bereits antiquierten Medium in Verbindung gebracht werden und eine gewisse Nostalgie in sich bergen. Ming Wong oder Stefanie Schneider machen sich diese intuitive Annahme des Betrachters zu Nutze, indem ihre Arbeiten längst vergangene Zeiten mithilfe des Sofortbildes suggerieren. Tatsächlich zählen ihre Werke aber zu den jüngsten, die in dieser Untersuchung besprochen werden. Vgl. Kap. 5.4 und Kap. 7.1 vorliegender Arbeit.

³⁰⁹ Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 87.

³¹⁰ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 56.

³¹¹ Ebd.

festgehaltene Gedankengänge zur Fotografie – etwa eines Henry Fox Talbots³¹² – waren schon in den Anfangsjahren, „unmittelbar an die Bestimmung ihres Aufzeichnungs- und Spurencharakters gebunden“³¹³. Was allerdings die Dissonanz zwischen den medialen Systemen Fotografie und anderen bildnerischen Darstellungsformen ausmachte, lag „nicht in der Stillstellung als solche begründet – die Unbeweglichkeit des Bildes war schließlich der Normalfall –“³¹⁴, sondern ist vielmehr dem Umstand geschuldet, dass es sich bei einem fotografischen Bild „um einen stillgestellten Ausschnitt der Wirklichkeit“³¹⁵ handeln sollte, sodass „die frühesten Äußerungen zur Zeitlichkeit der Fotografie deshalb fast immer mit der Betonung ihres Aufzeichnungscharakters“³¹⁶ einhergehen. Eben diese indextheoretischen Ansätze³¹⁷ finden bei der Auseinandersetzung mit dem Polaroid zwar ihre Anwendung, sind allerdings in einer verschobenen Perspektive zu berücksichtigen, da die Besonderheit der Instantfotografie weniger in der Fixierung eines Wirklichkeitsausschnitts liegt als vielmehr in der Fixierung per se und der Schnelligkeit, in der Momente nicht nur bildhaft festgehalten, sondern auch als tatsächliche Synthese von Bild und Bildträger festgehalten werden können. Das Polaroidbild selbst besitzt stets eine Spur zum Aufnahmemoment und verweist auf eine komplexe Zeitlichkeit, die um den Parameter der Teilnahme an der Bildgenese erweitert wird und somit die Position des Referenten im Kontext der Polaroidfotografie verschiebt. Die sich verändernde Rolle des Betrachters wird spätestens im Zusammenhang mit der seit den 1980er Jahren zur Disposition gestellten Indexikalität der Fotografie, welche ausgehend von Roland Barthes³¹⁸ über Rosalind Krauss³¹⁹ oder Bernd Busch³²⁰ zahlreich analysiert wurde, tangiert, doch ist es schließlich Philippe Dubois, für den es ohne Referenten keine Fotografie gibt

³¹² Vgl. Talbot, 1969 (wie Anm. 14). Bereits in einem früheren Artikel erklärte Talbot: „Es ist also Tatsache, dass wir den flüchtigen Schatten auf Papier empfangen, ihn dort bannen können, und ihn im Zeitraum einer einzigen Minute dort so dauerhaft zu fixieren vermögen, dass keine Veränderung mehr möglich ist.“ Ders.: *Account of the Art of Photogenic Drawing*, in: *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science XIV*, Nr. LXXXVII 1839, S. 196-211, S. 201. Dennis Jelonnek fasst den Zusammenhang evident zusammen: „Die nun erreichte, von Talbot ursprünglich rhetorisch gewählte Zeitspanne von „einer einzigen Minute“ zur Belichtung, Entwicklung und Fixierung eines fotografischen Bildes erhob Edwin Land zur Maxime und konstanten Schlüsseleigenschaft sämtlicher Verfahren der Einstufen-Fotografie. Die Einlösung des Versprechens Talbots mag Land als unhintergehbaren Beleg seiner eigenen historischen Leistung empfunden haben, mit der Sofortbild-Technik ein Prinzip nutzbar gemacht zu haben, das dem fotografischen Prozess seit einem Jahrhundert inhärent gewesen sei.“ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 53.

³¹³ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 113.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd., S. 114.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Vgl. Philippe Dubois, Georges Didi-Hubermann, Roland Barthes, Charles Sanders Pierce oder Rosalind Krauss. Für einen groben Überblick: Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 18-50.

³¹⁸ Barthes, 1989 (wie Anm. 140).

³¹⁹ Rosalind Krauss: *Notes on the Index (1977)*, in: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1985, S. 196-219.

³²⁰ Bernd Busch: *Belichtete Welt*, München 1989.

und der somit ein entscheidendes Kriterium anspricht, welches die Sofortbildfotografie von anderen analogen Fotografien differenziert. Denn die Polaroidfotografie hat, entgegen digitaler Bilderfriedhöfe oder vergessener Filmdosen, immer einen Referenten, der zugleich auch der Fotograf sein kann. Nachdem Dubois die Fotografie zunächst als Mimesis bzw. als Spiegelbild der Realität und sie anschließend als Effekte und Konstruktionen innerhalb dieser mimetischen Beziehung bestimmt hat, stellt er in einer dritten Phase die Dominanz des Referenten und den Disput des Index heraus.³²¹ Er entwirft einen „Moment der natürlichen Einschreibung“³²² und skizziert damit einen Zwischenraum, in welchem das Foto „zu seinem Referenten eine Beziehung der vollständigen Unvermitteltheit, der wirklichen Ko-Präsenz“³²³ unterhält. Auch Dubois konstruiert sein Paradigma der Spur nicht zuletzt über ein „Davor“, das „die Entscheidung für ein Sujet, für einen bestimmten Kameratypus, für den Film, die Belichtungsdauer, den Blickwinkel usw. – all das, was vor dem entscheidenden Moment liegt und schließlich im Druck auf den Auslöser gipfelt“³²⁴, beinhaltet und ein „Danach“, bei dem sich alle „Entscheidungen beim Entwickeln und beim Abziehen wiederholen“³²⁵ und das fertige Foto „in die immer schon codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen“³²⁶, wie Presse, Kunst, Mode oder Porno eingespeist wird – und kommt zu dem Schluss, dass lediglich die kurze Zeitspanne dazwischen als „reine Spur eines Aktes“³²⁷, also als „Botschaft ohne Code“³²⁸ gewertet werden darf, sodass das Prinzip der Spur „so wesentlich es auch sein mag nur ein Moment im gesamten fotografischen Ablauf ist“³²⁹.

Wenngleich beim Polaroidverfahren die von Dubois kreierten Figuren des Davor und Danach nur in verkürzter Version zum Tragen kommen³³⁰, so findet sich doch der kurze Zeitraum zwischen zwei Codierungen, der im Gegensatz zu anderen fotografischen Medien sogar mit einer nahezu exakten Dauer von maximal einer Minute belegt werden kann. Resultierend aus dem mehrere Schichten bestehenden Bildmaterial, welches

³²¹ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 17-45 und Susanne Knaller: *Die Zeit der Bilder. Die Zeit der Schrift, Fotografie und Autobiografie am Beispiel von Roland Barthes und Sophie Calle*, in: Barbara Korte/Sabine Becker (Hg.): *Visuelle Evidenz, Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin 2011, S. 75-96, S. 77, Fn. 4.

³²² Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 54.

³²³ Ebd., S. 88 f. In dieser Konstellation wird der Fotograf ausgeklammert. Ohnehin scheint die Unterscheidung von Referent und Fotograf im Zusammenhang mit der Polaroidfotografie jedoch obsolet, da beide Rollen auffällig häufig, wie die zahlreichen Selbstporträts mittels Polaroid belegen, zusammenfallen.

³²⁴ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 54 f.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd. S. 55.

³²⁸ Ebd., S. 54 f.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Die situativen Bedingungen des „Nach-der-Aufnahme“ ist beim Polaroidverfahren um die Prozesse des Entwickelns und Abziehens des Einzelabzugs erleichtert.

wesentlich dicker ist als andere Fotografien, kommt das Polaroid einem Bild-Objekt nahe. Und trotz seiner singulären Ästhetik, basierend auf Format und Rahmen, einer anders gearteten Haptik und Optik, einer „physischen Form [, die] dem Betrachter etwas völlig anderes vermittelt, als es die Bildergebnisse konventioneller Kameras vermögen“³³¹, ist das Sofortbild „historisch gesehen [mit] einfachen Übertragungstechniken verwandt, wie dem Durchpausen eines leicht profilierten oder reliefartigen Gegenstandes“³³² oder auch „dem Nachziehen eines Umrisses oder einer schnell hingeworfenen Skizze“³³³. Diesen systematischen Parallelen zum Trotz unterscheidet sich das Polaroid in zwei wesentlichen Punkten von anderen Aufzeichnungs- und Übertragungsmedien, denn „diese Verfahren sind alle detailarm [...] und das Sofortbild meint das sofortige Zustandekommen des Resultats“³³⁴. Der Bildwerdungsprozess in der Polaroidfotografie ist in mehrfacher Weise komprimiert und zeitlich verkürzt, sodass örtliche und zeitliche Bedingungen direkt zusammenfallen und die instantane Fotografie somit von der herkömmlichen analogen Fotografie abgrenzt, bei welcher der Akt der Bildaufnahme von dem Prozess der Bildgenese mehrfach zeitlich und räumlich unterbrochen wird.³³⁵ Durch die Korrelation von (vor-)bildlichem Zustand, apparativer Bearbeitung und bildlicher Repräsentation wird die raumzeitliche Trennung zur ungewissen Derealisation. Die Tatsache, dass die Bildentwicklung beim Polaroidverfahren sofort ein Positiv liefert, zieht zudem eine weitere Eigenschaft des Mediums nach sich, nämlich die des einmaligen Vorhandenseins eines Abzugs. Jedes Polaroid ist ein Unikat und unterscheidet sich somit als „nichtkonventionelle Spezialform der Silberfotografie“³³⁶ von der konventionellen und der digitalen Fotografie. Die medienspezifische Bedingung der unmittelbar sichtbaren Bildentwicklung der Instantfotografie gleicht zwar dem Modus des Beiwohnens in der Digitalfotografie, da das aufgenommene Bild ebenfalls in kürzester Zeit für den Referenten sichtbar und dinghaft wird, das fotografische Resultat jedoch nur bei der Polaroidfotografie physisch wie haptisch innerhalb weniger Sekunden erfahrbar wird, wohingegen das digitale Bildmotiv zunächst nur in einem elektronischen Metaraum existiert. Das

³³¹ Max Kozloff: *Introduction*, in: Ralph Gibson (Hg.): *SX-70 Art*, New York 1979, S. 10-13, S. 10.

³³² Gerhard Johann Lischka: *Ausst.Kat.: Das Sofortbild*, in: Ders. (Hg.): *Das Sofortbild Polaroid*, Bern 1977, S. 4-11, S. 5.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Geht man von einem 24 oder 36 Bilder umfassenden Analogfilm aus, so werden diese Aufnahmen zumeist nicht allesamt an einem Ort belichtet. Wesentlicher jedoch ist, dass für deren Entwicklung ein Fotolabor aufgesucht werden muss – sofern der Fotograf den Film nicht eigenständig entwickelt, gelangt dieser zudem in die Hände eines unbekanntem Dritten – was einen Ortswechsel bedeutet.

³³⁶ Herbert Klemm: *Sofortbildfotografie – eine nichtkonventionelle Spezialform der Silberfotografie*, in: Deutsche Gesellschaft für Photographie e.V (Hg.): *Silberphotographie und nichtkonventionelle Verfahren – Partner oder Konkurrenten?*, Köln 1981, S. 18 ff.

Sofortbild offenbart daher keine reine Simultanität, da es – anders als bei der elektronischen Bildübertragung der Fall – noch von einem mechanisch-chemischen Vorgang abhängig und nicht völlig zeitadäquat ist.³³⁷ Demnach ist die Sofortbildfotografie – nimmt man es genau – lediglich eine Schnellfotografie, denn „ich habe das Foto ja nicht wirklich sofort/instant“³³⁸, schreibt Peter Weibel in seinem Aufsatz *Kleine Polaroid Philosophie*³³⁹. Im Gegenteil sei das Sofortbild „das Ziel, das Ideal, die Tendenz dessen, was in Wirklichkeit das SCHNELLBILD ist – welchen Namen ich deshalb künftig für das Sofortbild vorschlagen möchte“³⁴⁰. Und auch Peter Buse weist auf die zeitliche Komponente der Sofortbildfotografie und die Diskrepanz zu ihrer Namensgebung hin, indem er fragt: „What exactly is instantaneous?“³⁴¹. Instantfotografien sind nicht das Versprechen einer sofortigen Bild-Präsenz – verkörpern keinen Augenblick –, sondern eine Zusage an eine Zeitspanne, an deren Verrinnen sich ein Ereignis knüpft.

Unter geeigneten klimatischen Bedingungen waren die früheren sepiafarbenen und schwarz-weißen Trennbildfilme innerhalb von 60 Sekunden entwickelt, was auch den Polaroid Werbeslogan der 1940er und 1950er Jahre *Pictures-in-a-Minute* begründete.³⁴² Neben Polaroidfilmen, deren Entwicklungszeit auf 15 Sekunden reduziert wurde, konnte die vollständige Entwicklung eines Integralbildes des SX-70-Systems bis zu 6 Minuten dauern, was nach heutigen Standards nicht nur gemächlich, sondern mit Buses Worten sogar quälend langsam wäre.³⁴³ Die Erwartungshaltung gegenüber der Schnelligkeit im Internet – Verlinkungen und Aufbau der einzelnen Websites – oder gegenüber Mobiltelefonfunktionen – Aufnehmen und Versenden von Fotos – gibt Aufschluss über die Relativität des heutigen Instant-Konzeptes. Wäre die Sofortbildfotografie erst vor Kurzem entwickelt worden, müsste ihre korrekte Bezeichnung wohl „verzögerte Fotografie“³⁴⁴ heißen, so Buse. Zwar ist das Fotografieren mit Polaroid nach heutigem Standard ein langsames Verfahren, doch ist diese Art der Fotografie in den ersten 40 Jahren ihres Bestehens zunächst revolutionär und grundlegend für eine Bildlichkeit der Jetzt-Zeit. Man muss Buse und Weibel entgegenhalten, dass man etwa bei Instantkaffee auch nicht von einem, sich wie durch Zauberhand sofortig zubereitendem Heißgetränk ausgehen kann, sondern dieses lediglich herstellungstechnisch anderen Produkten an Schnelligkeit

³³⁷ Vgl. Lischka, 1977 (wie Anm. 332), S. 4.

³³⁸ Peter Weibel: *Kleine Polaroid-Philosophie* (1977), in: *Protokolle, Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 2. Jg., Wien/München 1982, S. 154.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Buse, 2007 (wie Anm. 15), S. 38.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. ebd. Buse schreibt wörtlich: „agonizingly slow“.

³⁴⁴ Vgl. ebd.

überlegen ist. Das Polaroid situiert sich also stets in einem ambivalenten Kontext vermeintlicher Echtzeitlichkeit und gleichzeitiger Zeitfixierung. Der Drang nach Unmittelbarkeit findet sich jedoch nicht nur in der Alltagswelt und innerhalb eines Konsumkontextes, sondern ist auch eine „Konstante in der Kunstgeschichte“³⁴⁵. So weist etwa Michel Nuridsany auf das „»fa presto« des Barock, die Wichtigkeit des Augenblicks bei den Impressionisten oder die Geschwindigkeit bei den Futuristen“³⁴⁶ hin, Indizien, die für eine unaufhörliche Suche nach Unmittelbarkeit sprechen. In Künstlerkreisen wurde die Polaroidkamera zunächst von einem Großteil vor allem „als Werkzeug zum Erstellen von Bild-Skizzen“³⁴⁷ verwendet, wie man sie etwa im Werkkorpus von Helmut Newton findet³⁴⁸. Testaufnahmen mittels Polaroid ermöglichen eine baldige Überprüfung des Abgebildeten und – da die Aufnahmesituation meist unverändert besteht – mögliche Korrekturen, denn „in der Situation der Sofortbildherstellung befinden sich Bedeutungsträger und Bedeutetes, Signifikant und Referent, Bild und Gegenstand zur selben Zeit am selben Ort“³⁴⁹. Durch die spezifische Beziehung zwischen Bild und Abgebildetem eröffnet die Polaroidfotografie gegenüber der herkömmlichen analogen Fotografie eine erweiterte Ebene der Rezeption, indem sie die Praxis des „vergleichenden Sehens“³⁵⁰ erlaubt. Bei der instantanen Fotografie schiebt sich durch die Möglichkeit der synkritischen Seherfahrung – zwischen fotografiertem Bild und gegebenenfalls noch bestehender Situation – eine Interpretationsebene vor den aus der analogen Fotografie gängigen Mechanismus des Erinnerens. Die Betrachtung einer klassischen Analogfotografie setzt aufgrund der zeitlich und räumlich inhomogenen Situation zunächst einen Erinnerungsprozess in Gang, welcher bei der Reflexion einer Sofortbildfotografie dahingehend erweitert wird, dass man nicht allein die vergangene Aufnahmesituation, sondern ebenso an das gespannte Warten während der Bildgenese und die Begutachtung, erinnert wird, denn „wäre das Sofortbild sofort da, hätte niemand Spaß daran“³⁵¹. Angenommen das durch den Prozess der sukzessiven Bildwerdung ausgelöste

³⁴⁵ Michel Nuridsany: *Un art impatient*, in: Pavillion des Arts (Hg.): Ausst.Kat.: *Generation Polaroid*, Paris 1985, o. S.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Emmanuelle de l'Écotais: *Anna und Bernhard Blume und die »kleine magische Bilderkiste«*, in: Maison Européenne de la Photographie Paris (Hg.): Ausst.Kat.: *Anna und Bernhard Blume, SX-70, Polaroids et collages de Polaroids 1975-2000*, Köln 2010, S. 16-20, S. 16.

³⁴⁸ Vgl. Kap. 7.2 vorliegender Arbeit. Der Analyse von Marlene Dumas' Werk wird eine Arbeit Helmut Newtons zur Seite gestellt.

³⁴⁹ Jan Verwoert: *Kommt sofort! Über die Faszination der Sofortbildfotografie als gemeinschaftsbildende Lust am Bezeugen des allmählichen Erscheinens des Bildes auf dem Papier und die Erleichterung des sozialen Lebens durch dessen sofortige Bestätigung am Bild*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 20-32, S. 25.

³⁵⁰ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

³⁵¹ Verwoert, 2005 (wie Anm. 349), S. 22.

Spannungsmoment wäre nicht vorhanden, wäre „der Umgang mit der Polaroidfotografie in etwa so attraktiv wie die Lektüre einer Geschichte, die ohne Anfang endet. Das ganze Unterfangen wäre witzlos“³⁵². Was Verwoert hier herausstellt, ist die Verbindung des Polaroiden zu einer „sozialen Zeitlichkeit“³⁵³, denn das Sofortbild besitzt in seiner Grundtendenz eine „gemeinschaftsbildende Wirkung“³⁵⁴. Während Verwoert die Sofortbildfotografie hinsichtlich ihrer sozialen Gebrauchsweisen untersucht, führt er dabei lediglich an einer Stelle auch deren künstlerische Nutzung an, indem er Warhols Polaroids zwar nennt, sie allerdings als pure Bewältigungsstrategie des Künstlers, die soziale Last des New Yorker sozialen Lebens mit seiner urbanen Popkultur zu meistern³⁵⁵, degradiert. Die Ursache für den gemeinschaftsbildenden Faktor – das dem medialen System innewohnenden Mini-Spektakel wenn man so will – sieht der Autor vor allem in der beobachtbaren Bildgenese. Allein aus der Schnelligkeit der Bildgenerierung heraus die Triebfeder für die Nutzung der Polaroidfotografie abzuleiten, ist jedoch in höchstem Maße unkomplex und für die Lesarten künstlerischer Sofortbildauseinandersetzungen wenig fruchtbar. Man muss Verwoert allerdings zugute halten, dass seine Ausführungen sich nicht vornehmlich auf künstlerische Kontexte – die selbstredend nicht immer einer Sozialdynamik untergeordnet sind – fokussieren. Das in diesem Zusammenhang aufgestellte Theorem vom „Sofortbild, das nicht zur inhaltlichen Deutung seiner Aufnahme dient“³⁵⁶ ist allerdings auch auf künstlerische Strategien übertragbar, denn auch hier ist zu beobachten, dass die Aufnahme „den Akt der Deutung durch die offene Geste einer Bestätigung des Gegenwärtigen“³⁵⁷ zu ersetzen versucht. Das Polaroid bekräftigt noch vor einer Sinnzuschreibung die Existenz des Abgebildeten und verteidigt somit, einer fotografischen Rechtfertigung gleichkommend, „das Vorhandensein seines Gegenstandes durch die Abbildung und überwindet damit pro forma den Zweifel an der Berechtigung seiner Anwesenheit“³⁵⁸.

Der Bezug zur Selbstreflexion und besonders zur Selbstbestätigung innerhalb der Instantfotografie kommt vor allem bei künstlerischen Positionen wie Dieter Roth, Lucas Samaras, Andy Warhol sowie Hannah Villiger zum Tragen und gipfelt in den obsessiven Bewältigungsstrategien Horst Ademeits. Ein vor allem medienreflexiver Umgang mit

³⁵² Ebd.

³⁵³ Kröncke/Nohr, 2005 (wie Anm. 60), S. 14.

³⁵⁴ Verwoert, 2005 (wie Anm. 349), S. 21.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 29.

³⁵⁶ Ebd., S. 31.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

Sofortbildern kommt besonders in David Hockneys großformatigen Polaroid-Collagen³⁵⁹ zum Ausdruck und ist freilich die Ausnahme von der Regel der „polaroiden Lust“³⁶⁰. Dagegen findet sich das Polaroid als Erinnerungsbild vermehrt im privaten Kontext sowie im Sektor mit ökonomischem Nutzen, wie etwa dem Genre der Modefotografie, wohingegen die Funktionsweise des synkritischen Sehens und die visuelle Evidenz des möglichen Abgleichs etwa in Oliviero Toscanis mehrteiligem Porträt Warhols³⁶¹ thematisiert wird, während er den Blick des Betrachters auf den medialen Schlüsselmoment – die eigenständigen Bildgenese vor Ort – lenkt und mit dieser Arbeit Kategorien wie die der Wiederholung oder der *mise en abyme* ineinandergreifen lässt. Gerade bei Fotobildnissen, welche zur Fashion- und Peoplefotografie zählen und die für Hochglanzmagazine konzipiert sind, spielt die Sofortbildfotografie, deren größter Vorteil, wie das Umfeld beteuert, seine Schnelligkeit ist, zunächst eine untergeordnete Rolle, da sie als Zwischenmedium figuriert oder crossmediale Verbindungen eingeht. Emmanuelle de l’Ecotais weist darauf hin, dass der Polaroidapparat „zu einer Produktion eigenständiger, mit dem Medium verknüpfter Kunstwerke“³⁶² führe und gibt mit der Ausdrucksweise der Verknüpfung einen entscheidenden Hinweis auf die Gebrauchsweise der Instantfotografie, die stets zwischen Hilfswerkzeug und konstitutivem Teil eines künstlerischen Aktes changiert und je nach Kontext einen anderen Stellenwert einnimmt, sich jedoch nur in Exzeption in seiner Reinform offenbart. Letztlich ist diese Tatsache auch an die qualitativen Einbußen gebunden, denn „mit dem Verschwinden des letzten handwerklichen Aspekts des fotografischen Schaffens“³⁶³ – nämlich der Fertigung von händischen Abzügen – „kommt auch der traditionelle Begriff der »Bild-Qualität« abhanden“³⁶⁴, ein Verlust der durch die Ermangelung an Tiefenschärfe ebenso wie durch farblich oft inkorrekte Wiedergabe des Sofortbildmediums nur noch untermauert wird. Das Verhältnis der Polaroidfotografie zu ihrer Präsenz und ihr in der eigenen Technizität begründetes Vermögen des sofortigen Resultates führt sodann zu einer Repression des Benutzers, zu einem „grotesken Mi[ss]verhältnis zwischen der gespannten Beteiligung während der Entwicklungsphase und dem häufig zu beobachtenden Desinteresse am fertigen Bild“³⁶⁵. Die Passivität des Polaroidnutzers liegt daher in jener Diskrepanz zwischen dem zum einen „wieder einmal unerfüllt gebliebenen Bedürfnis nach kreativer Entäußerung und

³⁵⁹ Vgl. Kap. 4.4 vorliegender Arbeit.

³⁶⁰ Modick/Rieckhoff, 1983 (wie Anm. 301), S. 14.

³⁶¹ Vgl. Kap. 4.3 vorliegender Arbeit.

³⁶² De l’Ecotais, 2010 (wie Anm. 347), S. 16.

³⁶³ Ebd., S. 17.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Vgl. Modick/Rieckhoff, 1983 (wie Anm. 301), S. 27.

Erfahrung³⁶⁶ und zum anderen in der „resignativen Einsicht, da[ss] man glaubte, den Proze[ss] bestimmen zu können, gestalten zu dürfen – und doch wieder nur zusah³⁶⁷ begründet.

Aus dieser Sachlage erklärt sich schließlich, dass das kleinformatige Polaroid mit seiner bereits festgelegten Kadrierung nur selten integer, sondern vielmehr in facettenreichen Korrelationen mit künstlerischen Strategien, wie etwa bei David Hockney, der die kleinen Fotos zu großen Perspektivbildern collagiert, oder im Kontext der performativen Künste, auftritt. Das Polaroid innerhalb performativer Strategien führt dabei zunehmend zu ereignisorientierten Konzepten, bei denen die visuelle Wahrnehmung vermehrt von der Raum- auf die Zeiterfahrung verlagert wird. Durch das Verschwinden des Publikums innerhalb eines performativen Umfeldes – belegt etwa durch Arbeiten von Dieter Roth – oder gar den Ausschluss des Künstlers, wie es bei den *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm der Fall ist, verändern sich die an den Betrachter gestellten Bedingungen, indem sich Wahrnehmung zu Partizipation wandelt und somit die einstige Tatenlosigkeit negiert oder neue Interpretationsansätze, die durch die bewusste Irritation des Betrachters eine klare Distanz schaffen, eröffnet werden. Die differenzierten medialen und prozessorientierten Faktoren des Polaroids, wie Bedingungen, welche mitunter Größe, Erscheinungsform und den singulären Status des Abzugs bestimmen, schränken das Spektrum an möglichen künstlerischen Facetten daher nicht nur ein, sondern erweitern diese zugleich.

4.2 Polaroids im Kontext performativer Künste

4.2.1 Dieter Roth – Instantane Selbstbefragungen

„Als der Mensch sich selbst erfand, da erfand er sich als Kunstwerk.“³⁶⁸

Der stets intermedial arbeitende Künstler Dieter Roth schuf zeit seines Lebens einen wenigstens üppigen, beinahe obsessiven Kosmos an bildnerischen, schriftlichen, aber auch musikalischen Werken. Zu den wohl populärsten Arbeiten des Künstlers gehören die Eat-art-Projekte zusammen mit Daniel Spoerri und André Thomkins sowie seine ab 1961

³⁶⁶ Vgl. ebd.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Dieter Roth, zit. nach: Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998, S. 174.

eigenständig hergestellten *Literaturwürste*,³⁶⁹ Die Selbstdokumentationen und die Aufzeichnungen seines Umfeldes finden sich in Form von druckgrafischen Selbstporträts, geschriebenen Lebensläufen und Tagebüchern, bis sich Roth Ende der 1970er Jahre zunehmend dem Polaroidverfahren zuwandte.³⁷⁰

Die Beobachtungen per se – sowohl das Beobachten seiner Selbst als auch das nachträgliche Beobachten der von der künstlerischen Selbstbetrachtung noch vorhandenen Materialien durch einen Rezipienten – sind elementar für das Roth'sche Œuvre. Dabei ist den Produktionen bei Dieter Roth³⁷¹ neben dem „prospektiven Wissen um den Betrachter, welche die Selbstbetrachtung und den fremden Blick gleichsetzen“³⁷² stets auch die Herstellung als visuell nachvollziehbares Element inhärent, sodass Aktion und Dokumentation nahezu gleichwertig auftreten. Gerade die Polaroidfotografie eignete sich in besonderem Maße für die fotografische Erfassung seines Schaffens. Neben der pragmatisch intendierten Gebrauchsweise des Instantsystems, die kaum Aufwand sowie eine Ausschaltung jeglicher Entwicklungsarbeit beinhaltet und somit anders als die konventionelle Fotografie nicht längeren und oft komplizierten Prozessen im Labor unterliegt, sondern die Fähigkeit besitzt, „zirkuläre Produktions- und Beobachtungsprozesse in zeitlicher Dichte zu visualisieren“³⁷³, schöpft Roth auch den Lowtech-Charme des Mediums als Garanten für Lebensnähe und Authentizität aus. Welche medialen und ästhetischen Berührungspunkte Roth mit der Nutzung der Sofortbildfotografie tangiert, zeigt sich in seiner 1981 entstandenen Serie *Harmonica*

³⁶⁹ Für die *Literaturwürste* zerkleinerte Roth Buch- und Zeitschriftenseiten und füllte diese vermengt mit Gelatine, Fett und Gewürzen in Würstdärme, um so etwa *Hegels Werke in 20 Bänden* und *Die Blechtrommel* von Günter Grass zu „verwürsten“.

³⁷⁰ Roth arbeitete auch mit anderen fotografischen Medien, die außerhalb der Polaroidfotografie seine fotografischen Obsessionen preisgeben: Beispielsweise fotografierte er sich im Rahmen seiner Biennale-Teilnahme 1982 selbst mit einer Spiegelreflexkamera. Vorausgegangen war dieser fotografischen Arbeit eine weitere, die auf dem am 1. Januar 1978 um ein Uhr früh gefassten Beschluss des Künstlers beruht, sich von diesem Zeitpunkt an jede volle Stunde – mit allem was sich zu jedem dieser Augenblicke direkt in seinem Blickfeld befindet – fotografisch zu dokumentieren. Da sich Roth offenkundig keine Frist für diese selbstaufgelegte Aufgabe gesetzt hat, verwundert es kaum, dass er das Projekt im März 1978 bereits wieder fallen ließ. Zwischen Januar und März entstehen lediglich 305 Fotos, hätten bei Einhaltung des eigenen Reglements doch 2161 Fotos aufgenommen werden müssen. Die vollständige Wiedergabe der 305 Fotografien findet sich in: Dirk Dobke/Patrick Becker: *Dieter Roth in America*, London 2005, S. 138-145.

³⁷¹ Dieter Roth, * 21. April 1930 in Hannover; † 5. Juni 1998 in Basel; lebte in Deutschland, Island, Amerika und der Schweiz; 1947-51 Lehre als Grafiker in der Schweiz; zeitweilig Lehrauftrag an der Yale University; Teilnehmer der documenta 4 (1968) und posthum der documenta 11 (2002).

³⁷² Benjamin Meyer-Krahmer: *Aporien des Selbst, Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess bei Dieter Roth, ausgehend von Mundunculum*, Dissertation: Frei Universität Berlin, Berlin 2007, S. 143.

³⁷³ Ebd., S. 153.

*Curse*³⁷⁴ (Abb. 7). Im Gegensatz zu den minutiösen Skulpturen Erwin Wurms dokumentiert *Harmonica Curse* einen langwierigen Prozess, der „die imaginierte Vorwegnahme des fremden Blicks im Modus der Introspektion ermöglicht“³⁷⁵. Zwischen dem 14. Februar und dem 7. August 1981 spielte Dieter Roth an 74 Tagen jeweils eine halbe Stunde auf einer kleinen Harmonika, um sich das Spielen selbst beizubringen. Er nahm die stets halbstündige Musikprobe auf je einer Musikkassette³⁷⁶ auf und hielt die einzelnen Stationen und Situationen seines Musizierens mittels Polaroidbildern fest, die hauptsächlich sein privates Umfeld – Wohnungen und Studios in Deutschland oder in Island – zeigen. So entstanden 74 Musikkassetten, die jeweils fünf Mal vervielfältigt wurden. Jede Kassette wurde mit einem signierten, datierten und nummerierten Polaroid versehen, sodass sich eine Gesamtsumme von mindestens 370 Polaroids ergibt, die Roth während dieser Periode angefertigt haben muss.³⁷⁷ Unternimmt man als Rezipient den Versuch sich einen Überblick über die Fotografien im Roth’schen Œuvre zu verschaffen, so stellt sich alsbald ein Gefühl von schierer Masse ein. Auch *Harmonica Curse* offenbart sich dann in einer „scheinbar endlosen Serie von Selbstportr[ä]ts und beiläufigen Aufnahmen alltäglicher Situationen und Details“³⁷⁸. Das prozessuale Arbeiten und die Abkehr vom Einzelwerk stellen dabei wiederkehrende Aspekte in Roths Kosmos dar, die sich in *Harmonica Curse* effloreszieren. Die in ihrer physischen Präsenz reduzierten Einzelwerke der Serie kombinieren die medialen Systeme Fotografie, Beschriftung und Audiodatei und „verbinden sich zu einem ausufernden Komplex frei flottierender Ich-Welt-Relationen, deren Signifikanz dem radikal subjektivierten Blick [...] unterworfen wird“³⁷⁹. Im Gegensatz zu anderen fotografischen Serien Roths, die sich einer gradlinigen Systematik entziehen, bietet *Harmonica Curse* wenigstens in einem Punkt eine kohärente Stringenz: dem Thema ein Instrument zu erlernen. Dennoch treten der Augenblick der

³⁷⁴ Dieter Roth, *Harmonica Curse*, 1981, Musikkassette mit je einem nummerierten, signierten und datierten Polaroid, Überblick über einige Polaroids der Serie aus dem Archiv der Tate Gallery of Modern Art London. Die sogenannte Edition *HARMONICA CURSE* wurde mit Bill Furlong in dessen Verlag Audio Arts in London publiziert. Die Edition existiert in einer 370er Auflage. Ob jedoch mehr Polaroidaufnahmen währenddessen entstanden sind und Roth später selektierte oder ob er von vornherein die Summe von 370 Polaroids festgelegt hat, ist nicht bekannt.

³⁷⁵ Meyer-Krahmer, 2007 (wie Anm. 372), S. 143.

³⁷⁶ In Teilen sind die Musikkassetten digitalisiert worden und abrufbar unter: <http://www.virtual-circuit.org/audio/Roth/Roth/Harmonica.html> [07.12.2012].

³⁷⁷ Die Angaben sind dem Presstext der Galerie Barbara Wien entnommen, abrufbar unter: <http://www.barbarawien.de/artist.php?artist=21#544> [07.12.2012]. Im Besitz der Tate Gallery of Modern Art in London befindet sich eine Edition der Serie *Harmonica Curse*, deren Umfang allerdings mit 76 Fotografien, in Farbe auf Karton und 76 Kassettentapes angegeben wird. Vgl. Meyer-Krahmer, 2007 (wie Anm. 372), S. 154. Die divergenten Angaben zu diesem Projekt lassen sich auch vom heutigen Standpunkt aus nicht eindeutig vereinheitlichen. Verifiziert werden kann lediglich, dass mindestens eine Polaroidaufnahme im Verbund mit einer Musikkassette steht.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

Betrachtung und die erzählerische Struktur zugunsten einer maßlosen Bild- und Tonerzeugung zurück.

Indem er in einer Phase seines Schaffens zuweilen rund 100 Bilder am Tag produzierte³⁸⁰ und somit die Devise von Qualität und Askese umkehrte, stellte Roth die Ansichten der Fluxusbewegung in New York, mit denen er in Verbindung stand, in Frage. Jene Phase seines Schaffens kristallisiert den Wunsch nach einer schnellen Fertigstellung eines Werkes heraus, dessen Bildqualität primär hinter die singuläre Bildaussage zurücktritt, und verweist bereits stark auf das Medium Polaroid, zu dem der Künstler später greift. Die Sofortbildfotografie eignet sich in besonderem Maße, um die Verbindung zwischen einem imaginierten Bild und der technischen Herstellung eines vermeintlichen Pendants dieses Bildes zu visualisieren, denn die minutiöse zeitliche Differenz ermöglicht es dem Polaroid eine „Abbildung des Sehens und des Gesehenen chemisch zu fixieren“³⁸¹. Diese Möglichkeit dem Entwicklungsprozess nicht nur beizuwohnen, sondern diesen direkt beobachten zu können, eröffnet eine Gleichstellung von Machen und Sehen und untermauert die These, dass Machen und Sehen dasselbe seien, wie es in *Mundunculum*³⁸² angedeutet wird.³⁸³ In *Munducuculum*, das „als Schlüsselwerk eines sich bis in die 1970er Jahre entwickelnden Bildfindungsprozesses, in den Roth um 1961 eintritt“³⁸⁴, und das gewissermaßen mit Gerhard Richters *Atlas* vergleichbar ist³⁸⁵, spricht Roth von einer „Instant-Vision des Gedanken-Körper-Hybris-Feldes“ und setzt der „Instant-Vision“ die Möglichkeit eines Stempelbildes gleich.³⁸⁶ Der Wunsch nach einer unmittelbaren Vision, findet für Roth in der Polaroidfotografie, mit der er zur Entstehungszeit des *Mundunculum* noch nicht in Kontakt stand, seine mediale Entsprechung, denn elementares Charakteristikum der Polaroidfotografie ist ihre Beobachtbarkeit, die den physischen Akt der Performance mit dem Akt des Sehens verbindet. Der unmittelbar sichtbare Entwicklungsprozess ermöglicht einen fließenden Verlauf und unterbricht die performative

³⁸⁰ Vgl. Museum Fluxus: *Dieter Roth*, in: <http://www.fluxus-plus.de/dieter-roth.html> [07.12.2012].

³⁸¹ Meyer-Krahmer, 2007 (wie Anm. 372), S. 152.

³⁸² Dieter Roth: *Mundunculum*, Bd. 1. *Das rot'sche Videum, 1962-1967*, Köln 1967. Es handelt sich dabei nach Roths Aussage um „eine Art Abhandlung über das Verhältnis von Wort und Bild [...] so ein wissenschaftliches Ding, das die ganze Buchstaben-, Wörter- und Bilderwelt abhandelt“. Dieter Roth, zit. nach: Barbara Wien (Hg.): *Dieter Roth, Gesammelte Interviews*, London 2002, S. 379.

³⁸³ Vgl. Meyer-Krahmer, 2007 (wie Anm. 372), S. 152.

³⁸⁴ Felicitas Thun: *Dieter Roth – Mein Auge ist ein Mund. Gepresstes, Gedrucktes, Gebundenes 1949-1979*, in: Albertina Wien (Hg.): *Dieter Roth, Gepresstes, Gedrucktes, Gebundenes 1949-1979*, Wien 1998, S. 8-55, S. 41.

³⁸⁵ Bei Dieter Roth ebenso wie bei Gerhard Richter stellen beide Projekte sowohl Grundlagen für andere Werke als auch eigenständige Werke dar. Sowohl das *Munduculum* als auch der *Atlas* sind als jeweils eigene künstlerische Werke begleitende, kommentierende sowie reflektierende Auseinandersetzungen zu verstehen, die ständigen Ergänzungen und Weiterentwicklungen im Sinne eines „work in progress“ unterzogen sind.

³⁸⁶ Roth schreibt wörtlich: „INSTANT-VISION des GEDANKEN-KÖRPER-HYBRIS-FELDES einer Welt, wobei alle wahrgenommenen Komponenten der Vision sowohl vom Betrachter als auch von jener Welt selbst beschaffen werden.“ Roth, 1967 (wie Anm. 382), S. 296.

Handlung – ganz im Gegensatz zur herkömmlichen Analogfotografie, die einem mehrschrittigen, längeren Raum-Zeit-Kontinuum unterworfen ist – nicht. Bei Künstlern wie Dieter Roth, deren konzeptuelle Strategien an Schnelligkeit und die Verringerung der Zeitdifferenz während des Arbeitsprozesses gebunden sind, steht daher die Technik des Mediums im Vordergrund und nicht die Qualität des finalen Bildresultates. Neben der zeitlichen Dichte zwischen Aufnahme und Auswertung des Bildes, liegt die Priorität des fotografischen Instantverfahrens auf der gesteigerten Vereinfachung der Erfassung, was sowohl „aus bildkompositorischer wie bildverarbeitender Sicht gilt“³⁸⁷.

Die Verschmelzung der Sofortbilder mit ihren zugehörigen handschriftlichen Notizen und den Tonbandaufzeichnungen zu einem polymedialen Kunstwerk ist als ein charakteristischer Zug konzeptueller Präsentationsformen zu werten, die der „Verzicht auf expressive oder sinnliche Qualitäten und auf eine künstlerische ‚Handschrift‘, die auf den Autor bzw. auf handwerkliches Können verweisen“³⁸⁸, verbindet. Tatsächlich verweist *Harmonica Curse* weder inhaltlich noch anhand der äußeren Erscheinung auf eine Form von Professionalität im Sinne einer tradiert verstandenen Meisterhaftigkeit. Wie „nebenbei angefertigte Notizen oder Skizzen“³⁸⁹ gehen die Polaroidfotografien eines musizierenden Mannes im privaten Bereich, vermischt mit den kläglichen Tönen, die ein Laie auf einem Instrument produziert, jeweils als Bestandteile größerer Zusammenhänge in diese ein. Gerade die Wahl des Polaroidmediums trägt zu einer Entästhetisierung bei, die Roths Handlung im Stil der Amateurfotografie visualisiert. Der ostentative Verzicht auf fotografische Stilqualität ist konstitutiv für Fotografien konzeptueller Kunst, denn sie „brauchen nicht schön zu sein, nicht neu, nicht gekonnt und nicht ungewohnt“³⁹⁰. Vielmehr stehen die Simplizität der Handhabung und die einfache Erscheinungsform des kleinformatigen Polaroids als Fragmente eines Werkzusammenhangs jeglicher Kunstfotografie diametral gegenüber, indem der Referenzcharakter hinter der eigenwilligen Materialität des Polaroids zurücktritt. Das Sofortbild ist weniger ein referenzielles Dokument, das den Blick auf die Welt spiegelt, als mehr eine Materialisierung des Erlebten.³⁹¹ Ebenso wie die Malerei bei Roth hinter der Druckgrafik zurücktritt, so erfährt auch die Polaroidfotografie eine Bevorzugung gegenüber der herkömmlichen als kunstvoller angesehenen Fotografie mit geläufigem Film und

³⁸⁷ Gethmann, 2005 (wie Anm. 16), S. 58.

³⁸⁸ Kassandra Nakas: *From Fact to Fiction. Zum Funktions- und Statuswandel der Fotografie seit der Konzeptkunst*, Frankfurt a. M. 2006, S. 30.

³⁸⁹ Meyer-Kraemer, 2007 (wie Anm. 372), S. 153.

³⁹⁰ Tobias Bezzola: *Von der Skulptur in der Fotografie zur Fotografie als Plastik*, in: Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hg.): *Ausst.Kat.: FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011, S. 28-35, S. 34.

³⁹¹ Vgl. Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 96.

Spiegelreflexkamera.³⁹² Jener stilistische Bruch mit der schönen, qualitativ hochwertigeren Kunstfotografie geht bereits auf künstlerische Strategien der späten 1960er Jahre zurück, welche zur Realisierung und Vermittlung wie nie zuvor auf die Fotografie und die noch junge Videotechnik angewiesen waren. Zu dieser Zeit eröffnet sich die Möglichkeit die „Vermittlung künstlerischen Inhalts Bildern anzuvertrauen, die eben gerade keine könnerhaft privilegierte Sicht liefern“³⁹³. Jene Tendenz wird in *Harmonica Curse* einmal mehr – und nahezu zwei Jahrzehnte nach Beginn dieser Entwicklung – erneut visualisiert. Die Abkehr vom Einzelbild hingegen demonstriert die Dauer und das Langwierige des künstlerischen Schaffensprozesses.

Roth ist deutlich als ein intermedial arbeitender Künstler herauszustellen, bei dem das Medium Fotografie – und vor allem die Polaroidfotografie – oft Bestandteil seiner Werke dargestellt hat und doch kommt es, zu dem erstaunlichen Umstand, dass weder die Fotografie als Medium im schriftlichen Disput zum Künstler Erwähnung findet, noch Roth als Fotograf, wohl aber als „Maler, Grafiker, Schriftsteller etc. bezeichnet wird, obwohl Hunderte Fotos erhalten und in Katalogen wiedergegeben sind“³⁹⁴. Dieser Konsens ist in „Anbetracht der Präsenz, die Roths Physiognomie in seinem Œuvre nicht zuletzt aufgrund der vielen fotografischen Selbstportr[ä]ts erreicht“³⁹⁵ nach Meyer-Krahmer, der sich in seiner Dissertation intensiv mit dem Künstler auseinandergesetzt hat, „einerseits schwer nachvollziehbar“³⁹⁶ und sagt andererseits „etwas darüber aus, wie Roth fotografiert und Fotografie eingesetzt“³⁹⁷ hat. Denn trotz der quantitativen Vielfalt an Polaroidfotografien, sind diese stets als Elemente größerer Gesamtzusammenhänge zu werten. Isoliert betrachtet, erlangen die Polaroids keinen relevanten Stellenwert in seinem Schaffen, erst im Kontext des Gesamtwerkes entfalten sie ihre Wirkung.

Die Polaroidfotografie, die es ermöglicht kurze Ausschnitte von Jetztzeit herzustellen, ist zum Inbegriff des Schnappschusses avanciert und widerspricht von Grund auf einem entscheidenden Augenblick im Sinne eines Cartier-Bressons. Der Schnappschuss ist stets dem Augenblick verpflichtet, ohne sich dabei auf jedwedes entscheidende oder in gesondertem Ausmaß gehaltvolle Moment zu fokussieren. Nicht ein Augenblick ist entscheidend, sondern jeder. Bereits in der Kunst der 1970er Jahre setzte eine neue „Eminenz der Fotografie“³⁹⁸ ein und mit ihr verbunden zugleich der Vorgang einer

³⁹² Vgl. Meyer-Krahmer, 2007 (wie Anm. 372), S. 154.

³⁹³ Bezzola, 2011 (wie Anm. 390), S. 33.

³⁹⁴ Ebd., S. 153.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Bezzola, 2011 (wie Anm. 390), S. 33.

„fotografischen Amateurerisierung, des »deskillings« – auch dies ein Indikator für die Abwertung des geschulten und gekonnten Sehens³⁹⁹, der mit der Hochkonjunktur des Polaroids zusammenfällt, das sich zu dieser Zeit breitläufig in Kunst- und Alltagswelt etabliert hatte. Die Vermittlung künstlerischer Inhalte fußt ab dieser Zeit vermehrt auf eben jenen Bildmedien, die gerade nicht auf die Fertigkeit einer privilegierten und artifiziellen Sicht abzielen⁴⁰⁰ und keinerlei professionelle Raffinesse im Modus der Ausführung erfordern.

Die aufgrund eines unterschrittenen Mindestabstandes oft unscharf gewordenen Polaroidbilder der Serie *Harmonica Curse* werfen jedoch noch eine weitere Frage auf. Denn Roth, der neben Szenarien ohne Personen auch selbst auf den Bildern abgebildet ist, scheint jene Polaroids nicht selbst aufgenommen zu haben. Roth als eigene Person im Zentrum seines Schaffens lässt daher auch nach den Nebenakteuren fragen. Unwillkürlich erwartet der Betrachter eines fotografischen Bildnisses „die gleichen Bedingungen und Voraussetzungen wie vom malerischen Bild, nämlich, dass es vom Künstler selbst gemacht sei und Realien darstelle⁴⁰¹. Ist nun aber der Künstler selbst Gegenstand des Bildes, so stellt sich eine besonders intensive Irritation ein. Hat Roth sich selbst porträtiert oder wurde er fotografiert? Wenn ja, von wem und hat er dieser Person Anweisungen gegeben oder durften formale Kriterien, wie Zeitpunkt, Perspektive und Bildausschnitt fremdbestimmt werden? Von der Verwendung eines Selbstauslösers findet sich in den Quellen kein Hinweis. Lediglich in einem Ausstellungskatalog findet sich die Randnotiz, die Aufschluss darüber gibt, von wem Roth in mancher Aufnahmesituation fotografiert wurde. Denn Roth schreibt, „die Fotografien zeigen was ich während des Spielens des Instrumentes vor meinen Augen hatte; oder mich, fotografiert von meinem Sohn Björn oder meiner Tochter Vera⁴⁰².

Bei den Aktionen des Künstlerpaares Blume etwa existieren zwei Rollen – die des Inszenators und die des Fotografen –, welche sie sich als Duo aufteilen. Ihre finalen Polaroidmontagen tragen die Namen beider und verweisen somit auf beide als Künstlerkollektiv. Die Konstellation in den *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm

³⁹⁹ Ebd. Bezzola bezieht sich bei dem Begriff der fotografischen Amateurerisierung auf Jeff Wall. Vgl. Jeff Wall: *Marks of Indifferences, Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in: Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.): *Ausst.Kat.: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles 1995, S. 247-257. Der Terminus „deskillings“ geht auf Hal Foster zurück. Vgl. Hal Foster: *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, S. 531.

⁴⁰⁰ Vgl. Bezzola, 2011 (wie Anm. 390), S. 33

⁴⁰¹ Peter Weibel: *Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 21, Jg. 6, 1986, S. 49-58, S. 50.

⁴⁰² Dieter Roth, zit. nach: The Tate Gallery (Hg.): *Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84*, London 1988, S. 556-558, S. 558.

erweist sich bereits als komplexer: Wurm gilt als Urheber, Inszenator und Verursacher, wohingegen die Autoren der Fotos die Fotografen – Museumsbesucher der ganzen Welt – sind, denn ganz „zweifelsohne gilt das Primat des Fotografen als Urheber und Autor, obwohl eindeutig das Abzubildende, der Gegenstand der Fotos, nicht vom Fotografen selbst stammt“⁴⁰³.

Wer aber ist der Autor, der Roths *Harmonica Curse* fotografierte?⁴⁰⁴ In seinem Fall stellen die 370 Polaroids – neben den Musikkassetten – einen Teil des Primärwerkes dar, in welchem die bildmäßige Fotografie und die bildmäßige Aktion im Genre der fotografierten Aktionskunst konvergieren. Obwohl Roth offensichtlich bei seiner Aktion das Harmonikaspielen eigenständig zu erlernen, von jemandem fotografisch dokumentiert wurde, handelt es sich bei den Polaroids im klassischen Sinne nicht um Dokumentarfotografien, denn in „der Dokumentarfotografie zählt der Fotograf alles, in der Kunst- und Aktionsfotografie zählt der Fotograf als Autor nichts“⁴⁰⁵. Man möchte so tun als seien Roths Polaroids ohne Apparatur und ohne einen anwesenden Fotografen entstanden, als seien sie „freie Schöpfungen eines künstlerischen Ichs“⁴⁰⁶ und in vielen Fällen des Roth'schen Polaroidfundus mag es auch stimmen, dass außer dem Künstler selbst niemand an dem Prozess beteiligt war.⁴⁰⁷ Doch gerade bei der Betrachtung des Polaroids Nr. 52⁴⁰⁸ (Abb. 8) der Serie wird augenscheinlich, dass neben Roth und der Apparatur auch eine weitere Person agiert haben muss. Durch einen mit Bücherregalen gesäumten Raum wird Roth Harmonika spielend diagonal von hinten fotografiert. Die Option selbst auf den Auslöser der Polaroidkamera zu drücken und sich dann so zu positionieren – an dem Sessel im Vordergrund vorbei, selbst in Rückenansicht auf einem weiteren Sitzmöbel hinter dem Sessel sitzend und das Instrument bereits wieder fest in

⁴⁰³ Weibel, 1986 (wie Anm. 401), S. 52.

⁴⁰⁴ Die Frage bezieht sich lediglich auf jene Darstellungen der Serie, auf denen Roth selbst abgebildet ist. Alle anderen Polaroids zeigen gegenständliche Sujets – meist in seiner Wohnung – ohne Personen, vor allem ohne Roth selbst, sodass davon ausgegangen werden kann, dass er diese Aufnahmen auch eigenständig produziert hat.

⁴⁰⁵ Weibel, 1986 (wie Anm. 401), S. 52.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 53.

⁴⁰⁷ Die Polaroid-Selbstporträts aus seinen Essays (z.B.: Nr. 7 und Nr. 11), Notiz- und Tagebüchern oder als Bestandteil der sogenannten *Matten* (seit Ende der 1970er Jahre) belegen anhand der Unschärfen durch den zu geringen Abstand der Kamera zu seinem Gesicht oder des Winkels der Aufnahme deutlich, dass Roth sich selbst fotografiert hat.

⁴⁰⁸ Dieter Roth, *Harmonica Curse*, Polaroid Nr. 52, 1981, Polaroid, 10.8 x 8.8 cm.

beiden Händen haltend – ist technisch gesehen unmöglich.⁴⁰⁹ Folglich war Roth nicht der Fotograf jener Bilder, auf denen er selbst abgebildet ist, sondern Modell, Performer und Aktionist. Der Fotograf von Bild Nr. 52 war hingegen eines seiner Kinder. Dass das „Foto nicht nur ein Produkt des künstlerischen Willens, sondern auch der eigengesetzlichen Mechanik des Apparates“⁴¹⁰ ist, gewinnt in diesem Zusammenhang an Evidenz. Besonders die Verwendung des Polaroids stigmatisiert die Fotografie als „Auto-Mat“, der vieles selbst macht⁴¹¹ sowie als bildherstellende Apparatur und selbsttätige Maschine. Darüber hinaus negiert die Sofortbildfotografie alles an der Fotografie grundsätzlich verfahrenstechnische, indem sie frei von jeglichen Kompositionsbemühungen einzig auf die Aktivität des Auslöserbetätigten ausgelegt ist. Als Lowtech-Maschine konzipiert, folgt die Polaroidkamera konsumistischen Prinzipien, die sich in der umstandslosen Handhabung und Integrationsfähigkeit des Apparates in das alltägliche Leben und die damit einhergehende Möglichkeit ohne technische Überforderung Unmengen von Bildern aufzunehmen, manifestieren. Neben der Verschmelzung der Aktion des Musizierens und deren auditiver Aufzeichnung als Aktionsstränge, dekonstruiert gerade die Fotografie den klassischen Werkbegriff, denn sie „löst den Knoten der organischen Totalität, indem in ihr die Begriffe wie Autor, Urheber etc.“⁴¹² redundant werden. Und so erklärt sich, dass sämtliche Polaroidfotografien aus der Serie *Harmonica Curse*, auf denen Roth zu sehen ist, ebenso als von ihm gemacht, betrachtet werden, wie jene, auf denen er nicht zu sehen ist, da „die Fotografie nicht im Zeichen des Autors und der Autonomie [...] steht, sondern im Zeichen des Anonymats“⁴¹³. Deswegen sind Alexander Prinzjakowitsch oder Ludwig Hoffenreich weitestgehend unbekannt in der Kunstgeschichte, welche als Fotografen für Arnulf Rainer und Rudolf Schwarzkogler tätig waren.⁴¹⁴

Die schonungslosen Selbstbefragungen und -beobachtungen im Roth'schen Œuvre

⁴⁰⁹ Möglich wäre dies nur, wenn Roth eine Polaroidkamera der Captiva- (oder Vision-) Reihe benutzt hätte, die neben Infrarot-Autofokus, Belichtungsautomatik und integriertem elektronischen Blitz auch mit einem Selbstauslöser ausgerichtet war. Jene Modelle wurden zwischen 1993 – 1997 gebaut und dürften daher aus logischer Sicht auch nicht für die 1981 entstandene Serie *Harmonica Curse* benutzt worden sein. Gleiches gilt für die Polaroid Image System Elite, deren Baujahre auf 1986-1992 zu datieren sind. Letztlich bliebe noch die Möglichkeit, dass Roth einen externen Selbstauslöser benutzt hat. Diesen müsste Roth aber in der Hand halten und er müsste auf dem Polaroid zu sehen sein.

⁴¹⁰ Weibel, 1986 (wie Anm. 401), S. 53.

⁴¹¹ Bereits das Wort selbst verweist auf die Funktion (*auto*, lat.: „selbst“).

⁴¹² Weibel, 1986 (wie Anm. 401), S. 54. Er schreibt ebd. weiter: „Mit ihm zerfallen auch Autor und Autonomie. [...] Der Fotoapparat ist nun mal eine Maschine, ein Automat, auch wenn er klein und handlich ist. Die Kette - Apparat, Automat – [...], endet im Anonymat. Anonymität ist als Signifikat in die Maschine, in den Automaten inskribiert.“

⁴¹³ Weibel, 1986 (wie Anm. 401), S. 55.

⁴¹⁴ Vgl. ebd. und a. a. O (S. 52): „Die Aktionsfotografie ist gewissermaßen eine andere Form der Ereignisfotografie. [...] Verändert hat sich dabei allerdings die Rolle des Fotografen. Er kippt nach unten. Er wird total diskriminiert und ausgelöscht. Die Aktionsfotografie steht unter dem Primat des Inszenators. Deswegen finden wir in Ausstellungen und Büchern den Namen des Aktionisten unter dem Foto.“

funktionieren ergo nicht immer nur mit einer Person, jedoch steht Roth als alleinige Figur im Mittelpunkt seiner Selbstjustierungen, die ständig zwischen Medienreflexion und Präsenz der Entstehungssituation als Grundimpulse seines Schaffens in einer sich kontinuierlich wandelnden Verbindung stehen. Dabei ist „die Lust an der Gefahr, zu scheitern und sich lächerlich zu machen, integraler Bestandteil seines Schaffens“⁴¹⁵. Roths Interpretation von Zeit als allumfassender Archetypus von Zufall, Wandel und Flüchtigkeit ist der Grundantrieb seines Wirkens, bei dem er auch die Prozesse von Umschwung und Vergänglichkeit thematisiert, diese jedoch nicht unverändert abbildet, sondern sich radikal in ihren Verlauf einmischt. Ebenso wie der Polaroidfilm zeichnet auch die Tonspur der Musikkassette den Vorgang der Performance auf. Durch die visuelle Gegenwart der Entstehungssituation in der Aufnahme wird der Aspekt des Dokumentarischen betont. *Harmonica Curse* ist in seiner Gesamtheit eine performative Veranschaulichung, die auf der werkimmanenten Dialektik vom Prozesshaften, Flüchtigen und der Dynamik der Zeit fußt. Roths Faszination am Polaroidmedium gilt im Speziellen dem Schnellen und Beiläufigen. Letztendlich ist die Präsenz der technischen Parameter ein Charakteristikum seiner Arbeitsweise, um den Produktionsprozess im und am Bild visuell nachvollziehbar zu machen und diesen dauerhaft zu fixieren, wobei das „Werkganze in Teile, in eigene und fremde“⁴¹⁶ zerfällt. Roths performative Selbstinszenierung ist dabei nicht als Aktion für ein reales Publikum, sondern für die Apparaturen des Tonbandgerätes und der Polaroidkamera konzipiert, die ihm indirekt ein Publikum vermitteln. Bei der Aktion wurde stets an das Foto und die Tonaufzeichnung als Endprodukt gedacht. Unmittelbarkeit und Lebensnähe bleiben zentrale Kriterien des Werkkorpus, dessen Betonung von Authentizität und gelebter Erfahrung mit dem banalen Alltagsgegenstand der Polaroidkamera und den ostentativ belanglosen Aufnahmen in Verbindung stehen. Vordergründig ist nicht das Gelingen eines einzelnen Bildes, sondern das ständige fotografische Festhalten der eigenen Alltagswelt. Bewusst widersetzt sich Roth dem ohnehin strittigen Modell des „guten Bildes“, indem er sich der defizitären Technik der Sofortbildfotografie bedient, deren Anti-Ästhetik sich mitunter aus einer vorkehrungslosen Verfügbarkeit speist. Dem instantanen Schnappschuss geht es eben nicht um Originalität oder das Schöpferische, sondern um die Wiederholung, das Aufnehmen von allem und jedem durch alle und jeden. Bei den *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm und *Harmonica Curse* von Dieter Roth handelt es sich durchweg um Arbeiten jüngerer Zeit, die jedoch den Grundimpulsen der Konzeptkunst

⁴¹⁵ Barbara Lauterbach: *Polaroid als Geste – das instantane Bild in der zeitgenössischen Kunst*, in: Dies./Meike Kröncke/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 154-163, S. 157.

⁴¹⁶ Weibel, 1986 (wie Anm. 401), S. 55.

Folge tragen und im Rekurs auf die Tendenzen der 1960er und 1970er Jahre zu betrachten sind. Bewusst für die Kamera konzipiert, hat der performative Akt es primär zum Ziel in fotografische Bilder übersetzt zu werden. Dabei überdauert das Polaroid die zeitliche Begrenzung der Aktion. Das Agieren vor oder mit einem Publikum wird zugunsten der Aktion vor der Linse verschoben, sodass die polaroide Fotografie nicht nur Bestandteil bei der Formbildung der Konzepte ist, sondern zu einer wesentlichen Bedingung avanciert. Neben der Unmittelbarkeit zwischen Machen und Sehen sind Polaroid und Performance auch hinsichtlich des nicht wiederholbaren, unreproduzierbaren Momentes, in ihrer Daseinsform als Unikat unabdinglich miteinander verzahnt.

4.2.2 Erwin Wurm – *One Minute Sculptures*

„Die Aktionen können nicht getrennt von der medialen Vermittlung betrachtet werden. Mehr noch, Aktion und technische Reproduktion dürfen nicht als unvereinbare Gegensätze konfrontiert werden, denn sie bedingen sich gegenseitig.“⁴¹⁷

Der Umgang mit alltäglichen Gegenständen und Alltagssituationen, bei denen nicht-professionelle Akteure im Zentrum der Handlung stehen, werden im Folgenden am Beispiel von Erwin Wurms *One Minute Sculptures*⁴¹⁸ (Abb. 9) fruchtbar gemacht. Dabei stehen die Gebrauchsanweisungen des Künstlers, der Aspekt des Ereignishaften, die sich wandelnde Position des Betrachters – vom Kunsterlebnis zur Teilhabe – sowie die Nutzung des instantanen Mediums Polaroid im Mittelpunkt der Betrachtungen. Differenzerfahrungen durch die Verschiebung von Akteur- und Zuschauerfunktion, die Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen sowie eine Fixierung auf die Alltagswelt, die eine Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst⁴¹⁹ aussichtslos erscheinen lässt, sind wesentliche Merkmale dieses Werkkorpus'. Erwin Wurms performative Aktionen finden ohne die Anwesenheit des Künstlers jedoch mit Publikum statt, das selbst zu ausführenden Protagonisten avanciert. Dabei tangiert Wurm die „Vorstellung von der Fotografie als

⁴¹⁷ Julia Jochem: *Performance 2.0, Zur Mediengeschichte der Flashmobs*, Boizenburg 2011, S. 24, Fn. 128.

⁴¹⁸ Exemplarisch: Erwin Wurm, *Take the rubberband and play the Finnish national hymn with your theeth*, 2002, Polaroidcollage, 45.5 x 40 cm, Galerie Aurel Schreiber, Köln. Eine Auswahl an *One Minute Sculptures* findet sich in: Edelbert Köb (Hg.): *Erwin Wurm. One minute sculptures: 1988–1998, Werkverzeichnis*, Ostfildern 1999. Populär wurde die Werkgruppe vor allem durch das Musikvideo der Red Hot Chili Peppers zu ihrem Song *I Can't Stop* aus dem Jahr 2003, in dem zahlreiche der *One Minute Sculptures* von den Bandmitgliedern benutzt wurden. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=BfOdWSiyWoc> [25.01.2012].

⁴¹⁹ Vgl. Tim Zumhof: *Luft anhalten und an Spinoza denken. Erwin Wurms One-Minute-Sculptures als Einstieg in die produktive Theaterdidaktik*, in: *Zeitschrift Ästhetische Bildung*, Jg. 4, Nr. 2, 2012, S. 1-15, S. 2.

Performance und vom Körper als skulpturalem Material“⁴²⁰. Der 1954 geborene österreichische Künstler Erwin Wurm⁴²¹ beginnt 1997 mit den bis heute andauernden Handlungsformen der *One Minute Sculptures*, die erstmals im Bremer Kunsthaus und im Wiener Atelier des Künstlers umgesetzt wurden und heute in Museen weltweit⁴²² zu erleben sind. In jenen Performances können die Ausstellungsbesucher mit von Wurm zur Verfügung gestellten Objekten, wie Möbeln, Lebensmitteln, Kleidung und Büro- oder Küchenutensilien posieren und ihre skulpturalen Haltungen von einem Museumsaufseher oder -besucher mit einer Polaroidkamera fotografieren lassen. Dafür steht ihnen exakt eine Minute Zeit zur Verfügung. So lautet eine der Instruktionen etwa: „Auf Orangen liegen (Tennisbälle) kein Körperteil soll den Boden berühren [...] 1 Minute liegen bleiben[,] an nichts denken [...]“⁴²³ Das Ephemere dieser inszenierten Ereignisse richtet sich dabei zunächst gegen das statische ausstellbare Kunstwerk und somit gegen einen Waren- und Werkcharakter von Kunst.⁴²⁴ Für jede *One Minute Sculpture* findet der Besucher Gegenstände und diverses Zubehör, das Wurm selbst bereitstellt, vor. Aus ihrem funktionalen Zusammenhang gerissen – Kühlschränke oder Sofas etwa haben Löcher, durch die man seinen Kopf oder die Gliedmaßen stecken soll – werden somit vom scheinbar banalen Gebrauchsgegenstand zum Instrumentarium eines begehbaren, benutzbaren oder erlebbaren Kunstwerkes. Visuelle Erläuterungen des Künstlers finden sich in Form von präzisen Instruktionszeichnungen, Skizzen⁴²⁵ (Abb. 10) oder Fotos an den jeweiligen Gegenständen und fungieren als Gebrauchsanweisungen, die stets folgenden Hinweis enthalten:

„Wenn Sie ein Originalwerk von Erwin Wurm besitzen wollen, führen Sie bitte die Anweisungen des Künstlers aus und senden Sie das Foto zusammen mit US\$ 100,- an Erwin Wurm, Eiswerkstrasse 9, 1220 Wien, Österreich. Er wird Ihr Foto signieren

⁴²⁰ Roxana Marcoci: *Der Körper als skulpturales Objekt der Performance*, in: Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich, (Hg.): *Ausst.Kat.: FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011, S. 218-243, S. 219.

⁴²¹ Erwin Wurm, * 27. Juli 1954 in Bruck an der Mur, Österreich; von 1977 bis 1979 studierte er am Mozarteum in Salzburg, anschließend besuchte er bis 1982 die Hochschule für Angewandte Kunst und die Akademie der bildenden Künste in Wien; von 2002-2010 lehrte er als Professor für Bildhauerei/Plastik und Multimedia am Institut für Bildende und Mediale Kunst der Universität für Angewandte Kunst Wien; lebt und arbeitet in Wien.

⁴²² Seine Werke befinden sich u. a. im Middelheimmuseum Antwerpen, im GEM, museum voor actuele kunst in Den Haag, im Kunstmuseum St. Gallen und im Pariser Centre Pompidou.

⁴²³ Köb, 1999 (wie Anm. 418), S. 95.

⁴²⁴ Vgl. Jochem, 2011 (wie Anm. 417), S. 24.

⁴²⁵ Exemplarisch: Erwin Wurm, *Take the Rubber Band and Play the Finnish Anthem*, 2002, Kugelschreiber auf Papier, 29.7 x 21 cm.

und an Ihre Adresse zurücksenden.“⁴²⁶

Die Skulpturen sind von flüchtiger Natur, der Moment ihres Bestehens wird neben Videoaufzeichnungen mittels einer Polaroidkamera aufgenommen. Die Einmaligkeit der Aufführung spiegelt sich gleichzeitig in der Singularität des Polaroids wider. Die indexikalischen Instruktionsanweisungen Wurms zu Beginn der Aktion – denn seine Kunst ist durchweg sprachlicher Natur – und seine Signatur auf dem finalen Polaroid schließen den Handlungskreis des Künstlers endgültig, denn erst die eigenhändige Unterschrift Wurms befreit das Polaroid von seiner rein dokumentarischen Form und erhebt es in den Status eines Kunstwerkes, das aufgrund der Rücksendung jedoch nicht ausgestellt wird. Im Ausstellungskontext von Museen und Galerien befinden sich allerdings C-Prints, die darauf verweisen, dass Wurm ausgewählte Polaroids wenigstens abfotografiert und vergrößert haben muss (Abb. 11)⁴²⁷.

Die fotografisch fixierten Positionierungen schwanken dabei zwischen skurrilen, bisweilen schmerzhaften Haltungen und artistischen Leistungen, bei denen ein Ausharren, das über eine Minute hinausgeht ohnehin aussichtslos erscheint, denn Wurms *One Minute Sculptures* „oszillieren zwischen Erfolg und Misserfolg, zwischen alltäglichem Handeln und dessen parodistischer Defunktionalisierung, zwischen [...] Verletzbarkeit und Kurzlebigkeit. [...] Daher sind es "nur“ *One Minute Sculptures*“⁴²⁸, welche allerdings menschliche und dingliche Existenzen auf eine Weise verbinden, die „in das Tollhaus gesellschaftlichen Verhaltens“⁴²⁹ führen und nach den Grenzen zwischen Kunst und Alltag fragen lassen. Vordergründig ironisch erarbeiten die Polaroids, welche „die Selbstverständlichkeit zum Schielen bringen, die Logik und Sinn verschmieren, amüsieren und [...] nachdenklich“⁴³⁰ machen, jedoch spielerisch individuelle Verhaltensmuster, welche in ihrer Serialität weitestgehend in ein Narrativ übergehen.

Wurms Arbeitsprozesse brachten bereits zuvor temporäre Skulpturen hervor. Seine

⁴²⁶ Peter Weibel: *Erwin Wurm: Handlungsformen der Skulptur*, in: Ders. (Hg.): *Erwin Wurm, Fat Survival*, Ostfildern 2002, S. 3-10, S. 9. Eine Analogie hinsichtlich der Publikumsbeteiligung findet sich in der Arbeit des italienischen Künstlers Franco Vaccari, der 1972 auf der 36. Biennale in Venedig einen Fotoautomaten mit dem Hinweis „Laß an dieser Wand eine fotografische Zeichnung deines Durchgangs“ aufstellte. Nach der Aktion hat jeder Teilnehmer eine Postkarte erhalten, die er an Vaccari senden konnte, um sodann die in einem Katalog publizierten Fotostreifen zu erhalten. Vgl. Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 25.

⁴²⁷ Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 1997, C-print, 45 x 30 cm, Centre Georges Pompidou, Inv.-Nr. AM 2001-7 (1-48).

⁴²⁸ Ulrike Lehmann: *We are ready to remake! Der erweiterte Skulptur- und Spielbegriff von Erwin Wurm*, in: *Kunst & Unterricht*, Heft 274/275, 2003, S. 70-73, S. 73.

⁴²⁹ Werner Spies: *Überall ist Wurm drin*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 24. Februar 2007, Nr. 47, o. S.

⁴³⁰ Ebd.

Staubskulpturen⁴³¹ sind – wie der Titel bereits nahelegt – aus Staub gefertigte Installationen im urbanen Raum, die für eine Dauer von wenigen Tagen Bestand haben und dann verwehen. Wurm spielt stets mit den Gattungsgrenzen zwischen Skulptur bzw. Bildhauerei, Aktion und Performance. Entgegen der traditionellen Definition einer Skulptur⁴³² als dreidimensionales, körperhaftes Kunstwerk, das dem klassischen Wortsinn nach subtraktiv, wegnehmend oder abtragend aus festen Materialien wie Stein oder Holz hergestellt wird, ist die Bestimmung einer Skulptur für Wurm eine andere: „Die Welt ist mein Material“⁴³³, sagt der Künstler und postuliert somit eine universelle Auffassung des Skulpturenbegriffs, welcher von einer Zeichnung, dem geschriebenen Wort bis hin zur Handlung oder Idee per se alles umfassen kann. So gelten auch seine *One Minute Sculptures* dem permanenten Versuch herauszufinden, was eine Skulptur ist und wie sie sich konstituiert, denn „seit über 25 Jahren arbeitet Erwin Wurm an einem vielschichtigen Werk, das als durchgehendes Forschungsprojekt zum Skulpturenbegriff interpretiert werden kann“⁴³⁴. Wurm befragt mit seinen *One Minute Sculptures* allerdings nicht nur die Begrifflichkeit der Skulptur, sondern transformiert zudem die Rolle des Museumsbesuchers hin zum Akteur und verändert somit auch den Status des Museums – einem Ort der in spezieller Weise von einer spezifischen Ordnung geprägt und mit einem gewissen Verhaltenskodex verbunden ist – von einem passiv zu erlebenden Raum hin zu einem Aktionsraum. Wenn diese „Fotos dann postalisch an den Künstler gesendet werden können und gegen Bezahlung vom Künstler signiert als finales Kunstwerk an den Urheber zurück geschickt werden“⁴³⁵, ist von einer Form der Teilhabe und Mitwirkung des Publikums zu sprechen, deren Vorbilder für die Kunst der Anweisung Peter Weibel in der Partitur – der Anweisung wie ein Performer ein bestimmtes Musikstück zu spielen hat – sieht.⁴³⁶ Neben den Anweisungen, die sich im Bereich der Musik finden, erhalten Mitte der 1960er Jahre im Zuge der Conceptual Art auch – teils schriftliche, teils bildliche – Direktive, die an den Betrachter adressiert sind, Einzug in das Kunstgeschehen. Durch die Integration des Betrachters in den Entstehungsprozess eines Kunstwerkes, sei es zunächst auch nur durch einen verschärfter Denkprozess, entwickelte sich alsbald in „vielen

⁴³¹ Zur Vertiefung: Erwin Wurm: *Expedition: Staubskulpturen = dust sculptures*, New York/Köln/Wien, Ostfildern 1994.

⁴³² *Sculptura*, lat.: „plastische Arbeit“, von lat. *sculperere*: „schnitzen, bilden, meißeln“.

⁴³³ Erwin Wurm, zit. nach: Ursula Herrndorf: *Retrospektive: Erwin Wurm. Die Welt ist sein Material*, in: *Hamburger Abendblatt*, 29.05.2007, o. S.

⁴³⁴ Johann Feilacher: *Erwin Wurm – Keep a Cool Head*, in: *Psychiatrie und Psychotherapie*, Vol. 2, No. 4, S. 146-148, S. 146.

⁴³⁵ Weibel, 2002 (wie Anm. 426), S. 9.

⁴³⁶ Weibel stellt zudem die Anweisung (Propositions, Instructions) und das Statement als einzige gemeinsame künstlerische Praktik der ansonsten antagonistischen Formen der Konzept- und Aktionskunst dar. Vgl. Weibel, 2002 (wie Anm. 426), S. 6.

Spielformen das Modell der Partizipation des Publikums an der Konstruktion des Kunstwerkes⁴³⁷. Die Aufforderungen und Anforderungen an das Publikum sind dabei zunächst meist gedanklicher Natur, indem Joseph Kosuth etwa mit dem Ensemble *One and Three Chairs*⁴³⁸ (Abb. 12), bestehend aus einem Stuhl, der Fotografie eines Stuhls und dem Lexikontext über einen Stuhl, den Betrachter dazu bringt, sich mit der Herstellung und dem häufig unfertigen Duktus des Kunstwerkes auseinanderzusetzen. Jene Ideenkunst weitet Wurm in seinen *One Minute Sculptures* zu einer aktiven und körperlichen Beteiligung des Publikums aus, indem die Benutzung der Gegenstände und vor allem der Gebrauch des aufzeichnenden Mediums Polaroid durch den Museumsbesucher für das Werk essentiell werden. Durch die Handlung des Publikums wird das Dogma der traditionellen Skulptur gebrochen, indem ihr sowohl die Statik als auch ihre endliche Beständigkeit genommen wird. Die Skulptur ist in diesem Fall die Handlung. Klassischen Kriterien der Skulptur, wie Volumen, Gewicht, Statik, Stabilität, Gravitation, Form und Raumwirkung, werden durch den agierenden Menschen und seine kurzlebige Einnahme einer skurrilen Position, um neue Parameter erweitert.

Auch spielen die *One Minute Sculptures* auf die „Rhetorik der Pose – einer Pose, die für die Kamera eingenommen und durch sie vermittelt wird“⁴³⁹ an, die Wurm aufgrund seiner Abwesenheit während der Ausführung und Aufnahmesituation jedoch nur mittelbar durch die bereitliegenden Instruktionen konfigurieren kann. Der vor allem in der Straight Photography zu entdeckende *Pygmalion-Effekt*, der sich in einer bisweilen erotischen Fixierung auf Statuen und leblose Modelle wie Schaufensterpuppen äußert⁴⁴⁰, erfährt in den Wurm'schen *One Minute Sculptures* eine Umkehrung. Der Pygmalion-Effekt – als das Gleichnis für die Modell-Kopie-Relation in der Geschichte der Darstellung – entstammt der mythologischen Erzählung des Bildhauers Pygmalion, der sich eine Frauenstatue aus Elfenbein formt und sich anschließend in diese verliebt, woraufhin Venus die Figur zum Leben erweckt. Die Pose ist „ein Modus der Repräsentation und, im visuellen Feld, eine kulturelle Dominante“⁴⁴¹, die Wurm hingegen rezeptionsästhetischen Veränderungen unterwirft, indem er die tatsächlich lebenden Personen im Moment der fotografischen Aufnahme zu unbelebten Figuren einfrieren lässt. Die Körper der Museumsbesucher fungieren als ein Requisit, das Wurm je nach Anweisung, aus der Ferne biegen, quetschen,

⁴³⁷ Ebd., S. 7.

⁴³⁸ Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Das Werk besteht aus einem Holzklappstuhl (82 x 37.8 x 53 cm), der Fotografie eines Stuhls (91.5 x 61.1 cm) und der Wörterbuchdefinition von „Stuhl“ (61 x 61.3 cm), Museum of Modern Art, New York, Inv.-Nr. 393.1970.a-c.

⁴³⁹ Marcoci, 2011 (wie Anm. 420), S. 219.

⁴⁴⁰ Fotografien, die das Spiel zwischen belebten und unbelebten Figuren thematisieren, finden sich u. a. im Werk von Hans Bellmer, André Kertész oder Herbert Bayers.

⁴⁴¹ Marcoci, 2011 (wie Anm. 420), S. 219.

dehnen oder strangulieren und anstelle „traditioneller Materialien als System mit Gewicht, Masse und Gleichgewicht“⁴⁴² verwenden kann. Dabei verändern sich die Bedingungen an die anthropomorphen Referenzen in den Wurm'schen *One Minute Sculptures*: Zu der für die Plastik der griechischen Antike relevanten Maxime des Protagoras aus dem 5. Jh. v. Chr., der Mensch sei das Maß aller Dinge, gesellt sich der Aspekt des tatsächlich lebendigen menschlichen Werkstoffs. Die zeitgenössische Tendenz der Künstler sei das Maß aller Dinge, die sich etwa in dem Werk Hanna Frenzels *Bewegung in Plastik*⁴⁴³, bei dem sie eingehüllt in diverse formbare Materialien agiert, posiert und sich anschließend daraus befreit, formuliert findet oder in der lebenden Plastik *Der Findling*⁴⁴⁴ von Timm Ulrichs zu enormer körperlicher und psychischer Belastung gesteigert wird, erfährt mit den Wurm'schen Skulpturen eine weitere Verschiebung hin zu der Prämisse: Das Publikum ist das Maß aller Dinge, indem die „Verweigerung künstlerischer Auktorialität“⁴⁴⁵ den Raum für Partizipation eröffnet.

Verschiedene Lesarten für die Beteiligung des Museumspublikums und die Abwesenheit des Künstlers sind denkbar: Als Manipulation oder Determination anderer durch den Künstler, als Möglichkeit dem Betrachter eine neue Rolle als aktiver Akteur zuzuweisen oder auch als Impuls als Kunstkäufer eines Werkes zu fungieren, an dessen Produktion man eigens beteiligt war. Der Künstler gewährleistet durch die Wahl der Sofortbildkamera darüber hinaus eine direkte mediale Partizipation. Der Museumsbesucher nimmt nicht nur Anteil am Zustandekommen der *One Minute Sculptures*, sondern ist darüber hinaus auch an deren Fixierung in Form eines fotografischen Bildes verantwortlich. Da sich Signifikant und Signifikat, Fotografie und Objekt zur selben Zeit am selben Ort befinden, ergibt sich eine höchst evidente Indexikalität des Polaroids, indem es als direkte Spur zur eingenommenen Skulptur fungiert. Plausibler kann ein fotografischer Abdruck und das Verhältnis zwischen Foto und Welt kaum sein, da es nicht in der Dunkelheit eines Kameragehäuses verschwindet, sondern sich gleich zu tatsächlicher Materie im realen Raum entwickelt. Das Polaroid zeigt noch unmittelbar im Augenblick des Objekts der fotografischen Aufnahme im Sinne eines *Acheiropoieton*, was etwas ist. Die Besonderheit des Polaroids liegt dabei in seiner Fähigkeit begründet, zunächst einen rein indexikalischen Abdruck zu erzeugen – ohne diesen von Menschenhand entwickeln zu lassen – bevor

⁴⁴² Ebd., S. 220. Marcoci nennt für den „Körper als Requisite“ exemplarisch die Werke *Plank Piece I and II* (1973) von Charles Ray und *Parallel Stress* (1970) von Dennis Oppenheimer.

⁴⁴³ Hanna Frenzel, *Bewegung in Plastik*, mehrfach zwischen 1979 und 1980 aufgeführte Selbstverpackungs-Performance.

⁴⁴⁴ Timm Ulrichs, *Der Findling*, 03.05.1981, Performance, Granit, 130 x 170 x 175 cm, als Passform ausgehöhlt, Städtische Galerie, Nordhorn.

⁴⁴⁵ Lauterbach, 2005 (wie Anm. 415), S. 156.

dieser sich im Sinne eines Ikons zu einem erkennbaren mimetischen, auf Ähnlichkeiten basierenden Bild wandelt. In diesem kurzen Moment der Belichtung entzieht sich das Polaroid dem kontrollierten menschlichen Eingriff und offenbart sich als reine Spur eines Aktes, als Botschaft ohne Code⁴⁴⁶.

Hinsichtlich der Passivität des Künstlers und der Bereitstellung von Objekten für das Publikum, operierte auf ganz ähnliche Weise die sich 1974 in Neapel zugetragene Performance *Rhythm 0*⁴⁴⁷ (Abb. 13) von Marina Abramović, bei der sich die Künstlerin allerdings selbst für sechs Stunden dem Galeriepublikum als vollständig passives Objekt darbot. 72 von der Künstlerin ausgewählte Gegenstände, darunter neben einer Feder und Stiften, auch eine Polaroidkamera sowie das Publikum zu einer gesteigerten aggressiven Haltung provozierende Objekte, wie eine dornenbespikete Rose, ein Hammer, eine Säge, eine Axt sowie eine geladene Pistole, standen den Besuchern zur Verfügung, um diese an Abramović zu befestigen oder zu benutzen. Dabei wählte die Künstlerin für sich bewusst den Status als reines Objekt, den sie mit ihrer fortwährenden stoischen Haltung und einem völlig teilnahmslosen Blick versuchte aufrecht zu erhalten, bis sie einen Kontrollverlust der ihr selbst auferlegten Passivität erlitt, indem sie zu weinen begann. Das Bedeutsame an *Rhythm 0* ist zudem die Einbindung der Sofortbildkamera, welche das Publikum nebst Aktionen des Bemalens, Berührens, Liebkosens oder Malträtiertens ebenfalls nutzt, um Abramović zu fotografieren und ihr sodann drei der Aufnahmen in die Hand zu geben und ihr ein viertes Polaroid auf die Brust zu legen⁴⁴⁸ (Abb. 14). Letzteres Polaroid muss unmittelbar vor der Aufnahme entstanden sein, welche hier die Performance dokumentiert, da es aufgrund der homogenen, milchigen und kontrastarmen Fläche des Bildausschnitts im Entwicklungsprozess noch nicht abgeschlossen scheint. Neben den ohnehin stark christlich ikonografisch aufgeladenen Gegenständen, die hier Verwendung fanden, ist es vor allem der Moment der Einschreibung, der Lichtabdruck, welcher die Spur des Anwesenden als Abdruck und Zeichen im Sofortbild dauerhaft fixiert und so mit der

⁴⁴⁶ Erst nach der eigentlichen Aufnahme gerät das Polaroid in eine Abhängigkeit mit kulturell codierten Interpretationsansätzen.

⁴⁴⁷ Unbekannter Fotograf, *Rhythm 0*, 1974, Performance von Marina Abramović in der Galerie Morra in Neapel. Ansicht zu Beginn der sechsstündigen Performance.

⁴⁴⁸ Unbekannter Fotograf, *Rhythm 0*, 1974, Performance von Marina Abramović in der Galerie Morra in Neapel. Ansicht während Performance.

Entstehung des acheiropoietischen Bild korrespondiert.⁴⁴⁹

Wurm hingegen schafft mit seinen Instruktionen, vorgegebenen Gegenständen und der Polaroidkamera einen Rahmen für den Besucher, indem er ein partizipatorisches Modell entwickelt, dessen Interaktionssituation deutlich auf eine soziale Dimension setzt. Bewusst stellt er eine Polaroidkamera – und kein anderes mediales Aufzeichnungsmedium – zur Verfügung, um die Mitwirkung eines jeden einzelnen Beteiligten zu gewährleisten. Die Interaktion zwischen demjenigen, der mithilfe der vorgegebenen Utensilien eine Pose einnimmt und dem Fotografierenden wird durch die Bereitstellung der Sofortbildkamera auf das Einfachste reduziert, denn jeder Besucher – ob technikaffin oder nicht ist dabei unerheblich – ist fähig die Kamera zu bedienen. Man kann es eine sublimen Form von Kontrolle nennen, wenn Wurm von den Mitwirkenden nichts weiter erwartet als eine gewisse Amateurhaftigkeit. Die Verzögerung der Bildgenerierung, welche eine „Bezeugung der allmählichen Entwicklung des Sofortbildes“⁴⁵⁰ vor den Augen der Betrachter erlaubt, begründet darüber hinaus oftmals eine gemeinschaftliche Wirkung.

Eine der Besonderheiten der *One Minute Sculptures* ist die Tatsache, dass sie Zeugnis über den prozesshaften Charakter von Wurms Werk ablegen, das neben der Beschäftigung mit Räumlichkeit, Skulptur und Zeit vor allem die Partizipation des Publikums miteinbezieht. Wurms partizipatorischer Ansatz eröffnet deutlich einen sozialen Raum. Sein Projekt verlangt nach einem großen Anteil des Publikums, welches – im Gegensatz zu historischen Vorgängern partizipatorischer Projekte, wie etwa Robert Rauschenbergs *White Paintings*⁴⁵¹, deren wirkungsästhetische Hauptmerkmale an die Schatten der Betrachter geknüpft sind – nicht nur instrumentalisiert wird, sondern eigenständig aktiv sein muss. Gewissermaßen herrscht eine Gleichberechtigung zwischen Künstler und Publikum, denn

⁴⁴⁹ Vgl. Geraldine Spiekermann: *Das Polaroid als Reliquie*, in: Dies./Beate Söntgen (Hg.): *Tränen*, München 2008, S. 235-248, S. 245. Spiekermann diskutiert in ihrem Aufsatz vor allem die Parallele der während der Performance entstandenen Polaroidaufnahmen mit dem Turiner Grabtuch und dem Schweiß Tuch der heiligen Veronika, da „das noch unfertige Sofortbild auf Abramovičs Körper, jene wundersame Erscheinung eines Leibes auf einem Trägermedium direkt sichtbar vor Augen führt, ohne dass hier die menschliche Hand noch in die Entwicklung eingreifen könnte“. In diesem Sinne versteht sie das Medium als eine Reliquie, als einen Rest, als eine Reliquie der Berührung. Vgl. ebd., S. 247.

⁴⁵⁰ Verwoert, 2005 (wie Anm. 349), S. 22.

⁴⁵¹ Robert Rauschenberg, *White Paintings*, 1951, Wandfarbe auf Leinwand, ca. 183 x 275 cm. Die insgesamt sieben Gemälde wurden mit weißer Wandfarbe gemalt, sodass Reflexionen und Schatten der Menschen im Raum die Wirkung der Bilder verändern. John Cage knüpfte mit seiner Partitur *4'33*, die am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock, New York uraufgeführt wurde, an die Bilder Rauschenbergs an. Der Grundgedanke des Stücks basiert auf einer komponierten Stille und den Geräuschen im Konzertsaal erzeugt durch die anwesenden Musiker, die jedoch ihre Instrumente nicht bedienen – der Pianist David Tudor zeigte lediglich die drei Sätze durch Öffnen und Schließen des Pianodeckels an. Der Titel verweist auf die Zeitdauer von 4 Minuten und 33 Sekunden, welche die Uraufführung dauerte. Sowohl Rauschenbergs als auch Cages Arbeiten sind Vorgängermodelle zu Wurms *One Minute Sculptures*, die auf evidente Weise belegen, dass partizipatorische Projekte ohne Publikum nicht zustande kommen, nicht vollständig sind oder sinnfrei blieben. Der jeweilige Anteil des Publikums ist jedoch werkabhängig zu definieren.

weder ohne die Anweisung und zur Verfügung gestellten Objekte, zu denen auch die Kamera zählt, noch ohne die Bereitschaft der Besucher sich posierend fotografieren zu lassen, können die *One Minute Sculptures* zustande kommen. Bewusst wird von Wurm die Polaroidkamera, ein Medium, das in seiner einfachen Handhabung im Grunde unübertroffen ist, integriert, da sie – neben dem Aspekt der auf Laien ausgerichteten Nutzerfreundlichkeit – ein ausgeprägtes ereignishaftes Moment in sich birgt. Die temporäre Ereignishaftigkeit der eingenommenen Skulpturen wird durch die Verwendung der Polaroidkamera zunächst untermauert, denn auch sie postuliert ein Ereignis. Der wenig auf Geschicklichkeit angelegte Gebrauch der Sofortbildkamera, wie er manch anderen Aufzeichnungsmedien inhärent ist, sorgt für ein Ereignis in Form des Fotografierens per se und dem Beiwohnen bei der Sichtbarwerdung der Bildresultate. Die Polaroidkamera bietet daher in diesem Punkt einen medialen Vorteil gegenüber anderen Systemen, denn eine herkömmliche Analogfotografie etwa würde den Prozess des Ereignisses abrupt zum Stillstand zwingen, stellt ein Objekt für die Zukunft dar, dessen Bildwerdung innerhalb von Kameragehäuse und Dunkelkammer den gegenwärtigen Blicken verborgen bleibt. Eine Sofortbildfotografie verzögert diesen Moment durch den unmittelbaren Entwicklungsprozess noch am gleichen Ort lediglich kurzzeitig und ist daher noch Teil des Ereignisses in der Gegenwart. Die ephemere Aktion und das instantane Medium bilden dabei nahezu simultane Zeitachsen, die man bei üblichen Fotografien, bei denen zwischen Aktion und medialer Speicherung noch die Stationen Labor, Entwicklung und der Rückweg zum Betrachter liegen, vergeblich suchen kann. Das Polaroid hingegen verlässt den Ort des Geschehens nicht. Die Aktion der aufgeführten *One Minute Sculpture* ist dabei ebenso ereignishaft wie das Fotografieren und die Bildwerdung. Im Moment der Handlung sind die Sofortbilder noch primärer Bestandteil der Aktion, erst durch die anschließend von Wurm gefertigten großformatigen Abzüge derselben, werden die Aufnahmen ästhetisiert und sodann zum Erlebnis musealisiert. Nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen und zum Zweck finanzieller Absicherung entschieden sich bereits Künstlergenerationen vor Wurm für einen prozessualen Akt, dem neben dem visuellen Live-Erlebnis auch dessen Speicherung durch elektronische Medien inhärent ist.⁴⁵² Wurm umgeht somit den Aspekt der Unausstellbarkeit von Aktionskunst ohne in ein Verständnis des Werkcharakters zurückzufallen, das bereits ab den 1960ern überwunden wurde.

Neben der Erweiterung des Skulpturenbegriffs durch das organische Element des menschlichen Körpers, verändert Wurm innerhalb der Serie auch die zeitliche

⁴⁵² Vgl. Jochem, 2011 (wie Anm. 417), S. 24.

Komponente. Die Zeit ist wesentlicher Bestandteil der *One Minute Sculptures* und stellt als festes Gestaltungsmerkmal eine Addition zum herkömmlichen Skulpturenbegriff dar. So liegt ein weiterer Schwerpunkt dieses Werkkorpus' ganz deutlich auf der ephemeren Aktion. Die Flüchtigkeit der Pose im Raum, welcher den interaktiven Rahmen bildet, wird im bildnerischen Ergebnis des Polaroids konserviert. Die Skulpturen sind kurzlebig – maximal für die Dauer von einer Minute lebendig –, was von dem Moment bleibt, sind die Polaroidaufnahmen, deren Entwicklungsdauer ebenfalls eine Minute beträgt. Die „immanenten Eigenschaften der beiden Medien Performance und Polaroidfotografie – Flüchtigkeit und ästhetische Radikalität – bilden die Basis für eine ideale Symbiose“⁴⁵³, konstatiert Barbara Lauterbach. Sie formuliert weiter:

*„Der momentanen Involvierung des Publikums entspricht auch Wurms Gebrauch des Sofortbildes. Durch und für das Publikum entstanden, erweist sich der in seiner Materialität flüchtige Beleg als adäquates Medium für die Dokumentation der temporären Skulpturen.“*⁴⁵⁴

An dieser Stelle muss Lauterbach jedoch klar widersprochen werden, denn die Polaroidaufnahmen der *One Minute Sculptures* sind nicht als rein dokumentarische Belege und somit sekundäre Konstante dieses künstlerischen Konzepts zu werten. Die Sofortbilder selbst, spätestens jedoch ihr Einsenden und Signieren vom Künstler führen erst zur Vollendung des Kunstwerkes. Sie sind Teil des performativen Aktes und dienen nicht allein dazu, diesen dauerhaft in Form eines fotografischen Bildes sicherzustellen. Da der ausdrückliche Hinweis sich von einem anderen Anwesenden während der eingenommenen Pose fotografieren zu lassen, fester Bestandteil ist, reicht die Polaroidaufnahme weit über den Status des Dokumentarischen hinaus, ist vielmehr elementar für die soziologische Dimension, die in den *One Minute Sculptures* verankert ist, und wird zum konstitutiven Merkmal der gesamten Konzeption. Die einminütigen Skulpturen werden nicht nur vor, sondern vor allem für die Kamera aufgeführt und basieren auf der Annahme, dass „die Kamera in der Lage ist, keine Ära, sondern einen Augenblick zu evozieren“⁴⁵⁵. Das Instantane von Wurms Formideen und das Überleben in der Sofortbildfotografie bilden dabei eine nahezu exakt konforme Einheit: Die Pose der menschlichen ephemeren Skulptur wird für eine Minute eingenommen, ebenso bedarf die Entwicklung der Polaroidaufnahme dieser Minute. Die zeitliche Dimension des performativen Aktes und die des fotografischen Abbildens sind identisch. Der Museumsbesucher entwickelt sich binnen

⁴⁵³ Lauterbach, 2005 (wie Anm. 415), S. 156.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 156 f.

⁴⁵⁵ Mark Godfrey: *Image Structures: Photography and Sculpture*, in: *Artforum International*, Vol. 43, No. 6, Februar 2005, S. 146-153, S. 151.

einer Minute zu einer posierenden Skulptur, das Polaroid entwickelt sich binnen der gleichen Zeitspanne zu einem vollständigen fotografischen Bild. Der Akteur wird binnen einer Minute mit seiner Pose zu einem Teil der Skulptur bzw. überführt die Skulptur zu ihrer Vollendung – analog vollendet die Künstlerunterschrift das Polaroid zum Kunstwerk. Der Titel der Werkgruppe *One Minute Sculptures* verweist dabei deutlich auf das Augenblickliche, wie es das Unternehmen Polaroid bereits mit postulierten Werbeslogans wie „The best minute of the day“⁴⁵⁶ oder „pictures-in-a-minute“⁴⁵⁷ vormachte. Gerade durch die Wahl des Polaroids als konstitutiver Teil der Performance erfahren die *One Minute Sculptures* eine visuelle Verdichtung, indem dem Rezipienten die rasche Pose der menschlichen Skulptur mittels der Sofortbildfotografie präsentiert und nachvollziehbar gemacht wird. Während das Polaroid zum einen die Performance vergegenwärtigt und sie in der Zeit arretiert, stellt es zum anderen selbst eine Performance des Fotografischen dar und ist somit Instrument und Medium zugleich.

Nun reicht die Verbindung zwischen Skulptur und Fotografie bereits bis in die Anfänge des fotografischen Mediums zurück, „wo vor allem Gips- und Marmorstatuen beliebte Motive waren, da ihre hellen, bewegungslosen Oberflächen trotz langer Belichtungszeiten ein reiches Spiel an Kontrasten bot“⁴⁵⁸. Der Fotografie kam dabei zunächst eine rein funktionale, dokumentarische Funktion zu, bis sich eine Generation an Bildhauern, mit Künstlern wie August Rodin, Medardo Rosso oder Constantin Brancusi, hervortat, welche das fotografische Medium konsequent zur bildnerischen Reproduktion ihrer Skulpturen nutzte.⁴⁵⁹ Die Veränderungen in der Skulpturenfotografie, die diese Bildhauergeneration nach sich zog, ergaben sich aus der Abkehr von den genauen Aufnahmen, die mit dem akademisch gültigen Skulpturenbegriff übereinstimmten und von professionellen Fotografen des expandierenden Marktes für Reproduktionsfotografien angefertigt wurden, zugunsten einer weitaus subjektiveren Fotografie, die sie als „Mittel, um den Anschein des Ephemeren, der Bewegung und des Raumbezugs, der ihre Skulpturenkonzepte kennzeichnete, visuell nachvollziehbar zu machen“⁴⁶⁰. Weniger stand die detailgetreue Darstellung im Vordergrund als vielmehr die Vermittlung einer „im plastischen Material angelegten Dynamik“⁴⁶¹. Durch den Gebrauch einer gänzlich anderen Ästhetik mit Unschärfen, Perspektivwechseln und übersteigerten Licht- und Schattenverhältnissen,

⁴⁵⁶ Exemplarisch in: *Newsweek*, 14. Mai 1973.

⁴⁵⁷ Dieser Slogan wurde vor allem zur Vermarktung der Polaroid Land Camera innerhalb zahlreicher Kampagnen verwendet.

⁴⁵⁸ Nina Gülicher: *Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi*, München 2011, S. 161.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 165.

⁴⁶¹ Ebd.

verlagerten sie „ihr Interesse von den Werken selbst auf die Form, in der diese in den Fotografien präsentiert wurden“⁴⁶².

Mit diesen Künstlern wurde die Skulpturenfotografie, die ursprünglich zur Archivierung, Analyse und Verbreitung dienlich war, als Gedächtnishilfe dankbar angenommen. Sie fußte in Werken wie *Le Musée imaginaire*⁴⁶³ von André Malraux und wurde um künstlerische Parameter erweitert, welche über das rein Dokumentarische hinausreichten und das Archiv visueller Relation erweiternd die Fotografie von Skulpturen selbst zu Kunstwerken avancieren ließ. Die von Nina Gülicher angesprochene Interessenverlagerung der Künstler, welche ursprünglich der Skulptur selbst galt und fortan auf deren Repräsentationsform übergang, ist auch in den *One Minute Sculptures* noch deutlich spürbar. Hinzu kommt ein weiterer bei plastisch und performativ arbeitenden Künstlern zu beobachtender Entwicklungsstrang, der sich Ende der 1960er Jahre entwickelte und ebenfalls elementarer Bestandteil der Wurm'schen Arbeit ist. Mit Werken von Gabriel Orozco, Peter Fischli oder David Weiss entstehen „neue Konzepte bildhauerischer Tätigkeit“⁴⁶⁴, die nicht nur in Verbindung zur Fotografie standen, sondern sich gänzlich von der Fotografie abhängig machten. Jene Abhängigkeit der performativen Aktion von der Kamera findet sich zweifelsohne in den *One Minute Sculptures* und in Wurms Arbeiten ebenso wie in denen von Fischli, Weiss und Orozco „verwandelt die Fotografie Materie in etwas Belebtes und Fremdes, etwas Fernes und Ephemeres“⁴⁶⁵ und stellt dem Betrachter ein Bezugssystem zur Verfügung, „um die Kategorie des Skulpturalen als etwas Bewegliches und Vorübergehendes, als erfundenes Bild neu zu denken“⁴⁶⁶.

Bei der Neudefinition des Skulpturenbegriffs, einem bis dato nicht abgeschlossenen, sich nahezu organisch weiterentwickelnden Prozess, ist der Fotografie stets eine zentrale Rolle zuzuschreiben, die im Kontext Wurms weitere Fragen wie beispielsweise jene nach der Autorenschaft, dem Ausstellungsort oder der Originalität nach sich zieht. Bereits 1935 wurde die Vorstellung von Autorenschaft, welche innerhalb dieses Diskurses zunehmend an Relevanz gewonnen hat und auch für die Betrachtung von Wurms *One Minute*

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ André Malraux: *Das imaginäre Museum* (1947), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelnunx: *Theorie der Fotografie*, Bd. III, München 2006, S. 90-95. Bereits 1947 wurde *Le Musée imaginaire* in seiner Originalfassung veröffentlicht. Zunächst galt die Fotografie also als Instrument um nationale Kulturgüter fotografisch zu erfassen und einem breiten Publikum zugänglich zu machen, da Skulpturen gewöhnlich an einen festen Ort gebunden sind. Dabei waren in den Anfängen Gesamtansichten und anschließend Detailaufnahmen populär.

⁴⁶⁴ Roxana Marcoci: *Die originale Kopie, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, in: Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich, (Hg.): *Ausst.Kat.: FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011, S. 12-19, S. 17.

⁴⁶⁵ Sarah Hamill: *The World is Flat: Photography and the Matter of Sculpture*, in: *Camerawork*, Vol. 36, No. 1, 2009, S. 14-19, S. 18.

⁴⁶⁶ Ebd.

Sculptures noch aktueller Bezugspunkt bleibt, von Marcel Duchamp thematisiert, indem er mit dem Werk *Boîte-en-valise*⁴⁶⁷, das aus „69 Reproduktionen, exakten Nachbildungen mehrerer Readymades und eines Originalwerks“⁴⁶⁸ bestand, seine eigene Kunst unter dem Namen seines weiblichen Alter Egos Rose Sélavy reproduzierte bzw. duplizierte. Ebenso wie Malraux fotografische Reproduktionen von Skulpturen in seinem *Imaginären Museum* verbreitete, „kriert die Boîte mit reproduzierten Kunstwerken [...] gleichzeitig eine von Originalobjekten unabhängige Ausstellung“⁴⁶⁹. Die von Duchamp proklamierte These, die „Fotografie werde künftig alle Kunst ersetzen“⁴⁷⁰, findet in diesem Werk seinen Ausgangspunkt und in Wurms Skulpturen weitere Bestätigung. Mit anderen Worten, sowohl *Boîte* als auch die *One Minute Sculptures* sind Reproduktionen, die das auf ihnen Abgebildete ersetzt haben. Die Fotografie flankiert die Skulptur nicht mehr in Form einer bildlichen Gedächtnisstütze, sondern nimmt in Form einer „Entmaterialisierung der Skulptur“⁴⁷¹ gänzlich ihren Platz ein.

Die Abwesenheit des Künstlers geht dabei mit einer Abwesenheit des technischen Know-hows des Museumsbesuchers einher. Wurm erschafft Skulpturen, welche ohne die Hand des Künstlers herstellbar sind. Aus jenen Handlungsformen ergibt sich „ein kybernetischer Kreislauf des skulpturalen Prozesses, der aus drei Elementen besteht: der Anweisung, der Partizipation und dem Medium Fotografie“⁴⁷².

Bereits 1977 entstanden die perspektivisch unterschiedlichen, aber thematisch ähnlichen Texte von Rosalind Krauss und Jean Clair⁴⁷³, die eine Parallele zwischen Ready-made und Fotografie herstellen, welche sich aus dem Produktionsprozess beider Medien ergebe. Das Ready-made ist „gleichsam eine dreidimensionale Fotografie“⁴⁷⁴, denn gemein ist ihnen die Herstellung eines Kunstwerkes ohne Künstlerhand. Marcel Duchamp erweiterte das „Register der Skulptur, indem er anstelle der Skulptur das Objekt einführte“⁴⁷⁵, welches in seiner Funktionalität – im Gegensatz zu den surrealistischen Strategien, die alltägliche

⁴⁶⁷ Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, 1935-41, Lederkoffer mit Miniaturrepliken, Fotografien, Farb reproduktionen von Duchamp-Werken, eine Originalzeichnung (großes Glas, Kollotypie auf Zelluloid [19 x 23.5 cm]), 40.7 x 38.1 x 10.2 cm, Museum of Modern Art, New York.

⁴⁶⁸ Marcoci, 2011 (wie Anm. 464), S. 15. Marcoci weist ebd. auch auf die technischen Elemente der Entstehung hin: „Duchamp bediente sich jedoch nicht der schnellen fotografischen Techniken, die seinerzeit verfügbar waren, sondern stellte seine Reproduktionen durch die Verbindung von Farblichtdrucken mit einem aufwendigen, verbesserten Pochoir-Verfahren her, bei dem die Farbe unter Verwendung von Schablonen per Hand aufgetragen wird. So produzierte er »autorisierte »Original«-Kopien« und verwischte den Unterschied zwischen Unikat und Multiple.“ Vgl. auch Foster 2004 (wie Anm. 394), S. 275.

⁴⁶⁹ Marcoci, 2011 (wie Anm. 464), S. 15.

⁴⁷⁰ Vgl. Geraldine A. Johnson: *The Very Impress of the Object: Photographing Sculpture from Fox Talbot to the Present Day*, Leeds 1995, S. 3.

⁴⁷¹ Weibel, 2002 (wie Anm. 426), S. 9.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Rosalind Krauss, 1985 (wie Anm. 319); Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Paris 1977.

⁴⁷⁴ Weibel, 2002 (wie Anm. 426), S. 4.

⁴⁷⁵ Ebd.

Gegenstände unbrauchbar machten⁴⁷⁶ – meist unangetastet blieb. Erst das Umfeld der Präsentation evozierte eine Irritation. Das 1917 von Duchamp auf dem ersten Salon der Unabhängigen von New York ausgestellte Werk *La Fontaine*⁴⁷⁷ provozierte so sehr, dass es nicht ausgestellt und Duchamp, als ursprüngliches Mitglied der Jury, aus dieser entlassen wurde. Das serienmäßig von der New Yorker Firma Mutt hergestellte Urinal verwies, abgesehen von der Signatur ‚R. Mutt‘, weiterhin auf die Nutzbarkeit des Objekts und führte die historische Funktion eines Kunstwerkes ad absurdum. Lediglich die Auswahl des Objekts oblag der Künstlerhand Duchamps, mit der eigentlichen Herstellung verband ihn nichts, sodass gänzlich alltägliche Gegenstände zur Skulptur erhoben werden konnten und seine folgenden Ready-mades „als Konsequenz der Fotografie, welche die industrielle Fabrikation von Gegenständen in Serie ohne Hand des Künstlers erlaubte“⁴⁷⁸, lesbar macht. Auch Wurm verbindet mit der Herstellung der Polaroids zunächst nur mittelbar seine Anweisung. Erst zu einem späteren Zeitpunkt nobilitiert er die ohne Künstlerhand entstandenen Sofortbilder durch seine Signatur zu Kunstwerken, verbaliter zu Ready-mades.

Die zahlreichen Erweiterungen und Veränderungen des Skulpturenbegriffs durch den Dadaismus und den Surrealismus, die „jener paradoxen Dialektik folgte[n], bisher unbrauchbare Kunstwerke benutzbar und bisher brauchbare Objekte unbenutzbar zu machen“⁴⁷⁹, sind auch in den *One Minute Sculptures* noch spürbar, doch erweitert Wurm die Anforderungen an das Skulpturenvokabular der tradierten Skulptur und der Skulptur als Objekt im Sinne Duchamps, um die Skulptur als Handlungsform.⁴⁸⁰

Zu der bereits angeführten zeitlichen Analogie von Dauer der Skulptur und Dauer des Entwicklungsprozesses, gesellen sich weiterhin pragmatische und stilistische Beweggründe für die Wahl des Polaroidmediums für die Umsetzung der *One Minute Sculptures*. Zum einen spricht für die Durchführung mittels Sofortbildfotografie die Einfachheit des Mediums, das jeder – nicht nur Künstler oder Fotograf – zu bedienen weiß und sich somit in besonderem Maße von weiteren fotografischen Techniken absetzt. Die Wahl des Polaroidmediums ist aufgrund seiner Anwenderfreundlichkeit – simpel formuliert – lösungsorientiert und aktiviert zugleich die das Sofortbild tendenziell

⁴⁷⁶ Exemplarisch sind hier die bereits auf dadaistische Entwicklungen zurückzuführenden Positionen zu nennen: Man Ray, *Cadeau*, 1921, Bügeleisen mit Polsternägeln, 16 x 10 cm; Meret Oppenheimer, *Fur Cup*, 1936, pelzbezogenes Frühstücksgeschirr, Museum of Modern Art, New York.

⁴⁷⁷ Marcel Duchamp, *La Fontaine*, 1917, handelsübliches Urinal, Original verschollen. 1920 gelang in Köln die Präsentation des Kunstwerkes und das Brauhaus Winter, Ort der Ausstellung in Köln, avancierte zur ersten Adresse der rheinischen Avantgarde.

⁴⁷⁸ Weibel, 2002 (wie Anm. 426), S. 4.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 5.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 10.

begleitende gemeinschaftsbildende Wirkung, denn es ist „Bestandteil, Beweggrund und Katalysator sozialer Prozesse“⁴⁸¹. Zum anderen gehen die einminütigen Skulpturen auf wirkmächtige Weise eine Symbiose mit der Schnellfotografie ein, indem die nahezu verschandelten Figuren ebenso wenig von einer klassischen Schönheit zeugen, wie die Polaroidaufnahmen selbst. Zur Darstellung seiner anti-idealisierten menschlichen Gestalten wählt Wurm das Medium der Sofortbildfotografie, welches mit seinem kleinen Format und den qualitativen Unzulänglichkeiten den Grundsätzen der etablierten Kunstfotografie zuwider läuft. Er verbindet den „scheinbaren Ad-hoc-Stil“⁴⁸² der Skulpturen mit dem Ad-hoc-Gestus, welcher der Polaroidfotografie inhärent ist. Wurm unterwirft seine *One Minute Sculptures* gewissermaßen einer Synchronisation von Inhalt und äußerer Erscheinung, da das Polaroid als Lowtech-Erscheinung bewusst auf eine in der Kunstfotografie nobilitierte Oberflächenästhetik oder ein Edeldruckverfahren verzichtet, ebenso wie seine skulpturalen Körper sich von der klassischen oder tradierten Pose abwenden. Das Polaroid offenbart dem Betrachter in besonderem Maße die Schnelligkeit der Pose sowie die Flüchtigkeit der gesamten Skulptur.

Die Vielschichtigkeit der Wurm'schen *One Minute Sculptures* zeigt sich in den zahlreichen Themenfeldern, die sie tangieren. Neben der Auseinandersetzung mit dem Subjekt-Objekt-Verhältnis, dem Körper als skulpturales Gebilde und den etablierten künstlerischen Strategien um den Skulpturenbegriff, erweitert Wurm seine Skulpturen in der Duchamp'schen Tradition um den Aspekt der fehlenden Künstlerhand, um Fragen nach Autoren- und Urheberschaft und setzt sich mit der sich wandelnden Position der Fotografie im Feld der Skulptur auseinander. Die *One Minute Sculptures* sind deshalb von so großer Bedeutung, weil sie sämtliche Entwicklungsstränge, die sich zwischen Fotografie und Skulptur ergeben haben – von der Flankierung der Skulptur durch die Fotografie bis hin zur vollständigen Substitution der Skulptur durch die Fotografie – in einer Serie vereinen. Eine weitere Ebene der Arbeiten knüpft zudem an die Thematik um die zeitliche Autonomie und den festen Standort einer Skulptur im herkömmlichen Sinne an, indem die Skulpturen Wurms an einen einzigen Augenblick gebunden sind. Das Polaroid bleibt dabei in einer Dreidimensionalität, die in den plastischen Künsten unabdingbar ist, verankert, indem es sich im Gegensatz zum digitalen Bild als etwas Haptisches und Erfahrbares, an eine skulpturale Plastizität anlehnt.

Nicht zuletzt begründen die Wurm'schen *One Minute Sculptures* einen Paradigmenwechsel, der die stabile Position des Betrachters, der grundsätzlich einen klar

⁴⁸¹ Verwoert, 2005 (wie Anm. 349), S. 21.

⁴⁸² Marcoci, 2011 (wie Anm. 464), S. 15.

definierten Bezugsrahmen im Museum besitzt, ins Wanken bringt, da der Betrachter von einer rein passiven musealen Inszenierung abgezogen wird und aktiv Anteil an der Werkentstehung übertragen bekommt, eine Aufgabe, die er mit dem einfach zu handhabenden Polaroidmedium leicht umzusetzen vermag. Für die *One Minute Sculptures* bildet das Polaroid allein weder ein eigenständiges Kunstwerk, noch die reine Dokumentation eines solchen. Vielmehr ist es integraler Bestandteil eines komplexen künstlerischen Systems, das erst durch die katalytischen Wechselbeziehungen zwischen Künstler und Publikum, Fotografieren und Fotografie, Mensch und Skulptur seine Wirkung entfaltet. Die Handlungsanweisung des Künstlers, die Involvierung des Publikums und die Nutzung der Sofortbildkamera sind zu gleichen Teilen konstitutiv für diesen vielschichtigen Werkkorpus. Das Polaroidbild als Resultat der Betätigung des Auslösers verschwindet, präsentiert wird ein Substitut, welches zwar auch ein Bild enthält, allerdings nicht jenes, das der Museumsbesucher hergestellt, gesehen und angefasst hat. Für alle anderen Rezipienten die eine fotografisch festgehaltene *One Minute Sculpture* von Wurm in Form einer großformatigen Reproduktion im Museum betrachten ist das ursprüngliche Bild verschwunden und verstärkt so den ephemeren Moment der ursprünglichen Aktion.

4.3 Oliviero Toscani – Der doppelte „Es-ist-So-gewesen“-Effekt

„Jedes Sofortbild ist ein Original. Original aber nicht eines abgesunkenen Ursprungsereignisses, sondern der Unmittelbarkeit selbst, Original des »Sofort« könnte man sagen.“⁴⁸³

Der 1942 in Mailand geborene Fotograf Oliviero Toscani⁴⁸⁴ ist vor allem durch seine Werbekampagnen für das Unternehmen Benetton bekannt geworden. Seine provokanten und skandalträchtig inszenierten Fotografien wurden vielfach untersucht, zum künstlerischen Schaffen Toscanis als Fotograf ist allerdings nur wenig publiziert worden⁴⁸⁵, sodass sich sämtliche Literatur im europäischen Raum auf seine Tätigkeit als Werbemacher bezieht.⁴⁸⁶ Oliviero Toscani porträtierte 1974 Andy Warhol und befindet

⁴⁸³ Böckelmann/Zischler, 1983 (wie Anm. 61), S. 51.

⁴⁸⁴ 1960 bis 1965 studierte Toscani Fotografie und Grafik an der Kunstgewerbeschule Zürich. Nach dem Studium arbeitete er als Fotograf für internationale Modemagazine wie *Elle*, *Vogue*, *Uomo Vogue*, *Lei*, *Donne*, *Mademoiselle* und *Harper's*.

⁴⁸⁵ Einer der wenigen Ausstellungskataloge (mit englischen und italienischen Beiträgen) erschien 1999: Paolo Landi (Hg.): *Ausst.Kat.: Oliviero Toscani al Muro*, Rom 1999.

⁴⁸⁶ Lorella Pagnucco Salvemini: *United Colors: The Benetton Campaigns*, London 2002; Dies.: *Benetton/Toscani. Storia di un'avventura. 1984-2000*, Azzano San Paolo 2002, Oliviero Toscani (Hg.): *Die Werbung ist ein lächelndes Aas (Originaltitel: La pub est une charogne qui nous sourit)*, Mannheim 1996.

sich mit dieser Aufnahme außerhalb seiner auf Schockeffekten basierenden Bildsprache⁴⁸⁷ und zeitlich vor seiner Ära der als fragwürdig erachteten Ruhmerlangung. Bei *Andy Warhol with camera*⁴⁸⁸ (Abb. 15) handelt es sich um eine der Aufnahmen, die sich zunächst im Besitz der Polaroid Collection befand, welche im Jahr 2010 als Teil der Konkursmasse des insolventen Unternehmens versteigert und von Peter Coeln erworben wurde.⁴⁸⁹ Jene Polaroidaufnahme ist eine der wenigen, bei denen man neben einzelnen Provenienzstationen auch den Herstellungskontext nachskizzieren kann, denn bekannt ist, dass Oliviero Toscani einer von zwölf Fotografen war, die ab 1972⁴⁹⁰ für Allen Porters erste von drei TWELVE INSTANT IMAGES-Editionen mit der Polaroidkamera und dem dazugehörigen Film des Typs 105 arbeiteten.⁴⁹¹ Auftraggeber dieser Editionen war die Polaroid Corporation selbst. Doch die Inhalte der jeweiligen Edition, die aus „je zwölf

⁴⁸⁷ Von 1982 bis 2000 entwarf Toscani für Benetton etliche Kampagnen, denen allen das schockierende Moment innewohnt. So zeigen diese sich küssende Geistliche, sterbende Aidskranke, eine schwarze Frau, die ein weißes Kind stillt oder das blutverschmierte T-Shirt eines gefallenen Soldaten des Bosnienkrieges. Letztgenanntes Motiv war Auslöser für einen von der Gesellschaft für bedrohte Völker gestellten Strafantrag gegen Benetton wegen des niederen Motivs. In einer weiteren Benetton-Kampagne appelliert Toscani vermeintlich gegen die Todesstrafe, indem er Fotos von Todeskandidaten aus amerikanischen Gefängnissen für die Werbung nutzt. Auch diese Abbildungen zogen eine Kontroverse nach sich, die letztlich zur Kündigung des Vertrags zwischen ihm und Benetton im Mai 2000 führte. Auch außerhalb der Zusammenarbeit mit dem Modemogul Benetton nimmt Toscani kritische Problemfelder, wie Krankheit (Aids oder Anorexie), Umweltverschmutzung, Kriegsgeschehen, Drogen- und Sexskandale in seinen Werbekosmos auf. Zur Vertiefung: Matthias Jestaedt: *Die Werbung ist ein lächelndes Aas. Das Benetton-Urteil des Bundesverfassungsgerichts*, in: *Jura*, Bd. 24, Heft 8, 2002, S. 552-558; Andy Warhol tangierte das Thema der Todesstrafe ebenfalls. Seine „Siebdruck-Serien des Electric chair ab 1963 greifen das monströs-kalte und unheilbringende Tötungs-Gerät zu einem Zeitpunkt als Motiv auf, an dem die moralische Frage der Todesstrafe intensiv diskutiert wird. Kontrovers bleibt hier, ob Warhol ausschließlich das populäre Motiv interessant fand oder auch eine Stellungnahme zur politischen Situation darin enthalten sein könnte.“ Vgl. Gora Jain: *Grenzgänge von Kunst und Design. Variationen und Reflexionen zum Stuhl als Motiv und Gestaltungsaufgabe*, in: *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, Themenheft 1: Kunst und Design, o. O. 2010, S. 1-13, S. 5.

⁴⁸⁸ Oliviero Toscani, *Andy Warhol with camera*, 1974, Polaroid Type 105, je 8.2 x 10.8 cm.

⁴⁸⁹ Vom 17.06.-21.08.2011 wurde die angekaufte Sammlung unter dem Titel *Polaroid (im)possible – The Westlicht Collection* als Ausstellung in Wien präsentiert.

⁴⁹⁰ Auch bei der Schatulle, welche die Aufnahme Toscanis enthält, ergibt sich eine Datierungsproblematik. Das Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte gibt für *Andy Warhol with camera* einen Entstehungszeitraum um 1980 an. Vgl. Forschungsstelle Realienkunde, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, *Oliviero Toscani*, in:

<http://www.rdklabor.de/w/index.php?search=toscani+warhol&button=&title=Spezial%3ASuche> [10.01.2013]. In einem Aufsatz von Allan Porter, der zwischen 1972 und 1976 – von Edwin Land beauftragt – die Kassetten mit je zwölf Polaroid-Prints zusammenstellte, ist das Jahr 1972 für die Entstehung der ersten Schatulle angegeben. Die Bebilderung neben dem Text, die u. a. die Aufnahme Toscanis neben neun weiteren Polaroid-Prints zeigt, lässt jedoch auf eine Datierung ab 1974 schließen, da beispielsweise eine der gezeigten Aufnahmen von Jean Loup Sief mit dieser Jahreszahl versehen ist. Vgl. Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36 f. Auch die im Katalog der Westlicht Collection gedruckte Aufnahme Toscanis (S. 69) wird auf das Jahr 1974 datiert. Fest steht, dass jene erste Edition nach 1972 erschienen sein muss, da es sich bei der Kamera, die Warhol in seinen Händen hält, um das Modell SX-70 handelt. Jenes Kameramodell liefert einen *terminus post quem*, da diese ab 1972 vermarktet wurde und somit nicht vor ihrer Existenz auf die Fotografie Toscanis gelangt sein kann.

⁴⁹¹ Jede der drei Editionen war einem Kameramodell gewidmet. So ist die erste Schatulle (nach 1972) der Polaroid Kamera Typ 105 gewidmet, die zweite Edition (1974) war dem populären Modell SX-70 gewidmet und die dritte Edition (1976), die sich *INSTANT VARIATIONS* nannte, basierte auf einer Auswahl an Arbeiten verschiedener Polaroidsysteme. Vgl. Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36.

exklusiven Polaroid-Prints in limitierter Auflage⁴⁹² bestanden, waren gerade dem Zweck dienlich „Polaroid, deren Sofortbildkameras in Kreisen der Berufsfotografen arg skeptisch kommentiert wurden“⁴⁹³ in der professionellen Fotowelt zu lancieren, indem diese Editionen belegten, „welche hohe Bildqualität die Instantkameras im Stande waren hervorzubringen“⁴⁹⁴. Der Polaroidfilm Typ 105 erzeugt – für Polaroid untypisch – sowohl ein Negativ als auch ein Positiv.⁴⁹⁵ Die Entwicklungsdauer beträgt knapp eine Minute für das Positiv. Das Negativ hingegen muss in einem Klärbad mit Natriumsulfit in einem Extraschritt entwickelt werden. Ungewöhnlich ist auch, dass es sich um einen Schwarz-Weiß-Film handelt, ist das Zeitkolorit der 1970er Jahre doch verhältnismäßig farbenfroh und die Instantfotografie für ihre unkontrollierbaren Farbeffekte bekannt. Sowohl für Warhol als auch für Toscani ist die Arbeit mit Schwarzweiß-Material und der damit einhergehenden fehlenden Farbigkeit eine deutliche Irregularität in ihrem Schaffen.

Andy Warhol with camera besteht aus sechs Einzelaufnahmen, die jeweils einen geringfügig voneinander abweichenden Bildraum wiedergeben, der Andy Warhol mit einer Polaroidkamera in seinen Händen zeigt. In zwei Spalten mit je drei Reihen sind die Einzelbilder auf einem Blatt Fotopapier angeordnet.⁴⁹⁶ Warhol, der eine Kamera in den Händen hält, aus der weitere Aufnahmen seines Konterfeis zu gleiten scheinen, bildet den vorgeblichen Gegenstand der Fotografien. Er besetzt etwas, das sich als der »reale« Raum lesen lässt und wird durch die Aufnahme in der Aufnahme, als etwas, das nur in der Reflexion anwesend ist, verdoppelt.⁴⁹⁷ Es scheint als thematisiere sich das Polaroid, das Teil eines bestimmten Konsumkontextes mit seinen spezifischen Gebrauchsgewohnheiten und einer Bildkultur ist, selbst im und mit dem eigenen Medium. Die Kamera⁴⁹⁸ und das daran hängende Polaroid innerhalb der Einzelaufnahme sind für das Bildgeschehen ebenso relevant, wie die Person Warhols. Es handelt sich somit um hierarchisch homogene Bildinhalte. *Andy Warhol with camera* entstand in einem historischen Diskurs, in welchem „ebenso hei[ß] diskutiert wird, was der Kunst würdig ist und was nicht, wie die sexuelle

⁴⁹² Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36. Die Höhe der Auflage lässt sich nicht ausmachen. Auch ist unklar, welche Nummer der Auflage sich im Besitz der Westlicht Collection befindet.

⁴⁹³ Porter, 2002 (wie Anm. 222), S. 36.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Das sogenannte 3¼ x 4¼-Zoll-Format wurde 1963 mit einer eigens für diesen Film konzipierten Polaroidkamera auf den Markt gebracht. Die Filme konnten aber ebenfalls in Kamera-Rückenteile eingesetzt werden. Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 62.

⁴⁹⁶ Dies spricht dafür, dass Toscani auch die Negative entwickelte und diese gemeinsam auf einem Blatt abzog. Ob die Anordnung einen tatsächlichen Zeitablauf des Geschehens wiedergibt bleibt unklar. Ebenso bleibt die Lesrichtung unklar, die von links nach rechts und Reihe zu Reihe oder von links oben nach rechts unten – also Spaltenweise – möglich ist.

⁴⁹⁷ Craig Owens: *Fotografie en abyme* (1978), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 64- 80, S. 64.

⁴⁹⁸ Bei der Kamera, die Warhol in den Händen hält, handelt es sich um das Modell SX-70 mit aufgesetzter Flashbar (Blitzgerät), die ab 1972 vermarktet wurde und die Instantfotografie erneut revolutionierte.

Befreiung, der Drogenkonsum, die Frauen- und die Friedensbewegung⁴⁹⁹. Sowohl gesellschaftlich, als auch politisch und künstlerisch sind die sechziger und siebziger Jahre eine Zeit im Um- und Aufbruch, in der die Begeisterung für die Low-Culture-Gebrauchsgrafik, Zeitschriften- und Zeitungslayout, Werbung, Design, Alltagsgegenstände aller Art vorherrscht und das schwungvolle Do-it-yourself-Gefühl in der Polaroidkamera seine maschinelle Entsprechung findet.⁵⁰⁰

Doch es stellt sich die Frage danach, wer der Urheber der Aufnahmen ist, die Warhol mit der Polaroidkamera zeigen? Wer hat das Polaroid im Polaroid aufgenommen und wie funktionieren Fotografien in Fotografien? Handelt es sich hierbei um Selbstporträts oder Porträts? Und liegt eine Aufnahme, die versechsfacht wurde vor oder existieren sechs differenzierte Einzelaufnahmen? Besonders die Polaroidkamera und die daraus hervorschauende Polaroidaufnahme in jedem Einzelbild sind Auslöser für eine komplexe Bildstruktur, die auf den ersten Blick nicht decodiert werden kann. Vilém Flusser schreibt 1983, dass „jeder glaubt, es sei unnötig Fotos entziffern zu müssen, da jeder zu wissen meint, wie Fotos gemacht werden und was sie bedeuten“⁵⁰¹. Toscanis Werk ist beispielhaft für diese Aussage, denn ohne Decodierung kann sie nur schwerlich gedeutet werden. *Andy Warhol with camera* basiert zu gleichen Teilen auf dem Mechanismus des Bildes im Bild – dem Konstrukt der *mise en abyme* –, dem spielerischen Umgang mit einer Spiegel-Symbolik und dem Prinzip der Serialität. Die Arbeit zeichnet sich durch eine Vielschichtigkeit aus, die sich auch in der Tatsache äußert, dass es sich um sechs Einzelaufnahmen handelt, die auf einem Blatt abgezogen und dieses in limitierter Auflage herausgebracht wurde, sodass das Ausgangsmaterial der Polaroidfotografie nicht allein wegen seiner filmspezifischen Eigenschaft auch ein Negativ zu generieren, den Unikatcharakter gänzlich einbüßt. Die Struktur, die sich durch das Nebeneinander der zwölf Teilbilder⁵⁰² mit nahezu identischem Motiv definiert, bringt so einen Kommentar über die Bedingungen der Fotografie selbst hervor und führt die Einmaligkeit des polaroiden Abzugs zugleich ad absurdum. Das Instantane der Sofortbildfotografie bleibt jedoch allgegenwärtig in *Andy Warhol with camera*. Die Bildwerdung wird Teil der Subjekt-Konzeption. Warhol verschwindet und verbeugt sich gleichsam hinter dem Bild das einen höheren Echtheitsgrad zu haben scheint, als seine physische Präsenz. Zugleich wird die Konstellation selbst wieder zum Bildgegenstand gemacht.

Warhol blickt an der Kamera vorbei, direkt auf den Betrachter, als blicke er in einen

⁴⁹⁹ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 40.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd.

⁵⁰¹ Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 54.

⁵⁰² Bestehend aus sechs Bildausschnitten, in denen jeweils nochmals ein Polaroid inkludiert ist.

Spiegel, doch muss anstelle des Spiegels Oliviero Toscani gestanden haben⁵⁰³ (Abb. 16). Die Wirkung eines sich vor einem Spiegel ablaufenden Geschehens wird dadurch verstärkt, dass sowohl Polaroidkamera als auch bereits entwickelte Polaroidaufnahmen in der finalen Instantfotografie sichtbar sind. Die zahlreichen existierenden Selbstporträts Warhols, die er vor einer Spiegelwand agierend größtenteils mit einer Polaroidkamera aufgenommen hat, nähren zudem die Assoziation, dass auch diese Arbeit von ihm und nicht von Toscani stammt. Über den Blick in den Spiegel oder eine vorgetäuschte Projektionsfläche, konstituierte Warhol sich als Subjekt und versicherte sich seiner Selbst unzählige Male. Die fremde Autorschaft, die das scheinbare Selbstporträt Warhols zum Porträt Warhols werden lässt, wird dem Betrachter nur durch die bewusste Wahrnehmung des Titels und der Angabe des Fotografen erkenntlich. *Andy Warhol with camera* ist die Verbildlichung der Metapher „Fotografie als Spiegel der Wirklichkeit“, denn „alltagskulturell [...] fungieren fotografische Bilder nach wie vor und trotz besseren Wissens als subjektkonstituierender Spiegel par excellence“⁵⁰⁴, da – und das stellt auch Owens fest – „das Spiegelbild das Subjekt verdoppelt – genau das, was auch die Fotografie tut“⁵⁰⁵. Doch die Aufnahme ist ebenso wenig das abfotografierte Spiegelbild Warhols, wie Magrittes Pfeife eine Pfeife ist⁵⁰⁶, denn Toscani ist der Fotograf. Es handelt sich also um eine Inszenierung von Warhol in sechs Teilen auf einem ebenfalls zweidimensionalen Grund. Ebenso wie Foucault anlässlich Magrittes Pfeifengemälde bemerkte „Ceci n'est pas une pipe“⁵⁰⁷, lässt sich beim Anblick dieser Polaroidarbeit festhalten, dass es sich zum einen nicht um Warhol handelt, sondern lediglich um sein Abbild und zum anderen – substanzielleren Teil –, dass das scheinbar abfotografierte Spiegelbild Warhols als unauflösbarer Widerspruch zur Reflexion über Realitätsebenen zwingt. Die verschiedenen Bildebenen konstruieren sich über die Blickachse des Betrachters, der zunächst Andy Warhol mit einer Kamera wahrnimmt und sodann auf die Polaroidbilder, die aus dieser zu fallen scheinen, gelenkt wird. Durch die formale Ausführung der Arbeit Toscanis zu einem sechsteiligen Tableau, werden die mediale (Selbst-)Präsentation Warhols und die Tatsache, dass er selbst mit seinen Siebdrucken den Diskurs um Serialität ausrief, mitbedacht. Aus theoretischer Sicht negiert sich der anfängliche Eindruck eines Spiegelbildes Warhols auf heterogene Weise durch die Fixierung des Konterfeis Warhols und den vorhanden

⁵⁰³ Oliviero Toscani, *Andy Warhol with camera (Detail)*, 1974, Polaroid Type 105, 8,2 x 10,8 cm.

⁵⁰⁴ Kerstin Brandes: *Fotografie und »Identität«: Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld 2010, S. 21.

⁵⁰⁵ Owens, 2006 (wie Anm. 497), S. 66.

⁵⁰⁶ René Magritte, *La trahison des images*, 1929, Öl auf Leinwand, 59 x 65 cm, County Museum, Los Angeles.

⁵⁰⁷ Michel Foucault: *Ceci n'est pas une pipe: Sur Magritte (1973)*, in: Walter Seitter (Hg.): *Dies ist keine Pfeife*, München 1974, S. 90.

Referenten des Bildes. Denn folgt man dem semiotischen Ansatz Umberto Ecos, so ist „der Moment, in dem sich die ‚Wendung‘ des Spiegel-Ichs zum sozialen Ich abzeichnet, der Spiegel eine ‚strukturelle Wegkreuzung‘ oder [...] ein Schwellenphänomen“⁵⁰⁸, das als flüchtige Situation verstanden, kein Zeichen darstellt. Das Spiegelbild ist bestimmt durch den sich Spiegelnden und daher nicht von Dauer. „Für das fotografierte bzw. sich selbst fotografierende Objekt ist das »sofort« entgegengehaltene Bild ein Spiegelbild“⁵⁰⁹, nur ist „das Spiegelbild der Kamera verbindlicher als das Bild, das wir im Toilettenspiegel herstellen“⁵¹⁰. Die Abwesenheit eines Referenten führt daher auch zur Abwesenheit eines Spiegelbildes, welches als nicht fixiertes Abbild nicht den Bedingungen eines Zeichens entspricht. Das Spiegelbild ist in Ecos zeichentheoretischen Überlegungen aus diesem Grund stets eine Wahrnehmung, welche medial nicht festgehalten wird. Warhol wird zum Konstrukt, zum Abbild seiner Selbst, das irrtümlich für ein fixiertes Spiegelbild gehalten werden kann, denn „gerade Spiegel-Bilder, die oftmals als Vexierbild zwischen Sein und Schein den Betrachter fordern, beziehen ihre Kraft aus der Bewahrung des Unbestimmten“⁵¹¹ und evozieren grundsätzlich die „Frage nach der Differenz zwischen Schein und Sein, nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit“⁵¹². Der Blick Warhols ist jedoch nicht in einen Spiegel gerichtet, sondern in den imaginären nicht dargestellten Bildraum, was auf die Autorschaft Toscanis verweist. *Andy Warhol with camera* ist folglich kein abfotografiertes Spiegelbild und ebenso wenig ein Selbstporträt, dessen Annahme lediglich darauf beruht, dass „visuelle Evidenz, unmittelbare Zeugenschaft, Detailtreue und der Nimbus des Authentischen“⁵¹³ die „Fotografie seit jeher begleitet hat“⁵¹⁴. Eine der Fähigkeiten des Fotografischen, die in Roland Barthes *Heller Kammer*⁵¹⁵ umschrieben wird, ist die Bestätigung, denn Fotografie vermag es dem Betrachter das Bild eines Fotografen, der „sich an einem bestimmten Ort befindet“⁵¹⁶ zu skizzieren. Der Spectator⁵¹⁷ – im Barthes'schen Universum derjenige, der Fotografien betrachtet – mag beim Anblick des multiplizierten Warhols zunächst der Ansicht sein, dass er auch der

⁵⁰⁸ Umberto Eco: *Über Spiegel*, in: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 2001, S. 26-61, S. 28. Eco bezieht sich dabei auf Jacques Lacans Spiegelstadium.

⁵⁰⁹ Böckelmann/Zischler, 1983 (wie Anm. 61), S. 55.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Karlheinz Kopanski: *Der männliche Blick in den Spiegel: eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Münster 1998, S. 55.

⁵¹² Ebd., S. 24.

⁵¹³ Thomas Abel/Martin Roman Deppner: *Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur. Skizze eines gemeinsamen Denkraums*, in: Dies. (Hg.): *Undisziplinierte Bilder, Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld 2012, S. 9-29, S. 9.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Barthes, 1989 (wie Anm. 140).

⁵¹⁶ Ebd., S. 57.

⁵¹⁷ Ebd., S. 17.

Operator⁵¹⁸, also der Fotograf der Aufnahme, sei. Zuweilen speist sich dieser Polaroid-Print aus dem Gedanken des Es-ist-so-gewesen⁵¹⁹ und dies gleich in mehrfacher Duplikation. Sowohl Fotograf als auch Fotografiertes, zwei Rollen, die nicht selten zusammenfallen, sind in *Andy Warhol with camera* präsent. Nachdem man Andy Warhol mit einer Polaroidkamera und den wiederum aus ihr ragenden Polaroidfotografien, die ebenfalls Warhol abbilden, wahrnimmt, identifiziert man ihn intuitiv auch als Fotografen. Die sechsteilige Polaroidfotografie ist jedoch reine Inszenierung, die nachdrücklich darauf verweist, dass „Fotografie, ob man nun für oder gegen sie ist, als eine äußerst perfekte Imitation der Wirklichkeit angesehen wird“⁵²⁰. Die auf den ersten Blick kaum erkenntliche und verklärte Autorschaft sowie die fehlende Farbigkeit der Schwarzweiß-Aufnahme sind als Phänomene der konstruierten Komplexität dieser fotografischen Arbeit deutbar. Betrachtet man die Aufnahme(n), kann zunächst davon ausgegangen werden, dass es sich um Selbstporträts Warhols handelt. Dieser Irrglaube fußt gleich auf zweierlei Faktoren: Zum einen lässt sich Warhol – salopp formuliert – als Narziss der aufkommenden Postmoderne bezeichnen, der sich kontinuierlich selbst zum Sujet seiner Arbeiten auserkor; zum anderen handelt es sich bei der Polaroidfotografie um das – wenngleich analoge – Selfie-Medium der ersten Stunde. Jenes Verwirrspiel zeugt von einem konzeptuellen Zugang zur Fotografie, bei welchem die Grenzen zwischen den einzelnen Inszenierungen zu verschwimmen beginnen. Jedes der Polaroids, die in der Gesamtansicht zu sehen sind – ebenso jene, die aus der Kamera ragen –, sind gewiss ebenfalls Toscani zuzuschreiben, da die Arm- und Schulterstellung auf diesem Bild im Bild, von denen in der finalen Fassung abweichen und diese Haltung darauf hindeutet, dass Warhol die Kamera nicht selbst gehalten hat. Sie zeigen Warhol in derselben Garderobe mit herabhängenden Armen als das konstante Motiv, welches in den Details unverändert bleibt. Vermutlich ist jedes Polaroid an der Kamera befestigt, denn der Winkel ändert sich in den sechs Aufnahmen nur minimal, sodass der Moment, in welchem das Polaroid aus dem Kameraschlitz zu Boden fällt, suggeriert wird. Da Warhol auf diesen Polaroidfotografien schon zu sehen ist – in gleicher Montur vor gleichem Hintergrund – handelt es sich nicht um eine Aufnahme, die er selbst gemacht hat, sondern um eine mindestens eine Minute alte Aufnahme von Toscani.

Schon in der Malerei findet sich das Phänomen des Bildes im Bild im Allgemeinen und

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd., S. 87.

⁵²⁰ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 31.

das Künstlerporträt im Bild als spezielle Erscheinungsform. Das Bild im Bild⁵²¹ führt zu einer sichtbaren Ebenenerweiterung und kann ganz unterschiedliche Intentionen verfolgen.⁵²² Um von einer Ebene in die nächste zu gelangen, bedarf es grundsätzlich an Markierungspunkten oder wahrnehmbaren Grenzbereichen.⁵²³ In diesem Darstellungsmodus wird häufig der Rahmen des Bildes im Bild gleichermaßen abgebildet, sodass die Trennungen der Ebenen visuell unverkennbar bleiben. Auch bei *Andy Warhol with camera* lässt sich unschwer das Porträt Warhols im Porträt Warhols erkennen, da die medienspezifischen weißen Plastikrahmungen eines jeden einzelnen Sofortbildes unverkennbar sind und somit, neben dem pragmatischen Aspekt der Unmittelbarkeit, auch wirkungsästhetisch eine Begründung für die Verwendung des Polaroids liefern. Dieser vorgeführte Verdopplungseffekt verbildlicht eine der Fotografie und mit ihr der Polaroidfotografie zugrunde gelegte Eigenschaft, nämlich die des fixierten Augenblicks, der sich in Toscanis Werk gleich zwölf Mal offenbart. Die sechs Einzelaufnahmen Warhols mit ihren sechs bildimmanenten Polaroidaufnahmen ermöglichen ein „vergleichendes Sehen“⁵²⁴, das bei der traditionellen Analogfotografie unmöglich wäre,⁵²⁵ da sie „bereits im Moment der Aufnahme das Gegenwärtige in das Vergangene verwandelt“⁵²⁶. Ausgelöst durch den mehrschrittigen Prozess (Negativ, Entwicklung, Wartezeit) impliziert sie bereits den später auf ihr ruhenden Blick⁵²⁷ – im Gegensatz zu den „»sofort« rezipierten Bildern, die keine Vergangenheitsfragmente konservieren“⁵²⁸. Hinreichend betont wurde in der Fotografiethorie, „da[ss] der fotografische Bild-Akt den Zeitablauf unterbricht, fixiert, immobilisiert und aus ihm einen Augenblick herauslöst und Herausschält“⁵²⁹, wohingegen die Arbeit *Andy Warhol with camera* weniger ein Szenario des Vorher und Nachher, als vielmehr eine Situation von Gleichzeitigkeit entwirft, sozusagen ein mehrfach potenziertes Es-ist-so-gewesen-Effekt. Winfried Pauleit

⁵²¹ Aber auch Formatunterschiede etwa in der Tafelmalerei werden als unterschiedliche Bildebenen aufgefasst. So ist eine Mitteltafel, die eine halbfigurige Madonna zeigt als Bild im Bild bezeichnet, wenn sie sich durch einen Formatsprung von den seitlichen Tafeln abhebt. Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 393.

⁵²² So kann die Darstellung eines Bildes im Bildes eine Erweiterung der Erzählung bewirken, Heiligenfiguren an dem Bildgeschehen der Realpersonen teilnehmen lassen, eine Selbstdarstellung der Malerei oder eine Selbstdarstellung des Künstlers und seines Könnens bedeuten. Das im Bild dargestellte Altarbild kann zudem einen Verweis auf einen bestimmten Ort und einen historischen Kontext liefern.

⁵²³ Häufig wird der Rahmen des Bildes im Bild mit abgebildet, sodass die Trennung unverkennbar ist.

⁵²⁴ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

⁵²⁵ Während der Aufnahmesituation war Toscani nicht nur ein doppeltes vergleichendes Sehen, sondern sogar ein dreifaches vergleichendes Sehen möglich, da er die erste Polaroidaufnahme mit dem leibhaftigen Andy Warhol vergleichen konnte und die zweite (finale) Aufnahme nochmals mit Warhol selbst und ersterer Aufnahme. Herkömmliche Analogfotografien ermöglichen nur bedingt ein vergleichendes Sehen.

⁵²⁶ Böckelmann/Zischler, 1983 (wie Anm. 61), S. 51.

⁵²⁷ Vgl. ebd.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 157.

konstatiert in einem Aufsatz, in welchem er das Polaroid hinsichtlich seines Wirkungsspektrums innerhalb Christopher Nolans Film *Memento* untersucht, dass es mit dem Sofortbild möglich sei, „eine räumliche Struktur bildhaft im »im Jetzt« zu verdoppeln“, sodass „diese Technologie ein vergleichendes Sehen“⁵³⁰ begünstige. Die Motivation des „Schnell-Fotografen“⁵³¹ liegt darin begründet, dass „er den Anschlu[ss] ans Gegenwärtige will, den Plural des Einen und Einzigen, des Jetzt, also keine Vervielfältigung (in) der zukünftigen Vergangenheit, sondern Gegenwart in Serie“⁵³².

Toscanis Tableau operiert medial wie inhaltlich mit den Effekten der Verdopplung, wobei letztgenannte bewirkt, dass die „Effekte der Verdopplung nicht mehr im Raum der Welt, sondern nur auf der Oberfläche der Fotografie situiert werden“⁵³³. Augenfällig an *Andy Warhol with camera* ist jedoch, dass sich die inhaltliche Struktur einer jeden Einzelaufnahme in Form einer Miniatur wiederholt. Toscani erhebt das Polaroid selbst zum Thema, dessen Qualität des sofortigen Bildresultats im unveränderten Raum-Zeit-Kontinuum die Strategie der *mise en abyme* ermöglicht. Wenngleich die Sofortbildfotografie bezüglich ihrer Indexikalität und der Fähigkeit einen Abdruck zu erzeugen, übrigen Analogfotografien gleicht, so ist die instantane Fotografie doch um den sofortig sichtbaren und physisch anwesenden Abdruck in Form eines Abzugs reicher. Denn das Polaroid „setzt weniger auf die zeitliche Trennung, das hei[ss]t auf eine nachzeitige Existenz des Bildes, auf ein Überdauern, im Sinne einer Einbalsamierung wie die klassische Fotografie – sondern vielmehr auf ein Nebeneinander von fotografiertem Bild und Situation“⁵³⁴. Nicht zufällig ist Warhols Miniatur in Form von sechs Polaroidaufnahmen in das finale Tableau integriert, denn auf diese Weise rekurriert die mediale Dopplung auf die Besonderheiten des fotografischen Prozesses selbst. Die doppelte Abbildung Warhols in jedem Einzelausschnitt des Tableaus setzt mit ihrer bildparallelen Anordnung und dem möglichen Vergleich der beiden Gesichter in verschiedenem Maßstab erneut einen Bezug zum ikonografischen Schema der Heiligen Veronika mit dem Sudarium oder dem Turiner Grabtuch.

Edwin Land selbst erzeugte bereits bei der ersten Vorstellung des Sofortbildverfahrens eine Aura um sein neues Verfahren, dessen autarke Genese bewusst die Nähe der nicht von Menschenhand gefertigten Bilder suchte und deren rätselhafte Gemachtheit immer wieder innerhalb künstlerischer Strategien wirkungsvoll inszeniert wurde. Auch Toscanis Arbeit

⁵³⁰ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

⁵³¹ Böckelmann/Zischler, 1983 (wie Anm. 61), S. 51.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Owens, 2006 (wie Anm. 497), S. 66.

⁵³⁴ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 66.

ist als späteres Echo der ersten von Land präsentierten Polaroidfotografie aus dem Jahr 1947 zu deuten.

Durch die Wahl des Mediums Polaroid werden im Speziellen dessen ganz eigenen Bedingungen und Möglichkeiten dargestellt, welche in der Initiation „einer vergleichende Sehübung, bei der man sich von der Kongruenz eines gerade im Erscheinen begriffenen Bildes und einer Situation überzeugen kann“⁵³⁵, liegen. *Andy Warhol with camera* erzählt in einer Fotografie was eine (Polaroid-)Fotografie ist – *en abyme* – und bezeugt zugleich die Entstehung des Polaroids als Bild im Bild, um so wieder reflexiv auf die Genese der Fotografie zurückzuweisen. Jener Konnex einer verdoppelnden Strategie erzeugt ein Ergebnis „als sei es von einem Akt der inneren Duplikation einer buchstäblichen Rückfaltung der Fotografie auf sich selbst, erzeugt worden“⁵³⁶, wie Owens dieses Phänomen anhand einer Aufnahme von Brassai beschreibt. Toscani verwendet in seiner Arbeit die Konstruktion des *mise en abyme*, einen optischen Kunstgriff, der ursprünglich mit einem Verfahren der Heraldik vergleichbar ist, bei der „ein Miniatur-Wappenschild, aufgehoben innerhalb eines anderen Wappenschildes, dessen äußere Kontur und innere Aufteilung exakt wiedergibt“⁵³⁷.

Veranlasst durch den facettenreichen Umgang mit dem Prinzip des Seriellen, Duplizierens und Reproduzierbaren sowie aufgrund der Symmetrie der Einzelaufnahmen, fällt es dem Betrachter schwer einem der Abbilder den Vorzug zu geben; der Blick schweift zwischen den sechs bzw. zwölf Aufnahmen umher und verweigert die Fokussierung auf eines. Die Polaroidaufnahmen innerhalb des Bildes fungieren wie „innere Spiegel, die die Totalität des Werkes, in dem sie sich befinden durch Reduplikation“⁵³⁸ reflektieren, da „Reduplikation das »Reproduzieren durch Reflexion« bezeichnet und damit jene Art mechanischer Reproduktion durch Analogie beschreibt, die wir sowohl dem Spiegel als auch der Fotografie zuschreiben“⁵³⁹. Auf dem gesamten Blatt mit allen seinen Aufnahmen sucht man vergeblich ein narratives Element. Toscani erzählt mit seiner Warhol-

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Owens, 2006 (wie Anm. 497), S. 66. Bei der Aufnahme, die Owens bespricht, handelt es sich um die etwa 1932 entstandene Fotografie Brassais mit dem Titel *Group joyeux au bal musette des Quatre Saisons*.

⁵³⁷ Ebd., S. 67.

⁵³⁸ Ebd. Owens differenziert zwischen drei möglichen Arten der Reduplikation. So existieren Reflektionen „durch einfache Reduplikation (ein Fragment eines Werkes, das ein Verhältnis der Ähnlichkeit zu dem Werk zeigt, das es einschließt), durch unendliche Reduplikation (ein Fragment, das ein Verhältnis der Ähnlichkeit zu dem es umschließenden Werk zeigt und das selbst wiederum ein Fragment enthält, das ...) oder durch aphoristische Reduplikation (ein Fragment, das angeblich das Werk in sich enthält, das es einschließt).“ Owens verweist zudem (S. 80, Fn. 5) auf die historische Abhandlung der *mise en abyme* in der Literaturtheorie: Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris 1977. Die Reflexion in Toscanis Arbeit ist der aphoristischen Reduplikation zuzuschreiben, da die einzelnen Miniaturen zwar nur minimal, aber dennoch von den sechs Einzelaufnahmen, welche sie einschließen, abweichen.

⁵³⁹ Owens, 2006 (wie Anm. 497), S. 72.

Darstellung allerdings keine Geschichte, sondern liefert vielmehr eine visuelle Vorstellung von Zeit, indem er das Polaroidmedium selbst inszeniert. Warhol nutzte selbst das Prinzip der Serie, um etwa auf die Massenproduktion der Konsumwelt hinzuweisen und sie zu parodieren und Toscani stellt diesen Bezug zu Warhols Vita, der Serialität als konstantes Gestaltungsmittel in seinem Œuvre einsetzte, her. Serialität kann darüber hinaus als Ordnungsprinzip gelten und mit ihr „wird nicht allein die industrielle Fertigungsweise bezeichnet, sondern auch die Wiederholungsstruktur als Konstitutum der Gestaltung“⁵⁴⁰. In der Konzeption *Andy Warhol with camera* als mehrteilige Arbeit, kann sowohl ein Verweis auf die Pop-Art, zu deren prominentesten Vertretern Warhol zweifelsohne zu zählen ist, gesehen werden, als auch die Zurschaustellung des neuen Polaroidmaterials, das als exzeptionelle Praxis des Polaroid-Prinzips neben der Serie als Wiederholung des Motivs, durch die vorhandenen Negative auch die serielle Vervielfältigung erlaubt. Dabei kann „»Reproduktion« im Bereich der einmal die Wiederholung der Wirklichkeit im Bild, dann aber auch die massenweise Vervielfältigung dieser Wiederholung“⁵⁴¹ bedeuten. Unterscheiden lassen sich „das reproduzierende Bild und das reproduzierte Bild“⁵⁴². Jene „Multiplizität der Fotografie“⁵⁴³ zeigt sich in Toscanis Arbeit durch die sechs reproduzierenden Bilder, die Warhol ablichten und das Fotoblatt, auf dem sie entwickelt wurden und in limitierter Auflage reproduziert wurden. Die Technik des Polaroidverfahrens ist aufgrund des sofortigen Erhalts des fotografischen Abzugs ohne Umwege extrem präsent. Toscani verstärkt diese Wahrnehmung, indem er den Moment der Entstehung des Polaroids verdoppelt. Nicht die Vielfalt steht im Vordergrund, sondern die Ähnlichkeit, Wiederholung und Differenz. Auf den ersten Blick scheinen die sechs Einzelaufnahmen identisch – eine ewige Wiederkehr des Gleichen –, doch sie unterscheiden sich minimal, z.B. in der Armstellung, der Neigung des Kopfes oder der Mimik Warhols. Konstitutives Kriterium für Serialität ist deren Homogenität. In diesem Fall zeichnet sich das homogene Wesen durch die gleichen Bildformate und die damit verbundene Technik der gleichen Polaroidkamera aus. Die Homogenität der sechs Einzelaufnahmen zeigt sich in ihrer gleichwertigen Hierarchie, die auch durch die minimalen Abweichungen nicht gestört wird. Ein weiteres Merkmal des Seriellen ist die Möglichkeit der beliebigen Erweiterung und einer theoretischen Austauschbarkeit der Einzelbilder, die unendlich fortgesetzt und im Falle *Andy Warhol with camera* zu einer

⁵⁴⁰ Elke Bippus: *Serielle Verfahren: Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003, S. 192.

⁵⁴¹ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 139.

⁵⁴² Ebd.

⁵⁴³ Ebd., S. 146.

„unerschöpfliche Quadratur der Ich-Bestätigung“⁵⁴⁴ fortgeführt werden kann.

Schließlich muss die Arbeit auch kritisch vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass das Unternehmen Polaroid im Begriff war zwei neue Technologien im künstlerischen Sektor zu lancieren. Zum einen wurde versucht das Schwarz-Weiß-System, das unter der Bezeichnung Typ 105 firmierte und mit dem die finale Version von *Andy Warhol with camera* hergestellt wurde, an interessierte Kunstfotografen zu vermarkten, zum anderen sollte das 1972 auf den Markt gebrachte System SX-70 für alle Fotografenstände – ob Amateur oder Profi war zunächst unerheblich – vertrieben werden. *Andy Warhol with camera* ist die Arbeit eines eingefleischten Werbefotografen, der eine Reihe von Porträts eines populären Künstlers jener Zeit, der als Vertreter eines Massenkonsums galt, anfertigt und somit die Brücke zwischen Kunst und Konsum ergo zwischen Kunst und Polaroid auf augenscheinliche Weise veranschaulicht. Denn wer eignete sich eher als Schauobjekt für die Legitimationsstrategie der polaroiden Verfahren, mit derer sich die Sofortbildfotografie allgemein in die Geschichte der Fotografie einbetten ließe und simultan als technischer Fortschritt und Massengut angesehen wird, als Andy Warhol, der die Wiederholung banaler Gegenstände zum Topos erhoben hat und als hemmungsloser Bejaher der Konsumgesellschaft galt. Warhol avanciert in dieser Arbeit selbst zum Produkt, indem er von Toscani dar- und ausgestellt wird. Letztlich stellt Warhol per se eine hybride Gestalt aus Porträtiertem und Werbefigur dar. Durch das Posieren Warhols für die fingierten Schnappschüsse vor der Kamera Toscanis mutiert der Wirklichkeitseffekt zum Klischee konstruierter Ereignishaftigkeit. Warhol wird in einer Inszenierung – durchaus wahrheitsgemäß – als ein mit Polaroid arbeitender Künstler gezeigt. Überdies aber rückt die Polaroidkamera selbst in den Bildmittelpunkt jener sechs Einzelaufnahmen, sodass Warhol als Vermittler eines Produktes fungiert. Die Konstellation von Technologie und ihrer Inszenierung ist als Thematisierung des Mediums mit samt seiner genuinen Merkmale selbst lesbar, bei der Warhol als Staffagefigur eingesetzt wird. Die Evidenz des Inhaltes ist in diesem Fall, „eine Zeigehandlung, die mediengestützt (wenn nicht gar medienspezifisch) eine Art Wahrheitsbeweis mit dem Medium im Medium herstellt“⁵⁴⁵. Man kommt nicht umhin die Arbeit Toscanis als latente Werbekampagne Polaroids wahrzunehmen, in welcher die Technik selbst inszeniert wird. Wenngleich Toscanis Arbeit als künstlerisch autonom – ausgestellt und auf dem freien Kunstmarkt verkauft – angesehen werden kann, so ist sie doch auch als bildliche Vermarktungsstrategie des Unternehmens deutbar.

⁵⁴⁴ Jacques Lacan: *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1975, S. 67.

⁵⁴⁵ Rolf Nohr: *Evidenz...das sieht man doch!*, Münster 2004, S. 9.

4.4 David Hockney – Sehen in Etappen

„In den Anfängen der Fotografie dauerte die Belichtung einige Sekunden, also fotografierte man, wie der Franzose Nadar, entweder Personen, die reglos verharrten, oder Still[l]eben von ausgestorbenen Straßen wie sein Landsmann Atget in seinen Paris-Fotos. Diese Fotos kann man ein bisschen anschauen, ehe das Interesse nachlässt. Aber mit fortschreitender Technologie verkürzte sich die Belichtungszeit auf Zehntelsekunden. Und der Grund, warum man eine Fotografie nicht längere Zeit anschauen kann, ist der, dass in ihr keine Zeit enthalten ist – das Ungleichgewicht zwischen den beiden Erfahrungen, dem ersten und dem zweiten Blick ist zu groß.“⁵⁴⁶

Wenngleich David Hockney die Fotografie zunächst für ein ausgesprochen begrenztes Medium hielt, nutze er sie doch ab 1965 kontinuierlich. Seine ambivalente Einstellung zur Fotografie begründet sich in dem fehlenden zeitlichen Moment ihrer Erzeugnisse, wie oben genanntes Zitat klar darlegt, ferner misstraut er „ihrem Anspruch auf größere Realität oder Authentizität“⁵⁴⁷. Hockney gebrauchte die Kamera zunächst als Hilfsmittel oder als Gedächtnisstütze für seine malerischen Arbeiten, allerdings stellten sich alsbald die Grenzen der Analogfotografie für seine Belange heraus, da er vermehrt Architektur und Ganzkörperporträts fotografierte, die er zwar mit einem Weitwinkelobjektiv aufnahm, um möglichst die gesamte Person bzw. das gesamte Gebäude fotografisch zu erfassen, doch schien ihm diese Lösung „höchst unwirklich“⁵⁴⁸, da die Aufnahmen etwas zeigten, „dass man so nicht sah“⁵⁴⁹. Zum einen verlaufen auf dieserart Fotos die Vertikalen gekrümmt, zum anderen sah Hockneys in ihnen Verfälschungen, da der tatsächliche Akt des Sehens niemals soviel auf einen Blick erfassen könne.⁵⁵⁰

Aus dieser Problematik der nicht wirklichkeitstreu Bilder heraus entwickelte Hockney für sich ein Verfahren, das auf Gesamtheit angelegt ist, indem er das Aufkommen eines statischen Moments bzw. die statische Qualität der einzelnen Fotografien zu umgehen versuchte und das dem tatsächlichen Sehprozess, bei welchem das Auge ein Objekt etappenweise abtastet, nachempfunden ist. Die Werke die dabei entstanden – Hockney

⁵⁴⁶ Lawrence Weschler: *Augen-Blicke*, in: Ders.: *David Hockney: Cameraworks*, München 1984, S. 6-41, S. 10. David Hockney und Lawrence Weschler werden im Folgenden verhältnismäßig häufig zitiert, da mit der Publikation *Cameraworks* eine herausragende Symbiose aus Text- und Bildmaterial entstanden ist und Hockney selbst an vielerlei Stellen in Form von Interview-Passagen beredet Auskunft über die Herangehensweise und Problematik mit der Polaroidfotografie gibt. Seine Aussagen müssen zwar ebenfalls kritisch betrachtet werden, zeugen aber offenkundig von einer konstruktiven Auseinandersetzung mit dem Medium und sind keineswegs Teil von Image- oder Vermarktungsstrategien, wie sie an manch anderer Stelle von Künstlerkollegen anzutreffen sind.

⁵⁴⁷ David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 8.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd.

nannte sie *Joiners*⁵⁵¹ – setzte er aus zahlreichen Aufnahmen zusammen, welche zwar mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen, jedoch so zusammenklebt wurden, dass die Krümmungen und Verzerrung verschwanden. Hockney empfand diese Darstellungsweise der Motive anfangs so klarer und wirklichkeitsgetreuer, als mit einer einzigen Weitwinkelaufnahme.⁵⁵² Als bald erkannte er jedoch die verstärkte Präsenz seiner „gekoppelten Aufnahmen“⁵⁵³, die dazu anhielten mehrmals hinzusehen, denn „bei fünf Fotos ist man gezwungen, fünf mal hinzusehen“⁵⁵⁴. Hockney weicht so den Mängeln, die er zuvor bei den „einäugigen Bildern“⁵⁵⁵ der herkömmlichen Fotografie anprangerte, aus. Das ab 1982 entwickelte Konzept für Fotocollagen, die sich zunächst aus Polaroidbildern und zu einem späteren Zeitpunkt aus anderen Analogfotografien zusammensetzen und Kompositionen aus bis zu 600 Einzelbildern und Teilansichten ermöglichte, zieht sich bis 1986 durch sein Schaffen, das zu jener Zeit die Malerei gänzlich vernachlässigt.

Anhand der großformatigen Polaroidcollage *Imogen and Hermiane*⁵⁵⁶ (Abb. 17), die Hockney 1982 in seinem Londoner Pembroke Studio schuf, lassen sich die Auseinandersetzungen mit der Ästhetik der Fragmentierung und der intendierten Wirklichkeitsbetrachtung exemplarisch beobachten. Die Kompositarbeit zeigt die beiden Töchter des befreundeten Paul Cornwall-Jones, Inhaber des Verlagshauses Petersburg Press, das zahlreiche Hockney-Publikationen veröffentlicht hat. Aus einem aus 63 einzelnen quadratischen SX-70-Polaroids bestehenden Gitter – sieben Fotos in der Breite zu neun Fotos in der Höhe – nehmen die beiden Mädchen Gestalt an. Sie sitzen jeweils auf einem Holzstuhl vor einem blauen Vorhang. Die Collage ist sehr farbtensiv und ihr Kolorit erinnert stark an die gemalten Werke Hockneys, der es schafft, „aus dem Polaroid-Film Farben herauszuholen, die keiner ihm je zugetraut hätte“⁵⁵⁷. Wenngleich die kräftigen Farben der Polaroid-Collagen, wie bei *Imogen and Hermiane*, an jene oft ungemischten grellen Farben der Pop-Art erinnern mögen, so lässt sich Hockney mit dem Werkkorpus der Collagen doch weniger innerhalb dieser Kunstrichtung verorten, als dass er sich – wie sich zeigen wird – mehr einem fotografischen Kubismus nähert. So hält das burschikos

⁵⁵¹ Vgl. Ann Hoy: *Hockneys Fotocollagen*, in: Los Angeles County Museum of Art/ Metropolitan Museum of Art (Hg.): *Ausst.Kat.: David Hockney – Eine Retrospektive*, Los Angeles/New York/London, dt. Ausgabe Ostfildern 1988, S. 55-65, S. 56. *Joiners* bedeutet „Kopplung“ oder wörtlich „Verbinder“.

⁵⁵² Vgl. David Hockney, zit. nach. Weschler 1984 (wie Anm. 546), S. 9.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Ebd. Hockney bezieht sich mit dieser Aussage auf fotografische Studien für sein Porträt seines Freundes Peter Schlesinger. Hockney fotografierte den stehenden Schlesinger fünf Mal und erhielt fünf Einzelaufnahmen, die Kopf und Schultern, Torso, Hüfte, Knie und Füße zeigten und fügte diese anschließend möglichst passgenau zusammen. Vgl. Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 8 f.

⁵⁵⁵ Hoy, 1988 (wie Anm. 551), S. 56.

⁵⁵⁶ David Hockney, *Imogen and Hermiane. Pembroke Studios, London, 30th July, 1982*, 63 SX-70-Polaroids, 76.2 x 57.2 cm.

⁵⁵⁷ Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 13.

wirkende Mädchen in der Latzhose den Oberkörper ruhig, den Blick vom Betrachter abgewandt gen Boden, die Beine jedoch in Bewegung, als würde sie mit ihnen wippen. Der rhythmische Moment des Kindes im Kleid liegt zum einen in dem übergeschlagenen Bein, zum anderen visualisiert Hockney ihr Spiel mit dem Haar. Wie bei seinen Zeichnungen und Gemälden auch, beginnt er zunächst mit der Gestaltung der Gesichter. Sie bilden, je in einem Sofortbild festgehalten, die Ruhepole des Bildes. Auch Schulter- und Brustbereich der Mädchen verharren still, bis sich hüftabwärts die Ausschnitte von Beinen und Füßen mehren, die nicht mehr exakt aufeinander abgestimmt aneinandergelegt sind und so Bewegung suggerieren. Diese Bewegtheit resultiert weder aus der traditionellen Anordnung eines Comic, bei dem jeder Ausschnitt eine neue Episode darstellt, noch handelt es sich um Bewegungsabläufe, die in einzelne Sequenzen zerlegt sind, wie im Phasenfoto-Stil von Eadweard Muybridge.⁵⁵⁸ Durch die Wiederholung bestimmter Bildgegenstände erzeugt Hockney bewegte Akzente. Die gesamte Komposition liest sich als geschlossenes Ganzes, das sich aus zahlreichen „Augen-Blicken“⁵⁵⁹ formiert und einen „Eindruck von der Erfahrung zeitlichen Sehens“⁵⁶⁰ preisgibt.

Das Kompositpolaroid bietet daher keine Narration, sondern vielmehr eine Ablesbarkeit von Zeitlichkeit und einem Raum, in dem sich die unruhigen Mädchen im Studio aufhielten. Die visuelle wie tatsächliche Addition und der „brüchige Charakter der Bildoberfläche“⁵⁶¹ ergibt sich aus den 63 gleichmäßig aneinander gekoppelten Einzelpolaroids, dem Schuppengeflecht eines Fisches ähnelnd. Sämtliche Polaroids sind im Originalformat belassen und wurden nicht beschnitten. Hockney berichtet, dass er „schnell erkannte, dass sowohl jedes einzelne Bild als auch ihr Verhältnis untereinander klar sein musste“⁵⁶², da die Collagen ansonsten aussehen, „wie ein Puzzle, das die Augen buchstäblich nicht aushalten konnten“⁵⁶³. Hockneys *Joiners* pointieren auf praktische und eidetische Weise die theoretischen Ausführung Gilles Deleuzes’, die sich wiederum auf die Auseinandersetzungen des Philosophen Henri Bergson beziehen. Bewegung wird in diesem Diskurs nicht bloß als reine zeitliche Abfolge verstanden, sondern darüber hinaus

⁵⁵⁸ Vgl. Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 11.

⁵⁵⁹ David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 11. Hockney erklärt ebd: „[...] diese Bilder kommen unserem realen Sehen sehr nahe: Der Betrachter erfasst nicht alles auf einen Blick, sondern vielmehr Schritt für Schritt und setzt sich daraus das Bild seiner Umwelt zusammen. Wenn ich Sie jetzt ansehe, erfasst mein Auge Sie nicht auf einmal in ihrer ganzen Person, sondern in vielen kleinen Etappen. Ich sehe Ihre Schulter, Ihr Ohr, Ihre Augen, Ihre Wangen, Ihren Hemdenknopf, Ihre Schuhe, Ihr Haar, Ihre Nase, Ihren Mund. Das sind Hunderte von Augen-Blicken, aus denen ich dann meinen Gesamteindruck von Ihnen gewinne. Wenn ich Sie mit einem einzigen Blick ganz hätte wahrnehmen können, wäre das eine nichtssagende Erfahrung – es wäre eben so, als ob man eine ganz normale Fotografie anschauen würde.“

⁵⁶⁰ Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 11.

⁵⁶¹ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 91.

⁵⁶² David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 11.

⁵⁶³ Ebd.

auch als Dauer und eine Form von Simultanität. Deleuzes' Ausführungen zur sequentiellen Struktur des Zeit-Bildes beziehen sich zwar auf ein kinematografisches Umfeld, lassen aber auch an dieser Stelle einen Bezug zu, indem man das Zeit-Bild als eine Verknüpfung aus gegenwärtigen und virtuellen Bildern begreift, als eine Verbindung von Zeitebenen, die weniger auf eine chronologische Abfolge abzielen, als mehr auf die Erkundung der Zeit, die dabei nicht einzig auf das Mittel der Bewegung zurückgreift.⁵⁶⁴

Die typischen weißen Plastikrahmen der Sofortbilder bleiben daher bei den *Joiners* stets sichtbar und bilden auf diese Weise ein durchgehendes homogenes Gitternetz, welches formal eine ausgewogene Symmetrie ausstrahlt, wohingegen im Inneren durch das „permanente Ordnen und Neuordnen von endlosen Detailketten“⁵⁶⁵ Unruhe herrscht, denn jedes „Polaroid hat eine andere Perspektive und einen anderen Brennpunkt“⁵⁶⁶, sodass sich die „Gesamtperspektive aus Hunderten von Mikroperspektiven“⁵⁶⁷ zusammensetzt. War das grobe Raster zwar bei Siebdrucken der Pop Art üblich, so ist die Darstellungsabsicht der Polaroidcollagen doch auf Grundlage Hockneys Argumentation als Ausübung einer „kubistischen Photographie“⁵⁶⁸ zu werten, denn gerade „indem diese Bildcollagen genauso viel verbergen wie sie zugleich zeigen, entfremden sie das photographische Bild nachdrücklich von der Idee einer mimetischen Reproduktion von Wirklichkeit“⁵⁶⁹. Hockney fasst somit die „Sichtbarkeit im Bild“⁵⁷⁰ als ein Konstrukt und Wahrnehmung als „ein Prozess fortgesetzter Neuorientierung im erkennbar unebenen Bildgelände“⁵⁷¹ auf. Dabei sind die Ober- und Seitenränder des Einzelpolaroids stets in voller Gänze sichtbar, der untere Rand wird jedoch verkürzt gezeigt, indem das jeweils darunter liegende Polaroid soweit überlappt, als dass auch der untere Plastiksteg des darüber liegenden Sofortbildes die gleichen Proportionen wie die drei anderen Seiten des Fotos aufweist. Hockney schiebt die einzelnen Fotografien so übereinander, dass sie alle eine gleichmäßige quadratische Rahmung erhalten. Lediglich in der untersten Reihe der Gesamtkomposition wird das geordnete und homogen proportionierte Raster der weißen Rahmenstege durch sieben Polaroids in ihrer tatsächliche Erscheinungsform, die sich aus

⁵⁶⁴ Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt, 1991.

⁵⁶⁵ David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 16.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 94. Zur Vertiefung dieses bereits vielfach unternommenen Vergleichs siehe auch: Christophe Blaser/Daniel Girardin: *Der kubistische Raum in Hockneys Photocollagen*, in: Reinhold Misselbeck (Hg.): *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Heidelberg 1997, S. 33-40.

⁵⁶⁹ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 94.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd.

drei gleich schmalen Papierstegen – oben, rechts und links – und dem aufgrund seiner funktionalen Bedeutung – als Träger der Chemikalien – breiteren unteren Rahmensteges, unterbrochen. Im unteren Bildrand nutzt Hockney die polaroidimmanente Kadrage als Untergrund für seine Datierung und Signatur in der Manier eines malenden Künstlers.⁵⁷² Die für das Polaroidverfahren unverzichtbare weiße Plastikrahmung wird nicht beschnitten, sondern als omnipräsentes Passepartout einer fotografischen Technik selbst zum Teil des Bildfeldes. Durch den offenkundigen Wechsel zwischen Bildausschnitt und Rahmen, zwischen Innen und Außen, wird „der Akt des Sehens konsequent auf die Probe gestellt“⁵⁷³.

Neben der Darstellung der beiden Mädchen in einem bestimmten (kurzen) Zeitabschnitt, stellt Hockney die gravierende Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit als Thema dar, indem er die apparativen Bedingungen des Polaroidverfahrens keineswegs zu kaschieren versucht, sondern diese als sinnstiftende Elemente einer sichtbaren Quadrierung beibehält. Die funktionalen Eigenschaften des Polaroidmediums werden somit auch Teil der Darstellung und sind verantwortlich für die „sich bereits auf der Bildoberfläche deutlich abzeichnende Ästhetik der Fragmentierung“⁵⁷⁴. Jedes der 63 Rechtecke der gesamten Collage „verliert sich nicht in einem unregelmäßigen Äußeren“⁵⁷⁵ – wie es in seinen späteren fotografischen Arbeiten der Fall sein wird –, sondern „verstärkt vielmehr ostentativ die quadratische Grundform des Polaroids“⁵⁷⁶. Jener medienreflexive Moment „übersteigt jedoch gerade durch die Thematisierung des Rahmens als einem in das Bild hineinverlegten Element die klassische Ästhetik der Metaphotographie“⁵⁷⁷. Das Karo bleibt in den Collagen „unüberwindbare Grundbedingung“⁵⁷⁸, da man das Polaroid nicht beschneiden kann ohne es damit zu zerstören. Die Fragmentierung eines übergreifenden Bildraumes ist fester Bestandteil in Hockneys Auseinandersetzung mit den fotografischen Darstellungsmöglichkeiten des Bildes, doch geschieht dies in seinen frühen Polaroidcollagen wie *Imogen and Hermiane* zunächst anhand grober Bruchstücke, die

⁵⁷² Die Beschriftung von Fotografien ist zwar durchaus üblich, oft sind sie zusätzlich mit Stempeln und Aufklebern versehen, bei Polaroidaufnahmen ist diese Art ergänzende Angaben zu machen hingegen eher selten, da die Rückseite der Sofortbilder mit ihren schwarzen Plastik-Rückseiten zum Beschriften eher ungeeignet sind. Vielmehr finden sich Signatur, Titel oder datumsbezogene Angaben bei Sofortbildern auf der Vorderseite; meist auf dem unteren Rand. Im Falle von diesem Werk lauten die handschriftlichen Angaben (von links nach rechts): IMOGEN + HERMIANE. PEMBROKE STUDIOS, LONDON, 30TH JULY 1982 und enden in der rechten Ecke mit der Signatur Hockneys.

⁵⁷³ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 91.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 94.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 95. Siegel verweist weiterhin auf: Karlheinz Lüdeking: *Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion*, in: Ders.: *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, S. 19-38.

⁵⁷⁸ Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 19.

rechtwinklig aneinander gelegt eine große Fläche an Planquadraten bietet und führt etwa in der sechs Jahre später entstandenen nicht instantanen Fotocollage *Pearblossom Highway*⁵⁷⁹ (Abb. 18) zu einem wesentlich klein- und vierteiligeren Darstellungsmodus, der eine Wirkung evoziert, als „würde der Bildraum implodieren“⁵⁸⁰. Die „Stringenz der Koordinaten von Raum und Zeit“⁵⁸¹ gibt Hockney in einer weiteren fotografischen, jedoch nicht polaroiden Werkgruppe, auf, indem er nicht mehr allein auf das Zusammenfügen einzelner Fotografien zu einem „übergreifenden Bild“⁵⁸² ausgerichtet arbeitet, sondern Collagen, wie *The Scrabble Game*⁵⁸³ (Abb. 19) anfertigt, die zugleich „ihre Struktur durch den Einsatz von blinden, keiner näheren Bestimmung unterworfenen Felder, gewinnen“⁵⁸⁴, sodass Mixed-Media Werke entstehen, welche die „sicheren Grenzen des rahmenden Rechteckes verlieren“⁵⁸⁵ und deren einzig bestimmbar Komponente die Fotografie bleibt. Für die beiden letztgenannten Methoden benutzte Hockney eine Nikon 35mm-Kamera oder eine Pentax 110, um dem typischen weißen Rand zu entgehen und die Fotos nicht beschneiden zu müssen, denn bei beiden Aufnahmetechniken hält sich Hockney an die Maxime: „Ich beschneide die Fotos nie. Wenn ich an den Abzügen herumschnippelte, würde damit auch die darin enthaltene Zeit beschnitten, und alles geriete durcheinander.“⁵⁸⁶ So zeichnen sich seine nach den Polaroidcollagen entstehenden Komposition durch das Fehlen des ruhigen Rasternetzes aus, zudem verlieren die späteren Collagen der dritten Methode an geometrischer Grundform, da die Einzelaufnahmen nicht mehr zwangsläufig auf einem rechteckigen Feld arrangiert und zugleich in diversen Winkeln zu- und voneinander gedreht fixiert werden, wie bei *The Scrabble Game* von 1983. Hockneys Darstellungsweisen sind von einer Dynamik bestimmt, die sich vom Raster und einem lückenlosen Zusammenschluss über das Fragment in einem übergreifenden Rechteck bis hin zur freien Formatierung entwickeln, sich dabei jedoch nie auf eine singuläre Aufnahme beschränken. Alle drei der auf Fotografie basierenden Collagestrategien haben die Zurschaustellung des „Risses zwischen Bild und Wirklichkeit“⁵⁸⁷ gemein, doch lediglich bei jenen fotografischen Collagen Hockneys, bei denen anstelle eines Kleinbildfilmes ein Polaroidfilm tritt, bleibt das Raster – „als nachdrücklich ästhetische Funktionalisierung des

⁵⁷⁹ David Hockney, *Pearblossom Highway, 11-18th April*, 1986, Fotocollage, 163.8 x 119.4 cm.

⁵⁸⁰ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 91.

⁵⁸¹ Ebd., S. 92.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ David Hockney, *The Scrabble Game*, 1983, Fotocollage, 147.3 x 99.1 cm.

⁵⁸⁴ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 93.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 94.

⁵⁸⁶ David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 21.

⁵⁸⁷ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 91.

Rahmens“⁵⁸⁸ – für den Betrachter eine visuelle Herausforderung, da es gerade die Regelmäßigkeit des Rasters ist, die „zwischen Werk und Beiwerk, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changierend über die Prämissen von Hockneys photographischer Komposit-Ästhetik beredt Auskunft gibt“⁵⁸⁹.

Der fotografische Bild-Akt, so Dubois, schneidet regelmäßig tief in das Gewebe der Wirklichkeit, indem Fotografieren immer zunächst Schneiden, Ausschneiden, das Sichtbare durchtrennen, bedeutet.⁵⁹⁰ Und obwohl Hockney seine Aufnahmen selbst niemals beschneidet, ist doch jede einzelne Polaroidfotografie im Sinne Dubois, nicht bloßer Lichtabdruck, sondern auch stets mit dem Akt der Entstehung, der durch eine radikale Geste – die Geste des Schnitts (Cut) –, die den Strang der zeitlichen Dauer und das Kontinuum des Raums durchbricht, verbunden.⁵⁹¹ Das fotografische Bild ist der zweifachen Kontinuität von Zeit und Raum als singulärer und einmaliger Abschnitt entnommen. Das Foto per se offenbart sich als „kleine Erstarrung eines Hier und Jetzt“⁵⁹², indem es dem Raum einen Bruchteil entnimmt, ihn isoliert und ausschneidet und es im Akt des Fotografierens den Zeitablauf unterbricht, fixiert, immobilisiert und aus ihm nur einen Augenblick herausschält.⁵⁹³ Sowohl der Schnitt durch die Zeit als auch der durch den Raum gehen im fotografischen Akt dabei absolut gleichzeitig vonstatten⁵⁹⁴ und auch Hockneys fotografische Aktivität kann sich diesem Theorem zunächst nicht entziehen, wenngleich der Künstler im Grunde bereits das bemängelte, was Dubois Jahre später mit der „fundamentalen Diskontinuität der fotografischen Temporalität“⁵⁹⁵ beschreibt. Doch während die herkömmliche singuläre Fotografie beständig mit einer Subtraktion einhergeht, basieren Hockneys *Joiners*, gleichsam der Malerei oder der Zeichnung, auf einem additiven Verfahren. Somit unternimmt Hockney auch den Versuch die Begrenztheit der Fotografie aufzulockern, indem er ihrer rein mechanischen Komponente die Menschlichkeit und Kreativität der Künstlerhand zu Seite stellt.

Betrachtet man *Imogen and Hermiane* erneut, so wird deutlich, dass – wie Hockney es eingangs formuliert – das Auge niemals alles auf einen Blick zu sehen vermag und seine *Joiners* oder Foto-Kopplungen „aus zerbrochenen Repräsentationsstücken etwas Neues gewinnen“⁵⁹⁶, das eine zugleich detailreiche wie lückenhafte Darstellung vorführt, die mit

⁵⁸⁸ Ebd., S. 94.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Vgl. Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 175.

⁵⁹¹ Vgl. ebd.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Vgl. ebd., S. 157.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 158.

⁵⁹⁶ Merlin Carpenter: *David Hockney (1971)*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 67, 2007, S. 270-279, S. 279.

ihren Verknappungen, Verkürzungen, Stauchungen und partiellen Doppellungen an visuelle Strategien des Kubismus anknüpfen. Hockneys Strategie manifestiert sich aus der Überzeugung von einem sich ununterbrochen in Bewegung befindlichen Blickes und der Annahme visuelle Erfahrung setze sich aus der Kombination veränderlicher Blickwinkel zusammen, die wiederum an verschiedene Interessen, vorgefasste Vorstellungen und Erinnerungen gekoppelt sind.⁵⁹⁷ Die Annahme Tiefe und Bewegung als etwas Natürliches für das Auge zu betrachten, knüpft somit an die „Definition der Wahrnehmung, die sich im Impressionismus und Kubismus herausbildete“⁵⁹⁸ an. Eine Fotocollage vermittelt daher für Hockney „jenes Mosaikbild, das sich aus der Beobachtung in der Zeit ergibt“⁵⁹⁹ und sich so von der einzelnen Fotografie, die es vermag nur einen Augenblick einzufrieren, differenziert. Die Hinwendung eines fotografierenden Malers, dessen Werk grundsätzlich der Pop-Art zugerechnet wird, auch wenn er selbst dies oftmals verneinte, zum Kubismus erscheint zunächst diffus. Doch begreift man jene Strömung des beginnenden 20. Jahrhunderts nicht einzig als radikale Abwendung von der figurativen Darstellung und als strikten Weg in die Abstraktion – eine durchaus nicht widerlegbare Tendenz –, sondern vielmehr in Hockneys Sinne als eine Kunstrichtung, die von der Struktur des Sehens, und nicht etwa von der Struktur der Objekte handelt und die darüber hinaus ein intimes Sehen ermöglicht, so wird deutlich, weshalb sich der Künstler kubistisch anmutender Effekte bedient. Hockney erläutert sein Verständnis anhand eines sinnfälligen Beispiels:

„Ist Ihnen jemals aufgefallen, dass wir ein Auge zukneifen, wenn wir eine Sache ganz aus der Nähe betrachten wollen. Tun wir das nicht, werden die Konturen unscharf. [...] Die Leute haben Picasso vorgeworfen, er würde das menschliche Gesicht zu sehr verzerren. Ich glaube nicht, dass es sich um Verzerrungen handelt. Denken Sie zum Beispiel an die zauberhaften Porträts seiner Geliebten Marie-Therese Walter, die in den dreißiger Jahren entstanden sind. Er muss Stunden mit ihr im Bett verbracht und ihr Gesicht ganz aus der Nähe angesehen haben. Und dann sieht ein Gesicht ganz anders aus, als wenn man es aus ein paar Metern Abstand betrachtet. Es geschehen seltsame Dinge mit den Augen, den Wangen, der Nase. Es treten bestimmte Veränderungen auf, aber weil sie real sind, sind es eben keine Verzerrungen. Diese Gemälde handeln vom intimen Sehen.“⁶⁰⁰

Imogen and Hermiane ist nur ein Beispiel unter vielen Polaroidcollagen, die Hockneys Auseinandersetzung mit den Kubisten – allen voran Picasso, dem er mit seiner Collage von *Celia*⁶⁰¹ (Abb. 20) eine Hommage auf die Bilder von Marie-Therese schuf – belegen. Sehen ist ein zentrales Thema aller Polaroidcollagen und Hockney bedenkt bereits beim

⁵⁹⁷ Vgl. Hoy, 1988 (wie Anm. 551), S. 56.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 17.

⁶⁰¹ David Hockney, *Celia, Los Angeles, April 10th*, 1982, Komposit-Polaroid, 45.7 x 100.3 cm.

Arbeitsprozess, anders als Fotografen, die „normalerweise so auf ihr Motiv versessen sind, dass sie dabei den Betrachter aus den Augen verlieren“⁶⁰², sein Publikum, welches er mithilfe verschiedener Blickwinkel zu einer längeren Beschäftigung mit den Werken aufzufordern gedenkt. Dass Hockney durch seine Technik in der Lage ist, beliebig viele Details, Einzelaufnahmen und perspektivische Ansichten in einer Collage aufzunehmen, tangiert erneut kubistische Sehweisen, die in der Kunstgeschichte erstmals die perspektivischen Erkenntnisse der Renaissance in Frage stellten. Wenn also bei der Betrachtung eines Porträts von Picasso angemerkt wird, dass Menschen doch keine drei Augen besitzen, dann erkennen die Betrachter die Sichtweise der Kubisten, an die sich auch Hockneys Collagen anlehnen, nicht, denn die Person hat keine drei Augen, sondern ein Auge wurde zweimal gesehen und sodann auch dargestellt. Auch die Mädchen Imogen und Hermiane haben gewiss nicht jede vier Füße, doch die Polaroids die ihre Füße von verschiedenen Standpunkten aus aneinandergereiht zeigen, bringen das mehrmalige Hinsehen des Betrachters zur Geltung. Das von Hockney in der Fotografie bemängelte „lack of time“⁶⁰³ ist daher auch stets ein Problem, das sich aus einer festen Perspektive ergibt (Abb. 21)⁶⁰⁴. Er fotografierte die Mädchen daher von verschiedenen Standpunkten und mit ungleichen Abständen und Ausschnitten, um dem tatsächlichen Weg eines Blickes, der ein Objekt etappenweise abtastet, zu folgen (Abb. 22)⁶⁰⁵. Anhand der zwei Skizzen in seinem Essay *On Photography*⁶⁰⁶ verbildlicht Hockney das divergente Verständnis vom Sehen und seine Vorstellung von der menschlichen Seherfahrung auf augenfällige Weise, die keiner weiteren Erklärung bedürfen.

Die Komposition *Imogen and Hermiane* lässt zunächst vermuten, dass jedes einzelne Polaroid vom gleichen Standpunkt aus aufgenommen worden sei. Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch die zahlreichen Blickwinkel erkennen: Beispielsweise laufen die Fugen des Parkettboden in der linken unteren Bildhälfte keineswegs alle auf denselben Fluchtpunkt zu und auch die Proportionen der Beine der Mädchen verändern sich von Polaroid zu Polaroid. Somit dekonstruiert Hockney den fixierten Blick, der einen festen Standpunkt und das Stillstehen – auch der Augen – impliziert und verdeutlicht auf evidente Weise, dass unsere Augen niemals stillstehen. Gleichermäßen beschäftigte sowohl die Kubisten als auch Hockney mitunter das Problem das Moment der Zeit visuell darzustellen, denn „ein Bild, in das nur der Bruchteil einer Sekunde investiert worden ist,

⁶⁰² David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 16.

⁶⁰³ David Hockney: *On Photography*, in: Ders. (Hg.): *Ausst.Kat.: Photographs by David Hockney*, Washington D. C. 1989, S. 29-39, S. 30.

⁶⁰⁴ David Hockney, o. T., *Skizze aus seinem Essay On Photography*, 1989, ohne weitere Angaben.

⁶⁰⁵ David Hockney, o. T., *Skizze aus seinem Essay On Photography*, 1989, ohne weitere Angaben.

⁶⁰⁶ Hockney, 1989 (wie Anm. 697), S. 29-39.

hat man meist auch im Bruchteil einer Sekunde gesehen“⁶⁰⁷. Seine Reflexion über Sehweisen führte Hockney zu dem Schluss, dass man „die meisten Fotos nicht länger als, sagen wir, dreißig Sekunden anschauen“⁶⁰⁸ könne. Das Motiv sei dabei unerheblich, so der Künstler, der versucht hatte Fotos durch langes Anschauen lebendig werden zu lassen, doch „Leben ist genau das, was sie nicht haben – oder vielmehr Zeit, gelebte Zeit“⁶⁰⁹. Herkömmliche Fotos könne man daher nur „anstarren – sie starren leer zurück –, und auf der Stelle lässt die Konzentration nach“⁶¹⁰.

Des Betrachters Konzentration stärken und seine Wahrnehmung zu intensivieren sind Intentionen, um im Gegensatz zu anderen fotografischen Bilderzeugnissen eine längere Betrachtungsdauer zu erzielen. Hockney versetzt sich in die Lage seiner Rezipienten und beschäftigt sich mit deren Wahrnehmungsmodi, die stark davon abhängig sind, „wie viel Zeit auf ein Bild verwendet wird“⁶¹¹. Für den britischen Künstler steht die Dauer des Herstellungsprozesses daher in direkter Relation zu der Dauer der Betrachtung oder Beschäftigung mit einem Werk. Zunächst absurd erscheint dabei die Tatsache sich der Sofortbildfotografie zu bedienen. Man dürfte somit annehmen, Hockney erwarte von seinen Betrachtern lediglich eine Minute ihrer Aufmerksamkeit, doch singuläre fotografische Arbeiten – und auf diese beziehen sich seine Überlegungen – existieren in Hockneys Werkkorpus nicht. Hockney empfindet seine Polaroidcollagen dem Prozess des Zeichnens nach, bei dem die Kamera als „ein außergewöhnliches Zeichengerät“⁶¹² fungiert. Durch die Collage bemächtigt sich Hockney einer Technik, die aufgrund ihrer inhärenten Modifizierungsmöglichkeiten der reinen Fotografie diametral gegenüber steht. Er entdeckte für sich, dass er mit der Kamera, nach jahrelangem Gebrauch, bei dem es ihm so vorkam, als hätte er mit einem Bleistift nur einen Punkt hervorgebracht, damit auch auch Linien ziehen konnte.⁶¹³

Die Überlegungen führten Hockney von der Linie zur Perspektive und somit zum Raum, da er erkannte, dass ein formaler Ausschnitt, wie eine einfache Fotografie, immer auch den Ausschnitt aus einem linearen Zeitgefüge bedeutet und zu der „Anerkennung des Ausschnitts, des Abschneidens, [zu der] Tatsache, da[ss] Photographie, wenn sie die Welt

⁶⁰⁷ David Hockney, zit. nach: Sigrid Nebelung/Alfred Welti: *David Hockney: 'Zeichnen mit der Kamera'*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 2, 1998, S. 12-23, S. 15.

⁶⁰⁸ David Hockney, zit. nach: Weschler (wie Anm. 546), 1984, S. 9.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² David Hockney, zit. nach: Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 13. In der New Yorker Ausstellung *Zeichnen mit der Kamera* wurden Hockneys Polaroidarbeiten erstmals gezeigt.

⁶¹³ Vgl. ebd.

verdoppelt, dies nur stückweise tut⁶¹⁴. Was dem Maler oder Zeichner im Gegensatz zum Fotografen gegeben ist, ist die Möglichkeit „in jedem Augenblick zu intervenieren und den Prozess der Bildeinschreibung zu modifizieren“⁶¹⁵. Gemälde wie Zeichnungen entstehen durch allmähliche Entscheidungen, wohingegen Fotografien auf einer einzigen globalen und endgültigen Entscheidung beruhen⁶¹⁶, denn dort wo „der Fotograf einen Schnitt macht, ordnet der Maler an“⁶¹⁷ und während der Fotograf wegnimmt, fügt der Maler hinzu.

Mit der Kopplung der Einzelpolaroids suggeriert Hockney Bewegung – vor allem die Beinbewegung der Mädchen ist deutlich nachzuempfinden –, um Zeit und somit Raum sichtbar zu machen, denn Zeit und Raum, können nicht, wie lange angenommen, als voneinander getrennte Kategorien betrachtet werden, da bereits Einstein klargemacht hat, dass das eine ohne das andere nicht erlebt werden kann. Was Hockney mit seinen *Joiners* also erreicht, ist die Synthese von fotografischem Raum, der einen „vollen bereits ausgefüllten Raum mit einem Schlag aus einem Kontinuum“⁶¹⁸ herausreißt, den man nimmt bzw. entnimmt und der eine Subtraktion darstellt, mit dem „Raum der Malerei“⁶¹⁹, der mit „etwas beginnt, worum nichts gewesen ist“⁶²⁰. Durch das Zusammenfügen der Einzelpolaroids zu einer Collage erweitert Hockney den dem fotografischen Akt inhärenten bloßen Punkt zu einem linearen Gefüge, das ihm Modifikationen im Sinne eines Malers erlaubt. Indem er auf die fotografische Subtraktion von Zeit und Raum eine Hinzufügung folgen lässt, verbindet er den fotografischen, nicht vorgegebenen Raum mit dem „in sich geschlossenen, autonomen, von Anfang an vollständigen Raum, in dem der Maler schrittweise Vorgehen und sein Bild in der Geschlossenheit eines Feldes konstruieren kann“⁶²¹. Etappenweise fügt Hockney die fotografischen Ausschnitte in den gegebenen Rahmen der Collage ein und trotz dessen, dass Bewegung im fotografischen Bild im Grunde unmöglich ist, fingiert er sie in Form einer „Illusion, die aus der Addition der verschiedenen Momente der Immobilität“⁶²² resultiert. Hockneys Kompositpolaroids, wie *Imogen and Hermiane*, sind folglich Seh- und Wahrnehmungsübungen, denn „normale Fotografien zeigen ein Ganzes, aus dem sich Einzelheiten herauslösen lassen“⁶²³. Hockney kehrt den Weg des Sehens um, indem sein Verständnis invers verläuft: Für ihn „besteht

⁶¹⁴ Rosalind Krauss: *Stieglitz' Äquivalente*, in: Henning Schmidgen (Hg.): *Das Photographische, Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 127-137, S. 131.

⁶¹⁵ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 163.

⁶¹⁶ Vgl. ebd.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 174.

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Denis Roche, zit. nach: Dubois, 1998 (wie Anm. 211), S. 174.

⁶²¹ Ebd., S. 174.

⁶²² Ebd., S. 161.

⁶²³ Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 16.

Sehen darin, im Laufe der Zeit einzelne Wahrnehmungen zu sammeln, deren Synthese ein sich ständig wandelndes Gesamtbild ergeben⁶²⁴. Wenn also der herkömmlichen Fotografie eine „Zerstückelung der Zeit“⁶²⁵ innewohnt, wie es 1987 der italienische Philosoph Massimo Cacciari beteuert, so sind Hockneys Fotocollagen durch ihre Verknüpfungen zahlreicher Momentaufnahmen, die deutliche Umgehung dieser Zersplitterung. Erst in Kombination erlangen die Polaroids an Bedeutung, die als einzelne Bilder betrachtet dem fotografischen schlagartigen Dispositiv unterstehen, in ihrer Aneinanderreihung allerdings der allmählichen Bildwerdung der Malerei oder Zeichnung verwandt sind.

Nach knapp 50 gefertigten Polaroidcollagen, wendet sich Hockney von der Sofortbildfotografie ab, da auch sie ihre Grenzen für den Künstler erkennen ließ, denn ebenso wie „der Kubismus nicht nur von Kuben handelt, wollte auch Hockney nicht nur in Quadraten arbeiten“⁶²⁶. Seine Polaroidcollagen sind sowohl in ihren Einzelteilen wie auch in ihrer Gesamtheit Unikate, wohingegen die späteren Collagen, die nicht auf Instantmaterial basieren, in vermehrter Auflage erschienen sind. Hockney verfeinert seine Technik soweit, dass die späteren *Joiners* kubistische Prinzipien – wie die Staffelung von Zeit, Raum und Erzählung – erneut aufgreifen, die mit der herkömmlichen fotografischen Einzelaufnahme nicht erreichbar wären.

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Massimo Cacciari: *Das »Fotografische« und das Problem der Repräsentation, Aus einem Gespräch mit Paolo Constantini (1987)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 324-329, S. 327. Cacciari führt ebd. fort: „Es ist richtig, da[ss] die Fotografie nichts mehr mit der Zeit als Kontinuum, mit dem historisch-progressiven Ansatz zu tun hat. [...] Die Menschen, die die Straßen fotografierenderweise überfluten, zeigen mit der größten und dramatischsten Evidenz die Zerstückelung der Zeit.“ Er beschreibt die Bewegung eines Touristen etwa als „eine ständige Unterbrechung, eine Myriade von absolut zerstückelten Zeiten“, die eine „Serie von Momentaufnahmen“ zur Folge haben. Er schlussfolgert: „Die Zeit des »Fotografischen« ist die Zeit der Momentaufnahmen.“

⁶²⁶ Weschler, 1984 (wie Anm. 546), S. 19. Ebd.: „Da[ss] inzwischen auch andere Künstler mit Polaroids arbeiteten, war Hockney gleichgültig. Ihn störte die Tatsache, dass die Collage mit ihrem rechtwinkligen Gitternetz in jener "Fenster-Ästhetik" steckenblieb, deren Überwindung eines der Hauptziele der kubistischen Bewegung gewesen war.“

5 ORIGINAL – UNIKAT – EINMALIGKEIT

5.1 Das Polaroid als Unikat – Die mediale Logik der Singularität

„Das Sofortbild ist ein Unikat, welches eine momentane ausgewählte Situation schildert, die nur schwerlich genau gleich, nur ähnlich ein zweites Mal hergestellt werden kann.“⁶²⁷

Während der Beschäftigung mit der Sofortbildfotografie kommt man nicht umhin, den viel zitierten und ebenso oft bewunderten wie kritisierten – man denke an Theodor Adorno – und missinterpretierten Aufsatz Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁶²⁸ aus dem Jahr 1935 heranzuziehen. Er ist als das „Hauptstück der von Benjamin vorgetragenen Analysen zum Schicksal und Status des Kunstwerkes in der industriellen Ära“⁶²⁹ anzuerkennen und bildet einen der grundlegendsten gedanklichen Anstöße bei der Betrachtung von Fotografie.⁶³⁰ Der höchst komplexe Kunstwerk-Aufsatz Benjamins, dessen Hauptthese besagt, ein Kunstwerk verliere an Einmaligkeit, sobald es technisch vervielfältigt würde, pointiert ebenso gängige wie unreflektierte Begrifflichkeiten, wie die der Aura, des Hier und Jetzt und des originalen Kunstwerkes selbst. Welche Problematik und welches weite Diskussionsfeld

⁶²⁷ Lischka, 1977 (wie Anm. 332), S. 6.

⁶²⁸ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* existiert in drei deutschen sowie einer französischen Fassung. Die erste handschriftliche Fassung stammt aus dem Jahr 1935, die Benjamin oft ergänzte und überarbeitete. Das Skript galt zunächst als verloren, wurde dann aber 1936 in einer von Pierre Klossowski ins Französische übersetzten Fassung in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ erstmals publiziert. Die deutschen Versionen des Kunstwerk-Aufsatzes wurden zu Benjamins Lebzeiten nicht publiziert. Vgl. Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin – Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein, Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Berlin 2009, S. 1021 und Angela Spahr/Daniela Kloock: *Medientheorien, Eine Einführung*, 2. Aufl., München 2000, S. 18.

⁶²⁹ Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1021. Die hohe Seitenzahl gibt den ersten Hinweis, dass es sich bei Palmiers Benjamin-Studie um ein Monumentalwerk handelt, das er bis zu seinem Tod 1998 und trotz seiner 18-jährigen Auseinandersetzung nicht schaffen konnte. Dies ist einer der Gründe, weshalb auch Palmiers Werk harscher Kritik ausgesetzt ist, da „trotz aller Bewunderung“ Palmiers Buch ein „zwiespältiges Gefühl“ hinterlasse. „Der Autor führt mit sicherer Hand durch ein Labyrinth – aber nicht mehr hinaus. Bei aller Angemessenheit im einzelnen hat die Monumentalität des Ganzen angesichts der einen Person [...] etwas Unmäßiges.“ Vgl. Rolf Wiggershaus: *Im Labyrinth*, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.01.2010, o. S. Und auch Michael Mayer fragt: „Brauchte die – akademische – Welt ein neues Buch über Walter Benjamin? Wo es an Sekundärliteratur wahrlich nicht mangelt?“. Vgl. Ders., *Sich vom Denken anstecken lassen*, in: <http://www.artnet.de/magazine/jeanmichel-palmier-walter-benjamin-lumpensammler-engel-und-bucklicht-mannlein/> [26.04.2012].

⁶³⁰ Tanja Warring, die sich auf die Ausführungen von Rolf H. Krauss stützt, hält fest: „Krauss weist weiter darauf hin, dass obwohl Benjamins Erkenntnisse in den 30er Jahren in Texten zur Fotografie weitgehend unreflektiert blieben, sie sich dennoch als „prophetisch“ im Hinblick auf die Entwicklung der Kunst seit den 1960er Jahren erweisen sollten. Als die Künstler der Pop Art und später der Appropriation Art erneut damit begannen, die Fotografie als Medium für ihre Kunst zu verwenden, änderte sich auch der Blick von außen, von Seiten der postmodernen Theoretiker, auf die Fotografie. So erzielten Benjamins Erkenntnisse erst Jahre später, in den 1970er und 80er Jahren, in Texten wie diejenigen von Sontag, Barthes und auch Rosalind Krauss ihre eigentliche Wirkung.“ Tanja Warring: *Pastiche zwischen Vanitas, Illusion und Grotteske. Inszenierte Stillebenfotografien im ausgehenden 20. Jahrhundert*, Dissertation: Universität Zürich, Zürich 2005, S. 30.

Benjamin mit dieser Schrift eröffnete, zeigt allein die so unterschiedlich wahrgenommene Akzentuierung der Termini, wobei etwa Jean-Michel Palmier den Begriff der Aura als Mittelpunkt der Analysen⁶³¹ sieht, wohingegen Peter Geimer die Reproduktion von Kunstwerken als analytischen Ausgangspunkt⁶³² bei Benjamin festlegt. Zwar nicht allein diesem Umstand der variierenden Rezeptionen geschuldet, zeigt sich doch anhand ihrer ganz deutlich, dass die Benjamin'schen Schriften nicht explizit fototheoretischer, sondern wahrnehmungstheoretischer Natur sind, weshalb der Kunstwerk-Aufsatz auch einen an Redundanz grenzenden Komplex an Diskussionskontexten nach sich zieht.⁶³³ Auch ist der Ansatz nicht an spezifische Werkanalysen oder exemplarische Bildbeispiele gebunden, sondern stellt einen abstrakt-philosophischen sowie medien- und technikanalytischen Korpus dar, dessen Erscheinungsform nicht zuletzt für die fortwährende Zitation verantwortlich ist. Guten Gewissens lässt sich daher fragen, ob Benjamin und die Medienwissenschaft weiterhin ein produktives Kapitel bleiben oder die Ahnungen zur Fundamentalrevision künstlerischer Produktivität und Rezeptivität durch immer neue technische Überbietungen längst obsolet geworden sind?⁶³⁴ Angesichts der Tatsache, dass herkömmliche Fotografie, deren Wesen ein reproduzierbares ist, sich unter den Kernaussagen Benjamins subsumieren lässt, sollte darüber hinaus gefragt werden, ob auch die herkömmliche Sofortbildfotografie aufgrund ihres medienimmanenten Charakteristikums des Einzelabzugs – also des singulären Originals – mit dem Benjamin'schen Ansatz konform gehen kann. Grob skizziert unterstellt Benjamins zentrale These einem Kunstwerk eine Einmaligkeit im Hier und Jetzt sowie eine von ihm ausgehende Aura – eine Konstellation, die sich im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verändert, da die Aura des Kunstwerkes aufgrund der technischen Reproduzierbarkeit verkümmere.⁶³⁵ Indem die Reproduzierbarkeit Vervielfältigung ermöglicht, löst sie das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab und setzt „an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises“⁶³⁶.

Den Begriff Aura definiert Benjamin als eine vom Kunstwerk ausgehende einmalige Wirkung und resümiert, dass mit den neuen Reproduktionsmedien, zu denen er auch die

⁶³¹ Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1022.

⁶³² Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 139.

⁶³³ Es sei zudem angemerkt, dass Benjamin seinen Essay niemals als fertig betrachtet zu haben scheint, wie die Umarbeitungen zeigen, die er an den verschiedenen Versionen vornahm. Vgl. Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1031.

⁶³⁴ Goedart Palm: *Walter Benjamin – der Denker zwischen Saturn und Mickey Mouse*, in: http://www.goedartpalm.de/walter_benjamin.htm [12.12.2012].

⁶³⁵ Im Originaltext Benjamins heißt es: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine »Aura«. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus.“ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 16.

⁶³⁶ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 16.

Fotografie zählt, eine „Zertrümmerung der Aura“⁶³⁷ einhergehe. Benjamin, der sich schon in früheren Aufsätzen mit dem Begriff der Aura auseinandersetzte, ist bemüht diesen „seinem theologischen und mystischen Substrat zu entreißen, um ihn im Feld der ästhetischen Wahrnehmung zu verwenden“⁶³⁸. In einem seiner sogenannten *Haschisch-Protokolle*⁶³⁹ notiert Benjamin, dass die „echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualisierte Strahlenzauber gedacht werden kann“⁶⁴⁰. Die Aura stellt somit für Benjamin weniger eine starre Eigenschaft des zur Disposition stehenden Gegenstandes dar, als mehr eine an das Objekt gekoppelte Wahrnehmung. Die Aura ist daher kein Merkmal des Kunstwerkes, sondern die „echte Aura erscheint an allen Dingen“⁶⁴¹. Sie ist als ein einmaliger, nicht wiederholbarer Augenblick, als eine Erfahrung des Betrachters zu deuten. Palmier – nochmals in aller Deutlichkeit und in Benjamins Sinne – definiert die Aura „als ästhetische Wahrnehmung, als Bewu[ss]tseinsphänomen, das an eine Begegnung zwischen Subjekt und Objekt in einer bestimmten raumzeitlichen Struktur gebunden ist“⁶⁴², sodass sie demnach weniger „dem Werk als innere Eigenschaft [angehört], sondern vielmehr als »Sinnggebung«“⁶⁴³ funktioniert.

Wenn sich bei nichtpolaroiden Fotografien aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit keine Aura verzeichnen lässt, ist die Unterstellung im Umkehrschluss dann so simpel: Polaroidfotografien besitzen eine Aura aufgrund ihrer Nichtreproduzierbarkeit?

Benjamins These geht von einer ursprünglich rituellen und anschließend sakralen Funktion eines Kunstwerkes aus, die stets im Zusammenhang mit einem – anfangs magischen, dann religiösen – Ritual gesehen werden muss. Auch löse sich, so Benjamin, die „Auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion“⁶⁴⁴. Erst die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes „emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein im Ritual“⁶⁴⁵. Entscheidend an Benjamins Ausführungen ist auch die Feststellung, dass das Kunstwerk grundsätzlich immer

⁶³⁷ Ebd., S. 20.

⁶³⁸ Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1045.

⁶³⁹ Walter Benjamin: *Haschisch Anfang März (1930)*, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 587-590, S. 587.

⁶⁴⁰ Walter Benjamin, zit. nach: Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1045.

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1037.

⁶⁴³ Ebd. Zudem merkt Palmier kritisch die in höchstem Maße bruchstückhaft bleibende Definition Benjamins an, „wenn der Begriff der »Aura« weniger auf die Textur des Werkes [...] als auf eine bestimmte Art von Bewu[ss]tseinsphänomen verweist [...]. Ehe er zu einem zentralen Element seiner »materialistischen Ästhetik« wird, begegnet uns der Begriff der »Aura« in seinen Schriften in mannigfachen Bedeutungen, die auf ganz unterschiedliche Wirklichkeiten verweisen. Der Kunstwerk-Aufsatz liefert eher eine »Vorführung« als eine »Definition«, die das Phänomen vielleicht noch weiter kompliziert, zumindest hinsichtlich seiner Bindung an das Kunstwerk.“ Ebd., S. 1040 f.

⁶⁴⁴ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 21. Ebd. weiter: „Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“

⁶⁴⁵ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 22.

reproduzierbar gewesen ist, denn was „Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden“⁶⁴⁶. Die Reproduktion per se – so stellt er klar heraus – ist daher „keine wesentlich moderne Erscheinung“⁶⁴⁷, sondern die Art der Reproduktion ist es, die sich von der manuellen⁶⁴⁸ hin zur technischen Variation gewandelt hat. Die Aura, „ein Thema, über das Benjamin seine Ansichten radikal änderte“⁶⁴⁹, gestand er paradoxerweise aber einer geringen Anzahl an Fotografien „aus der sogenannten primitiven Phase“⁶⁵⁰ zu. In seinem Essay *Kleine Geschichte der Photographie*⁶⁵¹ notierte er angesichts der abgebildeten Personen dieser frühen Fotografien: „Es war eine »Aura« um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt“⁶⁵². Douglas Crimp, der sich direkt auf Benjamin bezieht, eruiert, dass sich die „Aura auf diesen Fotografien demnach nicht in der Präsenz des Fotografen im Bild findet“⁶⁵³, sondern diese vielmehr in der „Präsenz des Modells“⁶⁵⁴ liegt, sodass sich die Aura der Fotografie „anders als die »Aura« eines Gemäldes, die bestimmt wird von der Präsenz der unverwechselbaren Handschrift des Malers oder der Malerin in seinem oder ihrem Bild“⁶⁵⁵ verhält.

Der mannigfaltig auszulegende Begriff der Aura, erweckt in Verbindung mit Terminologien wie Verlust oder „Zertrümmerung“⁶⁵⁶ – zwei Begriffe mit destruktiver Bedeutung – den Eindruck Benjamins Texte seien eine Missbilligung der neuen technischen Gegebenheiten. Tatsächlich ist der Verlust der Aura jedoch an keiner Stelle negativ konnotiert. Benjamins Kunstwerk-Aufsatz ist „keine Technikkritik“⁶⁵⁷, denn ein Kunstwerk kann auch ohne Aura als ein solches existieren und anerkannt werden. Durch die Ungebundenheit der Reproduktion weder an räumliche noch an zeitliche Faktoren

⁶⁴⁶ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 9.

⁶⁴⁷ Palmier, 2009 (wie Anm. 629), S. 1033.

⁶⁴⁸ Benjamin führt für die manuelle beziehungsweise händische Reproduktion die Verfahren der griechischen Antike an: den Guss und die Prägung und verweist auch auf Druckverfahren, wie den Holzschnitt, den Kupferstich und die Lithographie. Vgl. Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 9 f.

⁶⁴⁹ Peter Wollen: *Fotografie und Ästhetik* (1978), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 210-222, S. 215. Wenngleich Peter Wollen nicht auf die radikalen Veränderungen des Begriffs Aura eingeht, so kann man ihm doch zugestehen, dass Benjamin tatsächlich nie eine eindeutige Definition des Terminus zustande gebracht hat.

⁶⁵⁰ Unter der primitiven Phase versteht Douglas Crimp die Periode vor der Kommerzialisierung der Fotografie, die nach den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts einsetzte. Vgl. Douglas Crimp: *Die fotografische Aktivität der Postmoderne* (1980), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 239-249, S. 242.

⁶⁵¹ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1980, S. 368-385.

⁶⁵² Ebd., S. 376.

⁶⁵³ Ebd., S. 371.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 20.

⁶⁵⁷ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 144.

würden Kunstwerke zwar ihre Einmaligkeit und somit „ihre Einbettung in magische, religiöse und säkularisierte Kultzusammenhänge“⁶⁵⁸ verlieren und auch die Aura des Werkes ginge somit verloren, doch gerade hierin sah Benjamin eine „emanzipatorische Chance moderner Kunstwerke“⁶⁵⁹. Die Entauratisierung durch Reproduktionsverfahren zieht vielmehr eine Befreiung von tradierten Wahrnehmungsdogmen nach sich. Grundlegend für Benjamin ist weniger die Nobilitierung der Fotografie par excellence, als mehr die Frage, ob nicht durch ihre Erfindung der „Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe“⁶⁶⁰. Bereits zuvor äußerte Paul Valéry angesichts der sich mehrenden Reproduktionsmöglichkeiten seine Ahnung, dass die Innovationen fotografischer Verfahren „die gesamte Technik der Künste verändern [...] und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern“⁶⁶¹. Die Problematik allerdings, die sich mit der fotografisch-technischen Reproduzierbarkeit auftut, ist der nicht mehr klar zu fokussierende Bereich der Einmaligkeit sowie der Urheberschaft und der Originalität; kurz: dem erkennbaren Wahrheits- oder Realitätsgehalt einer Fotografie. Bei einem Polaroid kann man grundsätzlich von seiner einmaligen Existenz ausgehen. Es handelt sich stets um ein Original, dessen Urheberschaft jedoch oft ebenso unbestimmt ist, wie bei anderen fotografischen Aufnahmen des digitalen oder analogen Sektors. Auf der einen Seite ist das Unvermögen des Polaroids sich selbst zu reproduzieren, Beweis für seine Einmaligkeit und seine auratische, bisweilen als magisch wahgenommene Eigenschaft. Andererseits ist das „Sofortbild Sinnbild von Massenkultur und Wegwerfgesellschaft“⁶⁶² und vollzieht somit einen Spagat zwischen einmaligem und massenweisen Vorkommen.⁶⁶³ In Benjamins Argumentationsstrang sind ferner Dauer und Ort eines Kunstwerkes von Relevanz, da die Aura stets „an sein »Hier und Jetzt« gebunden“⁶⁶⁴ ist. Auch „bei der höchstvollendeten Reproduktion“ fällt das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“⁶⁶⁵ aus. Die technische Reproduzierbarkeit geht folglich einher mit einem der Masse geschuldeten Charakterzug und einer Verbreitung des jeweiligen Produktes oder der jeweiligen abgebildeten Information und selbst das nicht reproduzierbare Polaroid ist als Medium für

⁶⁵⁸ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 187.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 33.

⁶⁶¹ Paul Valéry: *La conquete de l'ubiquité (1928)*, in: *Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade*, 1960, S. 1283-1287. Jenes Zitat stellt Benjamin in seiner Einleitung des Kunstwerk-Aufsatzes voran. Vgl. Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 6.

⁶⁶² Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 97.

⁶⁶³ Vgl. Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 16.

⁶⁶⁴ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 40.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 13 und an gleicher Stelle weiter: „Das »Hier und Jetzt« des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.“

die Masse konzipiert, sodass es eine Einschränkung der zunächst zugestandenen »Aura« ertragen muss, denn diese „hat etwas mit der Präsenz des Originals zu tun, mit Authentizität, mit der einmaligen Existenz eines Kunstwerkes an dem einen Ort an dem es sich befindet“⁶⁶⁶. Benjamin setzt den Begriff der »Aura« zu weiteren Gegebenheiten in Abhängigkeit.⁶⁶⁷ Die Rezeption von Kunstwerken im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit verschiebt sich nach Benjamin vom Kultwert zum Ausstellungswert. Der Kultwert „als solcher scheint geradezu darauf hinzudrängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten“⁶⁶⁸ wohingegen der Ausstellungswert eines Kunstwerkes stets nach Außen gen Öffentlichkeit gerichtet ist. Ist dem Sofortbild nun ein Kult- oder Ausstellungswert zuzuschreiben? Im Falle des Polaroids schließen sich die grundsätzlich antagonistischen Stellungen nicht gegenseitig aus. Das Polaroidbild situiert sich vielmehr zwischen beiden Polen, denn der Ausstellungswert bzw. die ausstellbaren Fähigkeiten eines Werkes hängen maßgeblich mit dessen Größe und dessen Verankerung im räumlichen Kontext zusammen, sodass etwa „die Ausstellbarkeit einer Portr[ä]tbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, größer ist als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat“⁶⁶⁹. Gängige Polaroidformate mit ihren knapp 8 x 8 cm Außenmaßen dürften als kleine, handliche und leicht transportierbare Kunstwerke gelten, die an keinen festen Ort gebunden sind. Dennoch zeigt die Anzahl der Ausstellungen in den vergangenen Jahrzehnten, die sich vornehmlich nach dem Jahr 2000 begannen zu mehren, wie selten Sofortbildfotografien im Verhältnis zu tradierten Fotografien basierend auf anderen technischen Verfahren tatsächlich ausgestellt wurden. Die Kunstwürdigkeit der Fotografie⁶⁷⁰ im Allgemeinen und ihre Beziehung zu den Schönen Künsten wurde zwar im immerwährenden Disput stets befragt und allzu oft verneint, doch Museumsreife bzw. Ausstellungswert im Benjamin’schen Sinne erlangte die Fotografie erst in den frühen 1980er Jahren. Das Polaroid hingegen scheint bis dato in diesem Statuskampf zu verharren. Der Ausstellungswert eines Sofortbildes steht dem Kultwert einer instantanen Aufnahme nach. In Relation gesehen existieren überaus zahlreiche

⁶⁶⁶ Crimp, 2006 (wie Anm. 650), S. 241.

⁶⁶⁷ Gerade diese Tatsache mag der Hauptgrund für die häufigen Fehlinterpretationen Benjamins sein, da allzu oft der Versuch unternommen wird unter dem Begriff der Aura für sich alleine zu subsumieren. Es ist jedoch der Komplex aus Aura, Ort, Dauer und Technik, der nur in seiner Gesamtheit fruchtbare Ergebnisse liefern kann.

⁶⁶⁸ Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 27 f.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 28 f. Ebd. (S. 29) heisst es weiter: „Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos [...]“

⁶⁷⁰ Auf der Londoner Weltausstellung 1871 wurde die Fotografie offiziell der Kunstindustrie zugeordnet, nachdem sie zuvor in der technischen Abteilung zusammen mit Apparaten, Maschinen und Chemikalien ausgestellt worden war. Vgl. Gerhard Plumpe: *Der tot Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Paderborn 1990, S. 102.

Polaroids aus einem privaten Gebrauchsbereich, der das Innenverhältnis zwischen Aufnahme und Betrachter exemplifiziert. Dem öffentlichen Publikum zur Schau gestellte Sofortbilder, die somit Ausstellungswert hätten, lassen sich lediglich als marginaler Anteil innerhalb der Instantfotografie situieren. Dabei ist der massenhafte Gebrauch im Amateursektor für den Kultwert des Polaroids verantwortlich. Man muss an dieser Stelle jedoch hinzufügen, dass die Polaroidmodelle der ersten Generationen – zwischen 1948 und 1965 – weit entfernt waren von einem Massenprodukt, da die ersten Kameramodelle nicht nur streng limitiert und mit knapp \$ 90 verhältnismäßig kostspielig waren, sondern auch nur in exklusiven Kaufhäusern größerer Städte, wie Jordan Marsh in Boston oder Macy's in New York angeboten wurden. Erst 1965 wurde mit der Swinger von Polaroid ein für die Masse erschwingliches Modell produziert.⁶⁷¹

Das was einen Kult ursprünglich ausmacht, sind ein Objekt, eine Gruppe von Anhängern und auf das (Kult-)Objekt ausgerichtete Handlungen. Nun kann das Fotografieren mit Polaroid zwar soziale Interaktionen voraussetzen und analog zum Kult gesehen werden, doch braucht es beim Gebrauch des Mediums weder mehrere Personen, wie die Positionen Hannah Villiger⁶⁷² oder Lucas Samaras⁶⁷³ mit ihren Instant-Selbstbefragungen beweisen, noch existiert ein Objekt um das sich der Kult dreht. Vielmehr erlangt die Polaroidfotografie selbst – nicht im religiös oder spirituell motivierten, sondern im gesellschaftlich-kulturellen Sinne – Kultstatus. Die Polaroidfotografie ist ein „gesellschaftlicher Ritus“⁶⁷⁴, der sich aus einem Gebrauchsgegenstand der Massenkultur erhebt. Das Polaroid hat Kultstatus in der Art, wie ihn ein Film oder eine Rockband mit eingeschworener Fangemeinde erlangt. In den 1970er Jahren, als das Polaroid wohl seine größte Anhängerschaft vorzuweisen hatte, schrieb Susan Sontag, dass „das Fotografieren ein ebenso weitverbreiteter Zeitvertreib geworden [sei] wie Sex oder Tanzen“⁶⁷⁵, was zur Folge hat, dass „die Fotografie, wie jede Form von Massenkunst, von den meisten Leuten nicht als Kunst betrieben wird“⁶⁷⁶. So ist das Polaroid ein Kultgut im privaten Sinne, das trotz seiner inhärenten Fähigkeit sich als Unikat zu offenbaren, nur in wenigen Fällen die Hürde zur institutionellen Ausstellbarkeit überwindet. Die Sofortbildfotografie mit ihrer

⁶⁷¹ Vgl. Buse, 2007 (wie Anm. 15), S. 39 f. Buse bezieht sich seinerseits auf Mark Olshaker. Vgl. Ders.: *The Instant Image: Edwin Land and the Polaroid Experience*, New York 1978, S. 61-63. Die Polaroidkamera Swinger war bereits für 20 USD erhältlich. Erst ab den 1970er Jahren kann daher von einem Massenmedium gesprochen werden, das aufgrund seiner bedienerfreundlichen und preisgünstigen Komponenten angenommen wurde.

⁶⁷² Vgl. Kap. 6.3 vorliegender Arbeit.

⁶⁷³ Vgl. Kap. 5.6 vorliegender Arbeit.

⁶⁷⁴ Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 14.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd.

Eigenschaft der Ausschaltung jeglicher weiterer am Entwicklungsprozess beteiligten Personen etablierte sich zum „geeignetsten Medium privater Fotografie“⁶⁷⁷, die das Verfahren weniger wegen seiner inkludierten Singularität des Abzugs, als mehr wegen seiner ermöglichten Intimität schätzte.

Dass Benjamins Kunstwerk-Aufsatz auch Jahrzehnte nach seinem Erscheinen noch von so hoher Prägnanz ist, zeigt sich auch anhand zahlreicher Versuche einer Re-Auratisierung durch den Kunstbetrieb. Für die Wiederherstellung der Aura wird Benjamins Begriff der Aura immer wieder auf die Fotografie und den Begriff des Originals ausgedehnt, so kann einer Fotografie mit dem Attribut Originalabzug, Direktabzug oder Vintage Print ebenfalls eine Art Aura anhaften.⁶⁷⁸ Was dem Polaroid fehlt, ist oftmals das Hier und Jetzt, eine feste Ortsgebundenheit und Unflexibilität, wie sie etwa einer Götterstatue in einem Tempel zuzuschreiben wäre. Das Polaroid weist in vielerlei Hinsicht Spezifika auf, die es im Sinne Benjamins zum auratischen Kunstwerk erhebt. Ambivalent dazu verhalten sich jedoch die Eigenschaften, neben einem Kultwert auch einen Ausstellungswert in sich zu tragen und aufgrund seiner technisch vereinfachten Handhabung prädestiniert für die massenhafte Nutzung zu sein. Bereits acht Jahre nach dem Kunstwerk-Aufsatz entstehen die ersten Polaroids, in denen „Medialität und Materialität neuartig überlagert“⁶⁷⁹ werden. Das Sofortbild „macht auf seine technische Seite aufmerksam, weil seine Produkte“⁶⁸⁰ – abhängig von Format und Art des Filmes – „deutliche Merkmale des Entwicklungsprozesses aufweisen und damit die Besonderheit des Polaroid-Materials reflektieren“⁶⁸¹, nämlich „die Verschmelzung des Prozesses mit dem Bild, die – mit Ausnahme der Frühzeit der Fotografie – bis dahin getrennt gewesen waren“⁶⁸². Die mediale Sachlage, dass Polaroidfotografien grundsätzlich nicht reproduzierbar sind⁶⁸³, sie deutliche

⁶⁷⁷ Weibel, 1982 (wie Anm. 338), S. 154.

⁶⁷⁸ Vgl. Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 187.

⁶⁷⁹ Ruth Horak: *Extreme des Sofortbildes in der Kunst*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 80-95, S. 80.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Gülker, hält fest: „Grundsätzlich kann verallgemeinert werden, dass auch ein Polaroidoriginal in begrenzter Weise reproduziert werden kann. Zum einen kann das Original maßstabgerecht und exakt abphotographiert werden. Dies geht sowohl analog als auch digital. Eine weitere Möglichkeit ist der digitale Einscannungsprozess. Dann wird die Kopie zum Beispiel digital in dessen Helligkeits- und Dunkelheitswerten und Farbtönen bearbeitet, bis es dem Original bis zur Verwechslung gleicht, und kann dann in der Größendimension des Originals ausgedruckt oder auf Photopapier belichtet werden. Der Prozess, Tonwerte und Kontrastkala wirklichkeitsgetreu zu imitieren, ist ein komplexer und beinahe unmöglicher, da dieser in mehrere Etappen unterteilt ist: Erst wird das Bild aufgenommen, dann wieder materialisiert.“ Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 31 f. Auch Lischka schreibt, die Reproduktion eines Polaroids sei nur auf dem Umweg über ein Umkehr-Dia mit erheblichen Farbeinbußen möglich. Vgl. Gerhard Johann Lischka: *Die andere Foto-Kunst*, in: Ders. (Hg.): *Ausst.Kat.: Das Sofortbild Polaroid*, Bern 1977, S. 70-71, S. 71.

Spuren einer Automation aufweisen und ihnen eine Schnelligkeit in der Produktionsweise anhaftet, welche sie maßgeblich von anderen Künsten wie der Malerei oder der Bildhauerei differenzieren, ist verantwortlich für die gesonderte Position der Sofortbildfotografie. Zwar haftet jedem fotografischen Erzeugnis zunächst das metaphorische Brandmal eines technischen Fabrikats an, doch trägt das Polaroid als „maschinell hergestelltes Produkt und zugleich einmaliges Original, das Schnelle-Billige ebenso in sich wie die Aura des Wertvollen“⁶⁸⁴. Wenngleich Benjamin die Aura eines Kunstwerkes mit dessen Reproduktionsmöglichkeiten in Verbindung setzt, so ist es doch vielmehr das Medium der Fotografie selbst – unabhängig von seinem reproduzierbaren oder im Falle des Polaroids seines nichtreproduzierbaren Wesens –, das eine neue Wahrnehmung erfordert. Was durch die Fotografie und ebenso durch die Polaroidfotografie in Gang gesetzt wird, ist das Phänomen der „Verschiebung der Aura“⁶⁸⁵, die Benjamin im Grunde selbst schon in frühen Porträtfotografien beobachtete. Wenn er „so etwas wie eine »Aura« in ihnen wiederzufinden glaubte, so sprach er eigentlich bereits von einer verschobenen »Aura«, nämlich nicht mehr derjenigen der Präsenz des Autors, sondern von der des Modells“⁶⁸⁶. Crimp legt in seinen Ausführungen jedoch auch nahe, dass mit einer Verschiebung der Aura der Künstler-Autor grundsätzlich nicht von der Bildfläche verschwindet, sondern seine Stellung in ebenso verschobener Form bestehen bleibt, denn die postmoderne Kunst fand einen Weg, bewusst in Komplizenschaft mit dem herkömmlichen Verständnis einer Autorenkunst zu arbeiten, jedoch nicht um sie aufzulösen, sondern um diese spielerisch mit dem eigenen Selbst als Kopie zu unterwandern.⁶⁸⁷ Jene Verschiebung der Aura ist eine Grundeigenschaft der Fotografie per se – ganz gleich ob Polaroid-, Digital- oder Analogfotografie –, die hervorgerufen wird durch ihren medieninhärenten Automatismus, sodass es die „Präsenz des vom Künstler nicht kontrollierbaren Einwirkens der Realität oder gemäß[ß] Barthes das punctum [ist], das die »Aura« des fotografischen Bildes bestimmt“⁶⁸⁸. Auch Benjamin erkannte bereits 1931 die Verbindung zwischen Apparatur und Mensch, indem er schrieb: „Und doch ist, was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik“⁶⁸⁹. Mit der Einführung der Sofortbildfotografie verändert sich dieses Verhältnis des Fotografen zu seinem Medium grundlegend, denn mit der Erzeugung eines direkten Positivbildes tangiert das Polaroid nicht nur neue technische Möglichkeiten,

⁶⁸⁴ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 43.

⁶⁸⁵ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 31.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 29.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 31.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 29.

⁶⁸⁹ Benjamin, 1980 (wie Anm. 651), S. 377.

sondern führt auch zu thematischen Verschiebungen der inhaltlichen Bildwelten. Die Unmittelbarkeit des unikaten Bilderzeugnisses ermöglichte zudem spontane künstlerische Eingriffe direkt am Bildträger, sodass sich vor allem nach Einführung des SX-70-Systems ein weites Feld an, zwischen „Malerei, Collage und Fotografie angesiedelten Experimenten und obszönen Selbstbespiegelungen“⁶⁹⁰ eröffnete, welches die „Kunst des Establishments, die in Museen zelebriert wurde“⁶⁹¹, aufbrach. Wohl haben Polaroids als Unikate auch eine auratische Kraft, doch treten sie vielmehr mit einer anarchischen Kraft in die Arena der etablierten Künste⁶⁹², wie es die im Folgenden besprochenen Arbeiten von Lucas Samaras oder John O`Reilly belegen.

Der Umstand, dass der überwiegende Teil der Polaroidfilme einen singulären Abzug liefert, stellt sich grundsätzlich gegen das ursprünglich von William Henry Fox Talbot proklamierte Prinzip des Positiv-Negativ-Systems, obwohl schon bei ihm der „beschriebene Drang zur Vereinfachung der erforderlichen Apparate und der zu bedienenden Prozesse“⁶⁹³ deutlich erkennbar waren, allerdings erst das Polaroidverfahren „aufgrund seines kondensierten, faktisch trockenen Vollzugs innerhalb der Kamera zur vorbildlosen Sensation stilisiert“⁶⁹⁴ wurde.

Vor allem professionelle Fotografen erreichte die Firma Polaroid mit ihren Produkten daher nicht im gewünschten Ausmaß bis sie 1961 den Film Typ 55 einführte, der neben dem unmittelbaren Abzug auch ein Negativ lieferte. Mit dieser medialen Ausformung eines Negativ erzeugenden Films, den vor allem Ansel Adams bevorzugt nutzte, findet eine Abkehr vom Unikat und somit vom Grundgedanken des auf Singularität beruhenden Prinzips Polaroid statt. Adams kommt demzufolge mit Arbeiten wie *El Capitain*⁶⁹⁵ dem Wesen der gängigen Analogfotografie mit seinem Vervielfältigungswillen näher und entfernt sich zugleich vom eigentlichen Impetus der Sofortbildfotografie, die sich substanziell zu jenen fotografischen Verfahren, wie der Daguerreotypie, der Lippmann-Fotografie oder bestimmten Formen der Holografie, die nicht der Logik der Multiplen folgen, gesellt.⁶⁹⁶ Auf andere Weise thematisieren Künstler der zeitgenössischen Instantfotografie, wie etwa Ming Wong⁶⁹⁷, den Aspekt der Originalität. Sie setzen das

⁶⁹⁰ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 43.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Vgl. ebd.

⁶⁹³ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 86.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 27.

⁶⁹⁵ Vgl. Kap. 5.3 vorliegender Arbeit.

⁶⁹⁶ Vgl. Jens Schröter: *Das transplane Bild und der Pictorial Turn. Zu Marcel Duchamps Medienästhetik*, in: Slavko Kacunko/Dawn Leach (Hg.): *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*, Berlin 2006, S. 197-216, S. 206.

⁶⁹⁷ Vgl. Kap. 5.4 vorliegender Arbeit.

Prinzip vom Unikat außer Kraft, um zu zeigen, dass auch die Aura heute „nur noch ein Aspekt der Kopie, nicht des Originals“⁶⁹⁸ ist. In jüngster Zeit haben sich zahlreiche Künstler – unter ihnen etwa Cindy Sherman – mit „den Ansprüchen der Fotografie auf Originalität auseinandergesetzt und gezeigt, dass diese Ansprüche Fiktionen sind, dass die Fotografien immer eine Repräsentation, ein Immerschon-Gesehen“⁶⁹⁹ sind. Besonders Andy Warhol verwies mit seiner Arbeitsweise auf diesen Umstand und betonte zudem den Aspekt der Serialität, ein grundsätzlich den Polaroid-eigenschaften zuwiderlaufendes Moment.

5.2 Andy Warhol – Das Polaroid als „mini-factory“⁷⁰⁰

„[I]ch nehme eine ‘posierende’ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im [V]oraus zum Bild.“⁷⁰¹

Bereits 1962 schuf Andy Warhol seine ersten großformatigen Siebdrucke von Berühmtheiten, mit denen er „selbst zu einer Berühmtheit geworden“⁷⁰² ist. Ein Jahr darauf nutzte er fotografische Hilfsmittel, wie die Bildstreifen des Passbildautomaten, als Grundlage für seine Arbeiten⁷⁰³, auf welche die sogenannten *Photobooth pictures* folgten. Die Fotografie als Instrumentarium wurde für Warhols künstlerische Produktion zu dem unentbehrlichen Bestandteil, wie es „vor Jahrzehnten die Skizze, das Modell, der Entwurf“⁷⁰⁴ gewesen waren. Die Polaroids, welche Ende der 1960er Jahre entstanden, fungierten zunächst als „Rohmaterial“⁷⁰⁵ und „Ideenspeicher“⁷⁰⁶ und bildeten somit die Grundlagen für seine Auftragsbilder, bei denen es sich anfangs ausschließlich um Porträtaufnahmen handelte. Diese Polaroids waren „nicht als eigenständige Kunstwerke gedacht (auch wenn Andy jedes einzelne sorgfältig aufbewahrte)“⁷⁰⁷. Auch die zahlreichen schwarzweißen Polaroidaufnahmen jener Zeit, die „vornehmlich Besucher des Studios

⁶⁹⁸ Crimp, 2006 (wie Anm. 650), S. 246.

⁶⁹⁹ Ebd.

⁷⁰⁰ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 40.

⁷⁰¹ Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 19.

⁷⁰² Wiebke Ratzeburg: *Warhol und die Sofortbilder, ein kurzer biografischer Abriss*, in: Museum für Photographie Braunschweig (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Polaroids*, Braunschweig 2004, o. S.

⁷⁰³ Vgl. Exkurs unter Kap. 5.2 vorliegender Arbeit.

⁷⁰⁴ Reinhold Mißelbeck: *Andy Warhol – Fotografien*, in: Museum Ludwig Köln (Hg.): *Andy Warhol – Fotografien*, Köln 1980, o. S.

⁷⁰⁵ Bob Colacello: *Der Paparazzo: Oder wie Andy Warhol ein richtiger Fotograf wurde*, in: Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79*, Andy Warhol, Ostfildern 1992, S. 17-21, S. 19.

⁷⁰⁶ Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner: *Andy Warhol: Social Diseases – Photographs 76-79*, in: Dies.: *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, S. 6-7, S. 7.

⁷⁰⁷ Colacello, 1992 (wie Anm. 705), S. 19.

zeigen⁷⁰⁸, sind vielmehr als Schnappschüsse zu werten, zwar wohl von „Warhols Hand“⁷⁰⁹, jedoch haben sie „bestenfalls dokumentarischen Wert“⁷¹⁰. Die an Obsession grenzende Vielzahl weiterer Polaroidaufnahmen in Warhols Nachlass zeigt indes, „dass die Verwendung von Sofortbildern weit über das Herstellen von Portr[ä]tvorlagen hinaus ging“⁷¹¹ und das Interesse des Künstlers an der Fotografie⁷¹² und seine ganzen Unternehmungen darauf gerichtet waren, eine „archivarische Dokumentation seiner Beobachtungen, Bewegungen und Begegnungen anzulegen“⁷¹³.

Grundsätzlich sind Warhols Polaroids als Arbeitsinstrumentarium zu verstehen, die Einsichten „hinter die Kulissen des künstlerischen Prozesses“⁷¹⁴ gewähren, indem sie Warhols „privates Skizzenbuch darstellen und Einblicke in seine konzeptuellen Überlegungen“⁷¹⁵ liefern, denn „das Foto war für Warhol Mittel eine »mechanisch laufende Welt« in seine Kunst zu überführen“⁷¹⁶. Posthum schließlich, „während des zweiten Booms für Photographien auf dem Kunstmarkt“⁷¹⁷, erhielten die mit einer Zahl zwischen 66.000 und 100.000 bezifferten Fotografien seines Nachlasses ihren neuen und bis heute verteidigten Rang, indem „aus dem Archivmaterial über Ausstellungen in renommierten Galerien und Museen Kunst geworden ist“⁷¹⁸, obwohl der Künstler selbst die „Photographie doch nie explizit als Kunst betrieben“⁷¹⁹ hat. Ludger Derenthal weist in seinem Aufsatz *Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist*⁷²⁰ auf die Schwierigkeiten hin, die sich bezüglich der Bewertung und Rezeption des Warhol'schen Œuvre ergeben, da die „schier unüberschaubare Bildermenge von seinem ebenso maßlosen

⁷⁰⁸ Christoph Heinrich: *Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.) Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 9-17, S. 12.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ratzeburg, 2004 (wie Anm. 702), o. S.

⁷¹² Warhols Interesse galt neben der Passbildautomatenfotografie auch der Polaroidfotografie sowie den Aufnahmen mit der 35mm-SLR-Kamera von Minox, auf die er 1976 von dem Züricher Kunsthändler Thomas Ammann aufmerksam gemacht worden war.

⁷¹³ Marc Francis: *Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 19-27, S. 24.

⁷¹⁴ Ratzeburg, 2004 (wie Anm. 702), o. S.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Meinrad Maria Grewenig: *Andy Warhol's Photographs*, in: Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): Ausst.Kat.: *Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, S. 12-15, S. 13.

⁷¹⁷ Ludger Derenthal: *Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 33-39, S. 33.

⁷¹⁸ Ebd. Derenthal verweist an dieser Stelle zudem auf ein gerichtliches Verfahren, dass „die Frage, ob die *Photobooth Pictures* und die Polaroids nur als Vorlagen für Siebdrucke oder als eigenständige Kunstwerke anzusehen seien und ob die über 66 000 Photographien in seinem Nachlass 4 oder 64 Millionen USD wert seien“, klären sollte. Er bezieht sich dabei auf: Paul Alexander: *Murky image. The question of Warhol's photographs*, in: *Artnews*, Vol. 94, Nr. 2, Februar 1995, S. 100-103.

⁷¹⁹ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 12.

⁷²⁰ Derenthal, 1999 (wie Anm. 717).

wie bewussten Umgang mit dem Medium⁷²¹ zeuge. Während es wenig problematisch war Warhols Gemälde innerhalb der zeitgenössischen Kunstanalyse zu verorten und auch seine Auftragsporträts einer kunsthistorischen Tradition zugeordnet werden konnten, scheint es – um keiner übereilten Kategorienbildung zu verfallen – wesentlich schwieriger die Einflussfelder innerhalb derer sich Warhol mit seiner Fotografie bewegte, zu rekonstruieren.⁷²² Wenn nun fotografische Verfahren der Bilderzeugung – wie im Folgenden das Polaroidverfahren – herausgelöst aus Warhols Œuvre, das „prinzipiell durch die Vermengung der Bilderwelten aller Kategorien und Genres charakterisiert ist“⁷²³ und stichprobenhaft Betrachtung finden, so sollte dies „als ein für das Gesamtwerk exemplarisches Vorgehen verstanden werden“⁷²⁴.

Tatsächlich weisen Warhols frühen Fotografien der 1960er Jahre im Grunde noch keine eigene Handschrift auf, sie zeugen vielmehr von einer experimentellen Erforschungsphase des Mediums, in der er sich noch unkritisch den Vorgaben des fotografischen Apparates unterwirft. Erst um 1970, als Warhol erneut zur Polaroidkamera greift, deren Technik inzwischen deutlich verbessert wurde, entstehen „nicht nur Vorlagen für Auftragsportr[ä]ts, sondern auch zahllose zweckfreie Aufnahmen“⁷²⁵. Zu dieser Zeit begann Warhol mit der Polaroidkamera Big Shot⁷²⁶ zu fotografieren, welche es ihm erlaubte Menschen aus nächster Nähe abzulichten und in Folge zu einem grundlegenden Werkzeug der Porträtproduktion der 1957 gegründeten Andy Warhol Enterprises Inc. avancierte, da sie bei richtiger Handhabung gestochen scharfe Vorlagen lieferte. So fungierte die Polaroidkamera „als produktive Begleiterin auf den Forschungsreisen durch die Alltagskultur und als Möglichkeit, die Selbsterfahrung auszuwerten: schnell, leicht zur

⁷²¹ Ebd., S. 33.

⁷²² Vgl. ebd., S. 33.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 12.

⁷²⁶ Vincent Fremont beschreibt die Kamera und Handhabung: „Die Big Shot sieht ein bisschen merkwürdig aus: Sie besteht hauptsächlich aus grauem Plastik, ohne Knöpfe zum Drücken und ohne Einstellmöglichkeiten außer einem Ring um die Linse, der beim Drehen das Photo heller oder dunkler macht. Anders als die schicken, gutdesignten Kameras, die Polaroid sonst noch in den siebziger Jahren herausbrachte, hat die Big Shot an dem rechteckigen Rückenteil einen nicht einziehbaren Zusatz, der gleichzeitig als Griff und Sucher dient. An diesem Griff ist ein 25 cm langes, graues Plastikmodul angebracht, in dem sich der Blitzwürfel befindet. Weil die Big Shot eine Nahaufnahmen-Kamera mit einem fixen Fokus von 90 Zentimetern ist, eignet sie sich ideal für Porträts. Es ist nur nicht so einfach, mit dieser Kamera ein Motiv scharf zu stellen: Wenn Andy die Big Shot benutzte, ging er ständig vor und zurück, während er durch den Sucher blickte, um aus dem doppelten Bild ein einfaches zu machen. Wenn das Motiv scharf war, betätigte Andy einen einfachen kleinen Hebel am unteren Teil der Kamera, der Blitz flammte auf, der Film wurde herausgezogen, und nach einer Wartezeit von 60 Sekunden war das Bild sichtbar.“ Vincent Fremont: *Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 157-160, S. 157.

Hand, quick and dirty“⁷²⁷. Vollkommen unkompliziert ermöglicht sie es Bilder am laufenden Band zu produzieren, die sofort kontrolliert, angenommen oder verworfen werden können⁷²⁸. Die Simplizität des Mediums verführt „zum schnellen Experiment, zu unverfrorenem, unbeschwertem Spiel“⁷²⁹.

Zum ersten Mal in der Geschichte der Sofortbildfotografie kam der Fotograf bei der Benutzung des SX-70-Systems mit den neu konzipierten Integralfilmen während des Entwicklungsprozesses hingegen nicht mehr mit Chemikalien in Kontakt. Er „musste keine Schichten mehr trennen, sich um die Entwicklungszeiten, die Trocknung des Materials oder die Entsorgung der Abfälle kümmern“⁷³⁰. Das Sofortbild, welches „mit diesem System massentauglich“⁷³¹ wurde, erfüllte Warhols Ansprüche an ein Medium, das von jedermann gehandhabt werden konnte und verhalf ihm zu einer durchaus gewünschten „Minimalisierung der im Bild zum Vorschein kommenden künstlerischen Subjektivität“⁷³². Es entstanden Polaroidarbeiten, auf die teilweise bekannte Siebdrucke zurückgehen, wie jene der fotografischen Serie zu *Famous Faces*, etwa mit Abbildungen von Künstlern wie Joseph Beuys und Basquiat.

Warhol lud Schauspieler, Politiker, Sportler oder Menschen aus der Kunstszene in die Factory ein, um sie zunächst zu bewirten und die zu Porträtierenden anschließend „nach dem Essen, wenn einige oder alle Gäste gegangen waren“⁷³³ mittels Sofortbildkamera abzulichten. Die Polaroidsitzungen hatten dabei stets einen geregelten Ablauf: Etwa dreimal die Woche wurde ein Lunch mit einer „bunten Gruppe an Gästen aus Film, Mode, Musik, Kunst und der Society“⁷³⁴ eingeladen. Warhol war dabei regelmäßig nicht von Anfang an dabei, sondern stieß immer erst dazu, wenn der Lunch bereits begonnen hatte und begrüßte das Modell, dessen Auftrag für ein Porträt zumeist von verschiedenen Kunsthändlern, etwa von Fred Hughes oder Bob Colacello, zuvor vermittelt worden war. Mindestens drei Big Shot Kameras und zahlreiche ausgepackte Polaroid-Filme lagen dann bereit. Das Modell, sofern es sich um eine Frau handelte, musste sich zunächst ihres Schmucks entledigen und wurde anschließend von Warhol selbst – später von einem engagierten Visagisten – aufwendig geschminkt. Gesicht, Hals und Schultern wurden mit

⁷²⁷ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 40.

⁷²⁸ Vgl. ebd.

⁷²⁹ Ebd. Nicht allein auf Warhol bezogen schreibt Olonetzky an gleicher Stelle weiter: „Pop bedeutet schließlich nicht nur popular, sondern auch Knall oder Schuss – was die entstehenden Polaroidfotos als mitunter knallige Schnappschüsse bestens dokumentieren.“

⁷³⁰ Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 132.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Mißelbeck, 1980 (wie Anm. 702), o. S.

⁷³³ Fremont, 1999 (wie Anm. 726), S. 158.

⁷³⁴ Ebd.

weißem Make-up bedeckt, Lippen und Augen-Make-up wirken dagegen in den Polaroids oftmals clownesk.⁷³⁵ Etwa eine halbe Stunde nahm es in Anspruch „bis das Modell verwandelt war und schließlich wie ein seltsames Mitglied einer westlichen Kabuki-Theatergruppe aussah“⁷³⁶. Das deckende Weiß glich die Wirkung des Blitzlichtes aus, ließ den Teint der Frauen weich und ebenmäßig erscheinen, deckte Falten ab und bestärkte außerdem den Kontrast, der sich während der Übertragung des Polaroids auf die Druckfilme, mithilfe derer die Gemälde schließlich hergestellt wurden, ergab.⁷³⁷ Durch diese Inszenierungen wurden bereits im fotografischen Vorbild plastische oder besonders markante Eigenarten des Gesichts zurückgedrängt. Schon bei den *Photobooth Pictures* war Warhol auf diese „kosmetischen Qualitäten des Kontrastes“⁷³⁸ bedacht. Alle Porträtierten wurden vor einer weißen Wand positioniert⁷³⁹, anschließend schoss Warhol „manchmal bis zu 100 Aufnahmen“⁷⁴⁰, aus denen er vier bis fünf Bilder auswählte, mit denen er weiter arbeiten wollte. Das „Foto bildete die Grundlage seiner standardisierten Welt“⁷⁴¹. Dieses Vorgehen, welches dem mit dem Polaroid verschmolzenen Eindruck eines Schnappschusses zuwiderläuft und sich trefflicher als kalkulierte Inszenierung bezeichnen lässt, eliminiert bereits im fotografischen Stadium alle für Warhol als unerheblich erachteten Details, an denen es auch im finalen Siebdruck mangelt.⁷⁴² Bei den Polaroids strebte Warhol „keineswegs die Qualität von Portr[ä]tphotographien an, da sie nur Basis für das darauffolgende Verfahren darstellten“⁷⁴³. Weder eine perfektionierte Komposition

⁷³⁵ Männliche Modelle hingegen unterlagen keinem Make-Up-Prozedere, bei ihnen galten für Warhol die Hände – als ungeschminktes Merkmal – stets in Szene gesetzt. Vgl. Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 14. Heinrich merkt zudem an, dass Warhols Interesse dem Gesicht der Frauen, doch dem Körper der Männer galt, was nirgends so offen wie im Gesamtwerk der Photographien liege.

⁷³⁶ Fremont, 1999 (wie Anm. 726), S. 158.

⁷³⁷ Vgl. ebd., S. 158 f.

⁷³⁸ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 10.

⁷³⁹ „Andy konnte die Modelle nicht immer in seinem gut organisierten Studio photographieren. Wenn er durch Amerika oder Europa reiste, nahm er Porträts in Hotelzimmern oder anderen Häusern oder Wohnungen der Modelle auf. Er konnte sich mühelos verschiedenen Orten anpassen und fand immer eine leere Wand die er als Hintergrund verwenden konnte.“ Fremont, 1999 (wie Anm. 726), S. 160.

⁷⁴⁰ Ratzeburg, 2004 (wie Anm. 702), o. S.

⁷⁴¹ Grewenig, 1992 (wie Anm. 716), S. 13.

⁷⁴² Moog erläutert die genaue Übertragung des Polaroidbildes auf die Leinwand: „Das kleine Format des Polaroidfotos wurde im Folgenden auf ein Diapositiv aus dünner reiner Azetatseide in die gewünschte Größe übertragen. Anschließend konnte das Dia auf ein Halbtonraster und dieses wiederum auf ein zuvor fotochemisch vorbereitetes Sieb, silkscreen, aufgelegt werden. Nach der Belichtung entstand auf dem Sieb das fotografische Bild als Negativ. Da sich die belichteten Stellen zuvor auf dem Gewebe verhärtet hatten, drang die Farbe – in der Regel schwarze Ölfarbe – nur noch durch die unbelichteten Stellen. Nun konnte das Porträt schließlich mittels des Drucksiebs auf die Leinwand übertragen werden. Diese wurde in der Regel zuvor mit Acrylfarbe in einem oder mehreren Tönen eingefärbt. In mehreren Schritten wurden weitere Schablonen aufgedruckt, welche bestimmte Gesichtsmarkmale wie Augen und Mund nochmals betonten. Zum Schluss wurden häufig noch Be- oder Übermalung mit dem Pinsel hinzugefügt.“ Moog, 2008 (wie Anm. 66), S. 34.

⁷⁴³ Karin Schick: *The red lobster's beauty, Korrektur und Schmerz bei Warhol*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 203-208, S. 206.

noch eine ausgereifte Ausleuchtung waren Auswahlkriterium. Priorität hatte einzig „das Gesamterscheinungsbild des Modells“⁷⁴⁴. Es entstanden Gesichts-Fassaden wie die von *Farrah Fawcett*⁷⁴⁵ (Abb. 23), welche keinerlei Aufschluss über das Wesen des dargestellten Subjekts offenbart, wie es lange als Charakteristikum des Porträts galt.⁷⁴⁶ Obwohl sich der Arbeitsprozess bei den Porträtsitzungen stets in ähnlicher Weise wiederholte und die Resultate sich durch einen dezidierten Bildmittelpunkt mit direkter Objektbeleuchtung und einer starken Kontrastwirkung auszeichnen, sind Warhols Fotografien trotz aller kontinuierlichen Systematik auf den ersten Blick „künstlerisch absolut unpräzise“⁷⁴⁷. Warhol verwendete Fotografien seit dem frühen Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit, sodass sie für ihn nicht allein Arbeitsmittel, sondern Arbeitsprinzip darstellen⁷⁴⁸ und er selbst gibt uns Nachgeborenen Aufschluss über sein Repertoire an fotografischen Bildnissen, die oftmals als künstlerisch wenig wertvoll erachtet wurden, indem er stets betonte: „People are so fantastic. You can’t take a bad picture.“⁷⁴⁹ Demnach wäre, so Tilman Osterwold in seinem nach Warhols pointiertem Ausspruch benannten Essay, das menschliche Verhalten, das zum Bild wird, mit dem Foto direkt zur Deckung gebracht, da das künstlerische Element in der Situation der Porträtierten selbst gegeben wäre.⁷⁵⁰ Aus diesem Verständnis heraus, können daher keine „schlechten« Bilder entstehen, da es in [B]ezug auf die Faszinationen der menschlichen Aussagen sowie innerhalb der Produktionsformen der »pictures« keine hierarchischen Qualitäten gibt⁷⁵¹. Die Kategorien Gut und Schlecht, Öffentlich und Privat, Alltag und Arbeit sowie Kunst und Leben verschmelzen durch diese „einzigartige Mischung aus Spontaneität und Konzept“⁷⁵². Die Aussage Warhols, man könne keinen schlechten Bilder erzeugen, beinhaltet jedoch nicht vice versa auch die Garantie einer, „im gehobenen Sinne »guten« Aufnahme“⁷⁵³. Im Gegenteil betont sie sogar, dass „in Warhols atypischem künstlerischen Selbstverständnis einer entpersönlichten anonymisierten Form mechanischer Produktionsweisen die Kategorie des qualitativ ambitionierten »Guten«

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Andy Warhol, *Farrah Fawcett*, 1979, Polacolor Polaroid, 9.2 x 7.3 cm.

⁷⁴⁶ Vgl. Candice Breitz: *Warhols Portrait. Von der Kunst zum Business und wieder zurück*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 193-200, S. 193.

⁷⁴⁷ Mißelbeck, 1980 (wie Anm. 702), o. S.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd.

⁷⁴⁹ Andy Warhol, zit. nach: Tilman Osterwold: *Warhols Fotos: »People are so fantastic. You can’t take a bad picture.«*, in: Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, S. 22-32, S. 22.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 23.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Ebd., S. 27.

⁷⁵³ Ebd., S. 25.

keinen Platz⁷⁵⁴ hat, da „ jede Bildaussage interessant sein kann, weil der Inhalt garantiert ist“⁷⁵⁵.

Das ständige Auslöserdrücken verweist dabei bereits auf die Prinzipien der Wiederholung und der Serialität, die sich auch in den Siebdrucken widerspiegeln und welche nicht zuletzt auf ein tief verwurzeltes mechanisches Moment in seinen Arbeiten verweist. Doch sind die Pop-Ikonen, die der „Hofmaler des Jet-set“⁷⁵⁶ schuf – neben Farah Farcett etwa Mick Jagger, Grace Jones oder Debbie Harry – tatsächlich als tradierte Porträtdarstellungen zu werten oder war Warhol vielmehr an „der Auslöschung traditioneller Definitionen des Genres beteiligt“⁷⁵⁷? Im Vordergrund seiner Starporträts aber auch innerhalb seiner Selbstdarstellungen stehen nicht die Identitäten von Personen oder gar die Akzentuierung von Individualität, sondern allein die Bilder, Masken und Klischees von Personen, deren Gesichter massenmediale Verbreitung fanden und aus denen das Individuum längst verschwunden ist.⁷⁵⁸ Und gerade bei den Polaroids wird augenscheinlich wie Warhol die Kamera als „Gleichmacher“⁷⁵⁹ einsetzte, denn unabhängig von Berufsstand, Geschlecht oder Nationalität der abgebildeten Person, brachte er alle „auf das gleiche Format“⁷⁶⁰, setze sie alle „der gleichen Beleuchtung“⁷⁶¹ aus und hat sie damit „gewissermaßen zum Einheitsprodukt standardisiert: 11 x 8.5 cm, meist auf Gesicht und Ansatz des Oberkörpers beschränkt, flach und aus Kunststoff.“⁷⁶² Das eigentliche Subjekt tritt hinter der plakativen Zweidimensionalität des Abbildes zurück, in dem Maße, in dem die Auflage seiner Reproduktion steigt und dadurch das Original ersetzt.⁷⁶³ Durch diesen „Substanzverlust“⁷⁶⁴, dem man in den Warhol'schen Porträts – ganz gleich in welchem Medium sie letztendlich fixiert sind – entgegentritt, beanspruchte Warhol keineswegs „traditionelle Interpretationen der Portr[ä]tmalerei, die ihren Anspruch auf die erinnerungsbewahrende Dimension des Genres aus einer vorgeblichen Transparenz der Beziehung zwischen Portr[ä]t und Modell

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd., S. 23.

⁷⁵⁶ Hubertus Butin: »Oh when will I be famous, when will it happen?«. *Andy Warhols Gesellschaftsphotograph*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 249-284, S. 254.

⁷⁵⁷ Breitz, 1999 (wie Anm. 746), S. 193.

⁷⁵⁸ Vgl. Reinhard Steiner: *Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern*, in: *Pantheon*, Nr. 42, 1984, S. 151-157.

⁷⁵⁹ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 14.

⁷⁶⁰ Ebd.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Ebd.

⁷⁶³ Vgl. Peter Forster: *Vollrad Kutscher, Die Porträts, Eine Studie zum zeitgenössischen Porträt*, Dissertation: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt a. M. 2005, S. 36, Fn. 49 sowie Steiner, 1984 (wie Anm. 752), S. 151-157.

⁷⁶⁴ Breitz, 1999 (wie Anm. 746), S. 194.

hergeleitet haben⁷⁶⁵, sondern vollzog nunmehr eine „allmähliche Auflösung eines repräsentativen Abbildes in reine Abstraktion“, welche wiederum einen „Tropus des Vergessens, der einem großen Teil von Warhols Portr[ä]ts inhärent ist“⁷⁶⁶, versinnbildlicht. Trotz der Entfernung von der Individualität der Dargestellten, die Warhol erreichte, indem er „gegenständliche [oder figurative] Malerei in Abstraktion überführt, ohne den Gegenstand selbst aufzulösen“⁷⁶⁷, weisen seine Arbeiten einen hohen Wiedererkennungswert auf, der zum einen aus seinem Personalstil zum anderen aus dem Bekanntheitsgrad der Porträtierten reüssiert, denn in „unserer weiterhin medienbestimmten Alltagskultur wird fast jeder Betrachter Michael Jackson, Elizabeth Taylor [...] und Arnold Schwarzenegger [...] wiedererkennen“⁷⁶⁸. Sowohl die Polaroids als auch die Siebdrucke verbildlichen somit den Leitsatz der Pop Art, den Claes Oldenburg bereits 1966 formulierte: „I think it would be great if you had an art that could appeal to everybody.“⁷⁶⁹ Nichtsdestoweniger verweigern die Warhol'schen Porträts – selbst wenn der Künstler persönlich sein „Opfer“⁷⁷⁰, wie das Modell oft heimlich bezeichnet wurde, mit der Polaroidkamera aufnimmt – jeglichen Zugang zum individuellen Teil der abgebildeten Person und verweisen, wenn überhaupt, auf ein gefundenes Abbild oder eine Fotografie des Individuums⁷⁷¹, zeigen „nur indirekt und sekundär auf die empirische Wirklichkeit, direkt aber auf die [...] Fotos, von denen sie reproduziert wurden“⁷⁷². Auch das Retuschieren, Betonen oder Nachbessern bestimmter Gesichtspartien am Polaroid – „auf ihnen wurden Verbesserungen eingetragen, Hälse schlanker, Augen und Lippen größer, Nasen kleiner gemacht“⁷⁷³ – trägt zur Entindividualisierung der Dargestellten innerhalb der Siebdrucke bei. Im Falle *Farah Farcetts*⁷⁷⁴ (Abb. 24) betont der Künstler das Grün ihrer Augen und intensiviert ihr knalliges Lippenrot.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 193.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 194.

⁷⁶⁷ Dörte Zbikowski: *Plärrende Melodien, die einem nicht aus dem Kopf wollen – Wiederholung in den Werken von Andy Warhol*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 129-156, S. 132.

⁷⁶⁸ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 250. Butin spricht in diesem Zusammenhang zwar von den Gesellschaftsfotografien, die Warhol nicht mit einer Polaroidkamera anfertigte, dennoch ist die Passage auch auf die Sofortbilder und Siebdrucke übertragbar.

⁷⁶⁹ Claes Oldenburg, zit. nach: Bruce Glaser: *Oldenburg, Lichtenstein, Warhol. A Discussion*, in: *Artforum*, No. 4, 1966, S. 20-24, S. 24.

⁷⁷⁰ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 13.

⁷⁷¹ Vgl. Breitz, 1999 (wie Anm. 746), S. 195.

⁷⁷² Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 19.

⁷⁷³ Schick, 1999 (wie Anm. 743), S. 206. Warhol erklärte seinen Umgang mit der Polaroidkamera: „There is something about the camera that makes the person look just right. I take at least 200 pictures and then I choose. Sometimes I take half a picture and a lip from another picture.“ Andy Warhol, zit. nach: Florence Waters, *Ten artists in praise of the Polaroid*, in: <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/6243393/Ten-artists-in-praise-of-the-Polaroid.html> [05.08.2013].

⁷⁷⁴ Andy Warhol, *Farrah Fawcett*, 1980, Siebdruck, ca. 101.6 x 101.6 cm.

Warhols Porträts, die sich bedingt durch den festen Abstand der Sofortbildkamera zum Subjekt von weniger als einem Meter im Polaroid wie im Siebdruck in klassischen Formaten wie Kopf-, Brust- oder Schulterstücken offenbaren und sich „mit dem Bildausschnitt, der selten über den Brustansatz hinausgeht, gleichermaßen an die klassische Form der Bildnisbüste wie des Pa[ss]bildes und des Fahndungsfotos“⁷⁷⁵ anlehnen, verweigern grundsätzlich jede erinnerungsbewahrende Funktion, die so essentiell ist für das Genre des Porträts und auch „der zunehmenden Entindividualisierung dieser künstlerischen Arbeit entspricht sein Rückzug als Person aus dem künstlerischen Proze[ss]“⁷⁷⁶. Das auf einer Polaroidvorlage gestützte Bildnis bei Warhol unterwandert „die Fähigkeit des Portr[ä]ts, die Aufgabe des Gedächtnisses zu übernehmen“⁷⁷⁷ und verweigert sich der Möglichkeit des traditionellen Porträts eines selbstbestimmten und autonomen Subjektes, sondern erweist sich vielmehr als ein Modell, „das in struktureller Differenz und Undurchsichtigkeit begründet ist“⁷⁷⁸. Indem Warhol die Befragung der Individuen stets auf die gleiche Weise vollzieht, unterwirft er seine Porträts einer erinnerungslosen Gleichgültigkeit, die auf einer Logik der Ähnlichkeit beruht, welche nicht zuletzt auf den Einfluss der technischen Apparatur selbst auf Posen, Ausschnitt und Format zurückzuführen ist.⁷⁷⁹ Verstärkt wird dieser substanzielle Individualitätsverlust, der das Porträt „dem narrativen Lebensstoff des portr[ä]tierten Individuums“⁷⁸⁰ entzieht, wenn Warhol „das Abbild innerhalb einer Serie reiner und beziehungsloser Gegenwärtigkeiten erstarren lässt, die keine organische Beziehung zur Vergangenheit oder Zukunft besitzen“⁷⁸¹. Warhols Auslöschung des tradierten Porträts geht mit dem von Jameson beobachteten Phänomen des „Verschwinden[s] des Affekts aus der postmodernen

⁷⁷⁵ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 11.

⁷⁷⁶ Mißelbeck, 1980 (wie Anm. 702), o. S.

⁷⁷⁷ Breitz, 1999 (wie Anm. 746), S. 193.

⁷⁷⁸ Ebd. Breitz verweist an dieser Stelle zudem auf Rosalind Krauss, welche diese Verlagerung bereits in *In the Name of Picasso* beschreibt.

⁷⁷⁹ Vgl. Derenthal, 1999 (wie Anm. 717), S. 35 und ein Interview mit Warhol, in welchem er die Vor- und Nachteile im Umgang mit der Big Shot erläutert: Barry Blinderman, *Modern Myths: An interview with Andy Warhol*, in: *Arts Magazine*, 56 Jg., Nr. 2, 1981, S. 144-147, S. 144 f.

⁷⁸⁰ Breitz, 1999 (wie Anm. 746), S. 198.

⁷⁸¹ Ebd. Sie bezieht sich bei dieser Aussage auf Frederic Jameson, indem sie in einer Anmerkung festhält: „Jameson argumentiert, da[ss] mit dem Verschwinden der historischen Vergangenheit als Referent »das Subjekt die Fähigkeit verloren hat, seine Vor- und Rückbezüge über die temporale Vielfalt aktiv auszudehnen und seine Vergangenheit und Zukunft in kohärenter Erfahrung zu organisieren«, und da[ss] »der Zusammenbruch von Zeitlichkeit plötzlich diese Gegenwärtigkeit der Zeit von allen Aktivitäten und Intentionalitäten befreit, die ihr Richtung geben und sie zu einem Raum der Praxis machen könnten.«“ Vgl. Frederic Jameson: *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 44-98. Breitz fügt hinzu (S. 198), dass das späte Warhol-Porträt, unwiderruflich in der Gegenwart schwebend sich jeglicher hermeneutischen Befragung entziehe und zudem die Fähigkeit des Genres, Immanentes in Permanentes zu überführen, paralysiere und dem Genre dabei genau die Funktion, auf der seine Funktion so lange beruhte, entziehe.

Kultur⁷⁸² einher, denn auch Warhols Bildnisse lassen Subjektivität und Emotionen der Dargestellten schablonenhaft gleich erscheinen, obwohl Kritiker, die sich mit Warhols Porträts auseinandergesetzt haben und sich dabei meist auf die traditionelle Theorie dieses Genres gestützt haben⁷⁸³, in ihnen die Fähigkeit des individuellen Ausdrucks zu sehen glauben, wie etwa Robert Rosenblum, der dem Künstler das Vermögen zuschreibt „eine ungeheure Vielfalt an psychologischen Einblicken einzufangen“⁷⁸⁴. Wären diese Qualitäten dem Warhol'schen Porträt inhärent, was würden Rosenblum und Gidal dann über das Porträt von Farah Farcett berichten? Welche Charakterzüge und Gefühlsregungen würden sie bei ihr entdecken? Tatsächlich unterscheidet sich Farcetts Porträt weder im Zustand des Sofortbildes noch im Siebdruck angesichts des emotionalen oder tiefgründigen Gehalts von den anderen Porträts aus Warhols Hand, denn um den Eindruck einer spezifisch künstlerischen Vision zu tilgen, zelebrierte er eine scheinbare Indifferenz beim Einsatz der Technik und verleugnete so die Gültigkeit von handwerklichem Geschick und technischem Sachverstand. Durch dieses Vorgehen werden auch die Möglichkeiten des Betrachters auf „einfühlsame Interpretationen des Gesehenen“⁷⁸⁵ und „Einsichten in das Wesen der Dargestellten“⁷⁸⁶ beschnitten. Ein Bild, das im Sinne Henri Cartier-Bressons den „decisive moment“⁷⁸⁷ beinhaltet und somit eine Aufnahme, den Zweck einer ganzen Reportage erfülle, wird man bei Warhol daher vergeblich suchen.⁷⁸⁸ Seine arrangierten Bilder zeigen allein die Prominenz aller Art in ihrer Oberfläche ohne den Anspruch einer Charakterstudie zu erheben oder gar Narratives zu enthalten.

Ebenso wie Warhol das Genre des traditionellen Porträts konterkariert, unterläuft er mithilfe der konsequent konstruierten Bilder⁷⁸⁹, ihrer Vervielfältigung und dem Modus des Seriellen auch die Annahme von der Figur des Künstlers als Genie und dessen Anspruch auf Originalität. Vielmehr fügte sich Warhol infolge instantaner Selbstvergewisserung selbst in die Reihe der Berühmtheiten ein, indem seine Polaroids „die Rechtmäßigkeit der

⁷⁸² Jameson, 1986 (wie Anm. 781), S. 55.

⁷⁸³ Vgl. Breitz, 1999 (wie Anm. 746), S. 193. Breitz erwähnt an dieser Stelle ebenfalls, dass „Peter Gidal beispielsweise in Warhols Marilyn-Portr[ä]ts eine »menschliche Essenz«, ein »Selbst, das hindurchschimmert«, »eine große Tiefe und geistige Wahrhaftigkeit«, entdeckte. Vgl. Peter Gidal: *Andy Warhol Films and Paintings. The Factory Years*, New York 1971, S. 140.

⁷⁸⁴ Robert Rosenblum: *Andy Warhol. Court Painter in the 70s*, in: David Whitney (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol. Portraits of the 70s*, New York 1979, S. 8-21, S. 18.

⁷⁸⁵ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 251.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Henri Cartier-Bresson: *The Decisive Moment*, New York 1987.

⁷⁸⁸ Vgl. Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 251.

⁷⁸⁹ Eine Ausnahme bilden seine sogenannten Gesellschaftsfotografien. Butin hält fest: „Vielen Photos sieht man an, da[ss] der Augenblick des Photographiertwerdens für die Portr[ä]tierten unbemerkt geblieben war. [...] Warhol war sich bewu[ss]t, da[ss] der Reiz der in den sechziger Jahren aufkommenden Paparazzi-Photographie darin lag, infolge eines überraschenden Kameraeinsatzes auch die nicht inszenierte Geste zu erfassen und damit die Kehrseite des Glamourösen zu enthüllen.“
Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 251.

Teilnahme am sozialen Leben⁷⁹⁰, zu dem der Künstler angesichts seines „unersättliche[n] Streben[s] nach Anerkennung, Ruhm, Erfolg und Publicity“⁷⁹¹ stets gehörte, bestätigen. Seine Fotografien fungierten als eine Art Pass oder Daseinsberechtigung, denn von Warhol fotografiert zu werden, „gibt diesen Persönlichkeiten eine besondere »Weihe«, ganz gleich welche Ausdrucksnuancen getroffen werden oder was für eine fotografische Qualität dabei herauskommt“⁷⁹². Seine Fotos beglaubigen die Existenz eines jeden im Kontext der urbanen Gesellschaft, sodass vor diesem Hintergrund die Anzahl zahlreicher Selbstdarstellungen Warhols nicht verwundert, denn „erst die Omnipräsenz im massenhaft zirkulierenden [...] Bild macht den Star zu einem Teil unseres globalisierten kulturellen Wissens“⁷⁹³, dem Warhol ohne Zweifel angehörig sein wollte.

Andy Warhols *Self-Portrait with Fright Wig*⁷⁹⁴ (Abb. 25) existiert in mehrfacher Ausführung. Den Siebdrucken, die 1986 von Anthony d’Offay für eine Ausstellung in seiner Londoner Galerie in Auftrag gegeben wurden, liegen ebenfalls mehrere Polaroids⁷⁹⁵ (Abb. 26) zugrunde. Kurz vor seinem Tod beendete Warhol die Selbstporträts, die einen Höhepunkt der stetigen Auseinandersetzung mit dem Bild per se sowie den Modellen Identität und Berühmtheit markieren. Mit dieser Serie seines eigenen Konterfeis kehrte Warhol nach Jahren der Herstellung von Porträts anderer den Fokus auf sich selbst. Formal knüpfte er dabei an die großformatigen Bildnisse von Marilyn Monroe und Jackie Kennedy an, die er in den 1960er Jahren produziert hatte, indem er die direkte frontale Präsentation seines Abbildes wählte und sich selbst als Status-Symbol, auf Augenhöhe und in gleicher Manier mit den Glamourösen und Berühmten darstellt. Die Serie *Self-Portrait with Fright Wig* verdeutlicht ebenso wie die zahlreichen anderen Selbstporträts, das „Grundbedürfnis des starsüchtigen Typus“⁷⁹⁶ eines berühmt gewordenen Autors, der auch dem „Hang, sich zu produzieren, zum Bild, zum »picture« zu werden“⁷⁹⁷ unterliegt. Doch gerade aufgrund dieser Parität „von Autor und Porträtiertem wird die klassisch spezifische Distanz zwischen Berühmt- und Anonymsein ebenso wie Kunst und Wirklichkeit eingeschmolzen.“⁷⁹⁸ In gleichem Maße wie „öffentliche Personen als [eine] Projektionsfläche kollektiver Vorstellungen und Wünsche [fungieren], ihr Bild insofern als

⁷⁹⁰ Verwoert, 2005 (wie Anm. 349), S. 30.

⁷⁹¹ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 256.

⁷⁹² Osterwold, 1992 (wie Anm. 749), S. 25.

⁷⁹³ O. A.: *Prominenz im Bild, Exzessiv auf Zelluloid*, in: Leica Camera AG (Hg.): *Leicaworld, Photography International*, 1/2006, o. S. Der Artikel ist eine Rezension von Robert Muir: *The World’s Most Photographed*, London 2005.

⁷⁹⁴ Andy Warhol, *Self-Portrait with Fright Wig*, 1986, Siebdruck auf Leinwand, je 56 x 56 cm.

⁷⁹⁵ Exemplarisch: Andy Warhol, *Self-Portrait (Fright Wig)*, 1986, Polaroid Polacolor, 10.8 x 8.5 cm.

⁷⁹⁶ Osterwold, 1992 (wie Anm. 749), S. 25.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Ebd.

Schablone, als da[ss] jeder (und alles) ein Star werden konnte, wenn Warhol ihn portr[ä]tiert⁷⁹⁹ lesbar sind, so kann auch sein Selbstporträt innerhalb dieses universellen Habitus verstanden werden. Durch die Frontalansicht seines blassen Gesichts, das an einen Totenschädel erinnert und vor dem dunklen Hintergrund zu schweben scheint, manifestiert sich eine scheinbare Loslösung des Kopfes vom restlichen Körper und weist daher frappierende Ähnlichkeiten zu einem von Robert Mapplethorpe im gleichen Jahr aufgenommenen *Porträt von Warhol*⁸⁰⁰ (Abb. 27) auf. In beiden Arbeiten trägt Warhol seine silberne Perücke, deren Haare in den Polaroids und darauffolgenden Siebdrucken zerzaust abstehen und die dem Künstler zusammen mit dem starren fesselnden Blick zu einem expressiv-manischen Ausdruck verhelfen. Fast wie eine Krone funktionierte Warhols Perücke, die untrennbar mit seiner Person verbunden war und nicht zuletzt als Symbol seiner Eitelkeit lesbar zugleich seine tatsächliche Erscheinung zu verschleiern verhalf.⁸⁰¹

Die *Fright Wig*-Serie beinhaltet die letzten vor seinem Tod entstandenen Selbstporträts, die in Warhols gesamtem Werk – schon mit 16 stellte sich Andrej Warhola in mehreren Gouachen selber dar – stets eine zentrale Bedeutung inne hatten, da er sich mithilfe dieses Genres immer wieder seiner künstlerischen und sozialen Stellung vergewissern oder sich in Rollenspielen inszeniert neu erfinden konnte⁸⁰² ohne sich dabei auf tradierte Topoi des Künstlerbildnisses zu versteifen oder sich an einem künstlerischen Anspruch zu orientieren, denn „auf dem Weg ins Pantheon internationaler Bekanntheit geht es folglich nicht um fotografische Qualität, also Kunst, sondern um das massenhafte Repetitiv

⁷⁹⁹ Zbikowski, 1999 (wie Anm. 767), S. 136.

⁸⁰⁰ Robert Mapplethorpe, *Andy Warhol*, 1986, Fotografie, 50,8 x 61 cm.

⁸⁰¹ Karin Schick verweist in ihrem Aufsatz über Warhols Schönheitsideale und Selbstzweifel ausführlich auf dessen Unzufriedenheit, die er u. a. mit Hilfsmitteln wie der Perücke, zu kaschieren versuchte. Sie hält fest: „Die eigene Körperlichkeit und sein Aussehen waren für Warhol schon in jungen Jahren problembehaftet. Er war nicht nur ein äußerst zartes und kränkliches Kind; er trug auch ein Leben lang deutliche Spuren dieser frühen Zeit. Dazu gehörten Hautirritationen, verschiedene Allergien sowie ein starker Pigmentmangel. In seiner Jugend bekam er neben Akne, eine rötliche, wulstige Nase, mit Anfang zwanzig lichtete sich sein Haar, und seine Augen verschlechterten sich. Warhol bekämpfte seine optischen Mängel, trug Make-up und ließ sich Ende der fünfziger Jahre seine Nase verkleinern [...]. 1953 erwarb er ein Toupet, das er zehn Jahre später durch zahllose Perücken ersetzte. Um sein Gewicht zu kontrollieren erfand er die »Andy Warhol New York City Diet«, die darin bestand, im Restaurant nur solche Gerichte zu bestellen, die er nicht mochte.“ Sie berichtet weiterhin über die Einnahme von Aufputzmitteln und Appetitzüglern, sowie Unmengen von Vitaminpillen und der Bekämpfung der Falten mit Collagen-Spritzen – insgesamt ein Verhalten, dass deutlich auf einen irrationalen Schönheitswahn im Einklang mit einer übersteigerten Sorge um die eigene körperliche Schönheit und Vollkommenheit hinweist. Vgl. Schick, 1999 (wie Anm. 743), S. 203 f.

⁸⁰² In seiner Polaroidserie *Ladies and Gentleman* dokumentierte Warhol die New Yorker Drag-Queen Szene, in der Männer sich in Posen und Kostümierungen als weibliche Stars verkleideten. Von Warhol selbst existieren ebenfalls zahlreiche Sofortbilder, die ihn als Drag zeigen.

durchaus unterschiedlicher Bilder⁸⁰³. Im Gegenteil untermauern seine Polaroidserien sogar die Abkehr von klassischen, künstlerischen Anspruch erhebenden Modi der Fotografie, indem Warhol sich zunutze macht, was im 19. Jahrhundert noch als Hauptmerkmal der kritischen Stimmen der Porträtfotografie Bestand hatte, deren Kanon verlaubliche „in der Maskenhaftigkeit der Mienen und der Stereotypie der Erscheinungen [Pose] und der Umgebung [Kulisse] gleichen sich die Bildnisse, sind die Personen austauschbar“⁸⁰⁴. Auch Anspielungen auf Tod und Vergänglichkeit sind präsent in seinen Selbstbildnissen, wie etwa den Perücken-Polaroids, denn nach der „Devise »Ich photographiere, also bin ich«, vergewisserte sich Warhol mittels der Kamera seiner Existenz“⁸⁰⁵. Die ohnehin inflationäre Verbreitung an Bildern jener Zeit bekräftigte Warhol in seinem Prinzip des Verdoppelns, Multiplizierens und Variierens als seine Formensprache, welche „der Alltagserfahrung des Betrachters nahe ist“⁸⁰⁶, bei der die Einzelbilder jedoch nie identisch sind, denn Warhols „»Wiederholungen« entsprechen Variationen, bei denen allein primäre Merkmale übernommen werden“⁸⁰⁷. Warhols Selbstporträt mit Perücke existiert daher sowohl als Polaroid in mehrfacher Ausführung als auch als Siebdruck in violetter, roter oder gelber Färbung. Die Herstellung mehrerer Bilder des gleichen Motivs wäre so verstanden der „Versuch sich seiner Selbst im Bild zu versichern“⁸⁰⁸ und dies gleich in mehrfacher Weise, denn die Produktion kurzer Jetztzeit-Ausschnitte formulieren Barthes Es-ist-so-gewesen⁸⁰⁹ schnell und unmittelbar in ein Es-ist-so! um. Nicht zuletzt existieren zahlreiche Polaroids von Warhol oder mit ihm als Bildgegenstand, denen keine Weiterverarbeitung als Siebdruck folgte. Arbeiten wie *Andy Sneezing*⁸¹⁰ (Abb. 28), ein als Diptychon für 13.750 US-Dollar verkauftes Paar SX-70-Polaroids, changieren zwischen banalen, trivialen Alltagssituationen und glamourösem Szeneleben „in einem Kreislauf von Pose und Imitation“⁸¹¹, zwischen Dokumentation und Inszenierung, sind jedoch zu keiner Zeit analytischer Natur. Ironisch sei es dennoch, dass viele der Werke des großen Serialisten des 20. Jahrhunderts auf einer einzigartigen künstlerischen Quelle, dem Unikat Polaroid

⁸⁰³ O. A., 2006 (wie Anm. 793), o. S. Ebd. heißt es weiter: „Gibt es so etwas wie ein Ranking in Sachen Prominenz? Könnte man allein anhand der Masse und Qualität vorhandener Fotos so etwas wie eine Spitzengruppe international geläufiger Persönlichkeiten herausdestillieren? Eine hochinteressante, medienkritische Frage, die sich der britische Fotohistoriker Robin Muir gestellt hat [...].“

⁸⁰⁴ Timm Starl: *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991, S. 27. Auch Zbikowski weist auf dieses Vorgehen Warhols hin. Vgl. Dies., 1999 (wie Anm. 767), S. 136.

⁸⁰⁵ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 13.

⁸⁰⁶ Zbikowski, 1999 (wie Anm. 767), S. 129.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Kröncke/Nohr, 2005 (wie Anm. 60), S. 8.

⁸⁰⁹ Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 87.

⁸¹⁰ Andy Warhol, *Andy sneezing (Diptych)*, ca. 1978, zwei SX-70-Polaroids, je 7.9 x 7.6 cm. Bei Sotheby's in der Juni-Auktion 1010 unter dem Lot 152 mit einem Schätzpreis von 6.000-9.000 USD aufgeführt.

⁸¹¹ Schick, 1999 (wie Anm. 743), S. 206.

beruhen⁸¹², so William V. Ganis. Die Spontanität des Schnappschusses wird durch die belanglose Geste des Niesens und die „eruptive Flüchtigkeit des Motivs“⁸¹³ noch hervorgehoben, wenngleich man auch bei ihr von einer Inszenierung ausgehen darf. Diese Polaroids – es existieren weitere Fotografien aus jener Aufnahmesituation, wie etwas *Andy about to sneeze*⁸¹⁴ (Abb. 29) – sind auch Beweise für die kollektive Autorenschaft, die sich Warhol stets wünschte, um den Mythos vom Künstlergenie zu dekonstruieren, denn tatsächlich „liegt bei Fotos, auf denen Warhol selbst abgebildet ist, die Vermutung nahe, da[ss] sie nicht mit dem Selbstauslöser gemacht wurden, da[ss] vielmehr Andy Warhol einem seiner Mitarbeiter die Kamera in die Hand gedrückt hat“⁸¹⁵. Warhols häufig geäußelter Wunsch „I think somebody should be able to do all my paintings for me“⁸¹⁶ scheint in dieser Polaroidserie Erfüllung zu finden. Auch seinem ebenfalls oftmals ausgesprochenen Wunsch, er möchte so arbeiten wie eine Maschine, scheint er mit dieser Gleichgültigkeit gegenüber dem produzierenden oder auslösenden Subjekt gleichzeitig näher gekommen zu sein.⁸¹⁷

Die Sofortbilder des „Überamateurs“⁸¹⁸ sind dabei stets kalkuliert und arrangiert, aber in keiner Weise „in hierarchischer Ordnung »künstlerisch« inszeniert“⁸¹⁹. Dass es Warhol beim Fotografieren weniger um direkte Effekthascherei, als mehr um latente Komplexität ging, belegt auf manifeste Weise sein viel zitierter Ausspruch: „Wenn ihr alles über Andy Warhol wissen wollt, braucht ihr bloß auf die Oberfläche meiner Bilder und Filme und meiner Person zu sehen: Das bin ich. Dahinter versteckt sich nichts.“⁸²⁰ Warhol versuchte die Figur eines auratisch aufgeladenen Kunstwerkes ebenso zu unterlaufen wie die Rolle des autonomen Schöpfersubjekts, indem er selbst auf die Bedingungen und Folgen der modernen Vorstellungen vom Künstler reflektierte und die Modalitäten der maschinellen Herstellung seiner Werke mit einbezog. Ebenso hob sich in Andy Warhols „künstlerischer Konzeption von Anfang an die Polarität von Tiefe und Oberfläche, »high and low«, Kunst und Pop auf: Warhol setzte die Oberfläche absolut“⁸²¹. Bei der von dem Künstler obsessiv betriebenen Schnappschusskultur und dem Knipsen steht mitnichten eine Originalität oder das Schöpferische im Vordergrund, vielmehr geht es um die Wiederholung, „das

⁸¹² Vgl. William V. Ganis: *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge 2004, S. 133.

⁸¹³ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 35.

⁸¹⁴ Andy Warhol, *Andy about to sneeze*, 1978, SX-70-Polaroid, 8,9 x 10,8 cm.

⁸¹⁵ Mißelbeck, 1980 (wie Anm. 702), o. S.

⁸¹⁶ Andy Warhol, zit. nach: Mißelbeck, 1980 (wie Anm. 702), o. S.

⁸¹⁷ Vgl. Mißelbeck, 1980 (wie Anm. 702), o. S.

⁸¹⁸ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 16.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Ebd., S. 15.

⁸²¹ Ebd.

Aufnahmen von allem und jedem für alle und jeden⁸²². Warhol war zu keiner Zeit darauf erpicht, den Status des Fotografen als Künstler zu erlangen, was der Griff zur Polaroidkamera, die den Prozess der automatischen Einschreibung von Licht im indexikalischen Medium Fotografie ohne kreatives Eingreifen des Menschen optimiert – zweifelsfrei stellt die Sofortbildfotografie die Königin der determinierenden Medien dar – erklärt. Vielmehr arbeitete er auf mehreren Ebenen mit den Mitteln des Mediums, mit dem er sich auseinandersetzte.⁸²³

Das Erbe der Künstler des 19. Jahrhunderts, die „einhergehend mit der industriellen Revolution und der Entwicklung bildnerischer Vervielfältigungstechniken Siebdruck, Photographie und Film, begannen »seriell« zu arbeiten⁸²⁴ und somit auf die „veränderte Sicht des Menschen auf die Welt, bei der Quantität zum Qualitätsmerkmal wurde“⁸²⁵ reagierten, machte sich Warhol als „commercial artist“⁸²⁶ auch im 20. Jahrhundert zu nutze. Damit wird die Bedeutung, welche die massenhafte Produktion von Bildern und das Prinzip der Wiederholung für Warhol hatte, einmal mehr „als eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der subjektiven und der kollektiven Wirklichkeitsauffassung und Wahrnehmungsstrategien erkennbar“⁸²⁷. Die Polaroidkamera stellte für ihn dabei ein angemessenes Medium dar, denn sie arbeitete „like a mini-factory“⁸²⁸. Die offenkundige Mannigfaltigkeit des fotografischen wie bildproduzierenden Aktes bei Warhol sowie die endlose Wiederholung seines Handels sind als alarmierend gelebte Korrespondenz zu Susan Sontags 1980 formuliertem Credo lesbar: „Eine Erfahrung zu machen wird schließlich identisch damit ein Foto zu machen.“⁸²⁹ Die Lesart der Warhol’schen Sofortbilder greift daher wesentlich weiter, als auf den ersten Blick angenommen: Diese nur als Zwischenmedium abzutun – auch wenn sie aus rein prozessgestützter Sicht nichts anderes verkörpern – ist nicht nur zu kurz gegriffen, sondern in höchstem Maße unterkomplex, denn die Aktivitäten mit der Polaroidkamera bilden nicht allein die Basis für die Produktion von Auftragsporträts, auch sind sie als „gesellschaftlicher Ritus“⁸³⁰, „Abwehrmittel gegen Ängste“⁸³¹ und Machtausübung einer ganz spezifischen Art zu

⁸²² Kathrin Peters: *Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie*, 2007, S. 1-18, S. 10, abrufbar unter: http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sofort_bilder/1/ [01.01.2014].

⁸²³ Vgl. Zbikowski, 1999 (wie Anm. 767), S. 136.

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 9.

⁸²⁷ Zbikowski, 1999 (wie Anm. 767), S. 137.

⁸²⁸ Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 40.

⁸²⁹ Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 30.

⁸³⁰ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 13.

⁸³¹ Ebd.

werten und verkörpern auf augenfällige Weise Warhols Motivation „Bilder herstellen zu können, ohne zu arbeiten“⁸³².

So orientierte sich das Prozedere der Polaroid-Sessions an einem genau festgelegten Reglement und ist daher dem in der Ethnologie beschriebenen rituellen Handeln verwandt.⁸³³ Nicht zuletzt sollte Warhols Handeln stets vor einem ökonomischen Hintergrund Betrachtung finden, denn „da[ss] Kunst keine rein ästhetische, sondern auch eine ökonomische Größe ist, war für [Warhol] selbstverständlich“⁸³⁴. Warhols Porträts mutieren selbst zum Konsumgut, indem die künstlerische Produktion, innerhalb eines allgemeinen Warenkosmos integriert wird. Stuart Morgan stellte 1987 eine ungewöhnliche und doch gehaltvolle Frage:

„Was, wenn der Gegenstand der Analyse im Falle Warhol weder sein Werk noch sein Leben wäre, sondern die Ökonomie einer Karriere, deren Produktions-Rhythmik und interne Gesetzmäßigkeit [...]?“⁸³⁵

Und tatsächlich zeichnet sich Warhols Arbeits- und Lebensweise durch kontinuierliche Selbstinszenierung und Imagebildung, als „strategischer Teil seiner Public Relations und seiner Selbstvermarktung“⁸³⁶ aus. Warhol war im kulturell und glamourös angehauchten Leben der anderen stets präsent und sorgte dafür, dass sein Name in den Köpfen der zahlenden Klientel aktuell verankert blieb. Seine Philosophie „Good business is the best art“⁸³⁷ – darauf verweist auch Hubertus Butin –, war „keineswegs ironisch gemeint“⁸³⁸, sondern kann „als provokative, aber durchaus zutreffende Aussage“⁸³⁹ verstanden werden. Die Benutzung der Polaroidkamera war daher ein konsequenter Schritt in seiner prozessoptimierenden Arbeitsweise. Sein Biograph David Bourdon formulierte, „es ist einfacher, den menschlichen Körper etwa nach Aufnahmen in Life oder freihändig nach Stichen [...] zu zeichnen, als ein Bild von Grund auf neu zu erfinden“⁸⁴⁰. Mit der Polaroidkamera ließen sich, ebenso wie es die *Photobooth Pictures* zuvor ermöglichten, ohne viel Aufwand und exorbitante Kosten, standardisierte Vorlagen für seine

⁸³² Vgl. Lischka, 1977 (wie Anm. 332), S. 4.

⁸³³ Vgl. ebd.

⁸³⁴ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 249.

⁸³⁵ Stuart Morgan: *Andy & Andy. Die Warhol-Zwillinge. Ein Thema mit Variationen*, in: *Parkett*, Nr. 12, 1987, S. 34-98, S. 51.

⁸³⁶ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 253.

⁸³⁷ Andy Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1975, S. 72.

⁸³⁸ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 249.

⁸³⁹ Butin hält weiterhin trefflich fest (ebd.): „[Warhols] Orientierung an wirtschaftlichen Maßstäben kann als Ökonomisierung der künstlerischen Arbeit verstanden werden, wozu die komplexe Praxis des Marketing, der Public Relations und der Selbstvermarktung gehören. Konkrete Zahlen, die den kommerziellen Erfolg veranschaulichen könnten, liegen nicht vor; es gibt bis heute keine verlässlichen Quellen über die Höhe der Gewinne oder den Umfang der Bildproduktion.“

⁸⁴⁰ David Bourdon: *Warhol*, Köln 1989, S. 33.

Porträtproduktion erstellen. Sein Umgang mit der Fotografie, in späteren Jahren auch mit der 35-mm-Kamera, ist daher eine Form „ökonomischen Handelns“⁸⁴¹, denn mit „einer möglichst überschaubaren Menge an Produktionsfaktoren lä[ss]t sich der größtmögliche Güterertrag erwirtschaften“⁸⁴².

Im Gegensatz zu seinen Gesellschaftsfotografien stellen Warhols Polaroids keine autonomen künstlerischen Arbeiten dar, sondern erhielten diesen Status erst nach seinem Tod durch gezieltes Ausstellen, Handeln und Versteigern. Wäre Warhol zu Lebzeiten an einer Betonung ihres Kunstcharakters gelegen, so hätte er selbst für die stärkere Verbreitung, Ausstellung oder gar den Verkauf der Sofortbilder Sorge getragen. Im Gegenteil beweisen Tatsachen wie jene, dass Warhol nie eines der Polaroids aus der Hand gab – auch nicht, wenn die zu porträtierende Person um eine der zahlreichen Aufnahmen gebeten hatte – sein Verhältnis zum Medium, das er in erster Linie als produzierende Maschine für bildnerische Vorlagen nutzte und dessen Resultate für sein persönliches Bildarchiv und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren und daher keine artifizielle Nobilitierung angestrebt wurde. Er ließ sich die Polaroids gerne von den Porträtierten signieren und führte so die in seiner Kindheit begonnene Sammlung von Starfotos fort, welcher der Wunsch, Menschen symbolisch zu besitzen, sich ihr Image anzueignen, zugrunde liegt⁸⁴³ und auf die unveräußerliche Absicht hinter den Polaroids verweist. Ferner muss – „ohne einer pseudowissenschaftlichen, »psychatrisierenden Charakterastrologie« zu verfallen, vor der schon Klaus Theweleit hinsichtlich der vielen Publikationen über Warhol gewarnt hatte“⁸⁴⁴ – festgestellt werden, dass Warhol die Polaroidkamera, ebenso wie den Kassenrecorder zuvor, als Mittel zur Distanzierung nutzte, sodass der Künstler selbst „zwischen sich und sein Gegenüber immer das Objektiv des photographischen Apparates geschoben hat“⁸⁴⁵, er somit „zwar an gesellschaftlichen Ereignissen teilgenommen, sich aber zugleich zu deren Zuschauern gemacht“⁸⁴⁶ hat. Die Kamera diente ihm daher gleichermaßen zu Zwecken des Voyeurismus als auch des Selbstschutzes, war Mittel zum Sehen und zur Distanzierung.⁸⁴⁷ Man muss den Umgang Warhols mit der Polaroidkamera sicherlich auch unter pragmatischen Gesichtspunkten fassen, diesen aber ebenso als Verlängerung des Werks betrachten, bei dem die künstlerischen Erkenntnismöglichkeiten stets im Prozessualen angesiedelt sind, denn wenn man sich vor

⁸⁴¹ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 11.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Vgl. ebd., S. 14.

⁸⁴⁴ Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 252.

⁸⁴⁵ Ebd.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Vgl. ebd.

Augen führt, dass Fotografie

„nicht nur die Basis von Warhols Schaffen auf den Gebieten des Films, der Malerei und der Zeitschriftenproduktion bildet, sondern darüber hinaus ein grundlegender Teil seines Œuvre ist, dann wird die Kontinuität innerhalb seiner gesamten Produktion von den fünfziger Jahren bis in die späten achtziger Jahre hinein als eine Form der Metaphysik greifbar.“⁸⁴⁸

Mit der Rücknahme des Künstler-Ichs ging auch die Absage an das auratische Kunstwerk und an das Original einher. Warhol betonte wie kein anderer Künstler seiner Zeit, dass sich die Aura-Frage vom Authentischen des Kunstwerkes zum Konsumfetisch Kunstware verlagerte.⁸⁴⁹ Mit der Benutzung des Massenmediums Polaroid, das zwar Unikate produziert, mit welchem Warhol jedoch so zahlreiche und gleichrangige Bilder schuf, dass sie vielmehr der seriellen Logik der Massenproduktion folgten, betont er ein dem Sofortbildverfahren grundsätzlich zuwiderlaufendes Moment. „Ich weiß nicht, wo das Künstliche aufhört und das Reale beginnt“⁸⁵⁰, sagte Warhol und vermittelte somit die nicht mehr trennbare Vereinigung von Hochkunst und Konsumkultur, die sich in seinen Werken offenbart. Mit der Polaroidkamera – und später auch mit anderen fotografischen Apparaturen – hatte Warhol wahrhaft ein „adäquates Medium gefunden, denn sie kann beides: Fakten sammeln und Märchen erzählen, dokumentieren und lügen, Wirklichkeit beobachten und eine eigene Wirklichkeit konstruieren [...]“⁸⁵¹. Gleichmaßen wie der zuvor von Warhol genutzte Passbildautomat weist auch die Sofortbildfotografie eine „ablesbare Tendenz zur Massenproduktion des Portr[ä]tbildes“⁸⁵² auf. Die dem Sofortbild anhaftenden autopoietischen Züge, welche sämtliche Arbeitsvorgänge innerhalb eines Instrumentes vereinen und somit dafür Sorge tragen, dass die Bildprodukte sich weitestgehend von selbst herstellen, rekurriert Warhol wie kaum ein anderer Künstler. Seine auf Polaroids basierenden Arbeiten sind daher auch als Reaktion auf eine neue Mediensituation zu verstehen. Mit seinen Arbeiten hinterfragt er, was Repräsentation angesichts der neuen technischen und medialen Gegebenheiten überhaupt charakterisiert. Er stellt dabei einen neuen Künstlertypus dar, der – und das muss deutlich herausgestellt werden – aufgrund der Fokussierung auf das Paraästhetische zu einer Künstlerpersönlichkeit fetischisiert wurde, wie es bei keinem anderen Künstler des 20.

⁸⁴⁸ Francis, 1999 (wie Anm. 713), S. 22.

⁸⁴⁹ Vgl. Renate Rüdiger: *Die Kunst der Linksdrehung: Plädoyer für die Kunst als Zeitsouverän*, Aachen 2001, S. 190

⁸⁵⁰ Heinrich, 1999 (wie Anm. 708), S. 17.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² Derenthal, 1999 (wie Anm. 717), S. 35.

Jahrhunderts der Fall war.⁸⁵³ Seine Polaroids können mitunter auch aus diesem Grund nie isoliert und als eigenständige Kunstwerke betrachtet werden.

Exkurs: Automaten und die Spur des Apparats – ein Vergleich der Mediensysteme Fotofix und Polaroid

Frappierende Ähnlichkeit zu einer anderen fotografischen Apparatur weist das Polaroidverfahren hinsichtlich seines Unikatcharakters, der minutiösen Herstellung des Resultats und der Gebrauchsweisen und Praktiken außerhalb einer erforderlichen Professionalität auf, denn auch der Fotoautomat⁸⁵⁴ zeichnet sich durch diese Charakteristika aus. Neben diversen Ausstellungskatalogen und Monografien⁸⁵⁵ einzelner künstlerischer Positionen, die mit dem Fotoautomaten gearbeitet haben, existiert jedoch bis dato nur ein nennenswerter wissenschaftlichen Vergleich zwischen Polaroid und Fotofix, den Rolf Nohr in seinem Aufsatz *A Dime – A Minute – A Picture. Polaroid & Fotofix*⁸⁵⁶ abhandelt.

Vor allem Andy Warhol, der schon im Zusammenhang mit der Polaroidfotografie eine herausragende Rolle einnimmt, gilt auch bei der Nutzung des Fotoautomaten, mit dem er die populären *Photobooth Pictures*⁸⁵⁷ hergestellt und somit das Spannungsfeld zwischen dokumentarischer und künstlerischer Fotografie eröffnet hat, als Vorreiter. Ursprünglich war der 1889 von dem Franzosen Ernest Enjalbert auf der Pariser Weltausstellung⁸⁵⁸ vorgestellte Fotoautomat für formelle Porträtaufnahmen konzipiert und keineswegs eine autonom arbeitende Apparatur. Ist es heute nahezu selbstverständlich eine der 2500 Fotokabinen⁸⁵⁹ zu betreten, auf dem in der Höhe variablen Sitz Platz zu nehmen und vor der hinter dem Spiegel versteckten Kamera zu posieren, nachdem man die Münzen eingeworfen hat, so bedurfte es in den Anfängen „zunächst der Erläuterung durch einen

⁸⁵³ Vgl. Butin, 1999 (wie Anm. 756), S. 255.

⁸⁵⁴ Weitere gängige Begriffe für den Fotoautomaten sind Fotofix, Fotokabine, Passbildautomat, Photobooth oder Photomaton.

⁸⁵⁵ Exemplarisch genannt seien hier: Robert Miller Gallery (Hg.): *Andy Warhol Photobooth Pictures*, New York 1989; Jan Wenzel/Klaus Kleinschmidt (Hg.): *Fotofix*, Heidelberg 2005.

⁸⁵⁶ Nohr, 2004 (wie Anm. 4).

⁸⁵⁷ In der New Yorker Robert Miller Gallery wurden vom 28.11.-30.12.1989 die Automatenfotos von Warhol zusammen mit jenen einiger Factory-Angehöriger ausgestellt und in einem Katalog publiziert. Vgl. Robert Miller Gallery, 1989 (wie Anm. 855).

⁸⁵⁸ 1883 erhielt Percival Everett bereits ein Patent für die Erfindung eines münzgestützten Verkaufsautomaten. Vgl. Bern Boyle/Linda Duchin: Ausst.Kat.: *Photomaton: a contemporary survey of photobooth art*, New York 1987, o. S. Zudem läge der Geburtstermin des Fotofix „natürlich auch in der »Erfindung« der Fotografie selbst; in der Technik der Portr[ä]tmalerei sicher ebenso.“ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 162.

⁸⁵⁹ In Deutschland sind es nach Angaben auf der Homepage des Marktführers Fotofix ca. 2.500 Automaten unterschiedlichster Art mit mehr als 6 Millionen Kunden pro Jahr. Vgl. www.fotofix-online.de [Stand: 2011].

Operator⁸⁶⁰. Und auch das Einwerfen der Münzen sowie die Chemikalienregulation scheinen ein häufiges Eingreifen erforderlich gemacht zu haben.⁸⁶¹ Der heutige Fotoautomat liefert nach etwa einer Minuten einen fertigen Bildstreifen mit vier regulären Aufnahmen⁸⁶², die im Abstand von etwa 15 Sekunden geschossen und anschließend im vorderen Teil der Kabine trocken geföhnt ausgeworfen werden. Mit den in den 1890er Jahren weiterentwickelten Automaten, verkürzte sich die Aufnahmezeit drastisch von anfänglich acht Minuten auf eine Minute. Der von dem Hamburger Conrad Beritt patentierte Bosco-Apparat⁸⁶³, der eine kleine Blechfotografie⁸⁶⁴ lieferte, weist zum einen schon 1894 diese Schnelligkeit auf, zum anderen ist das entwicklungschemische Verfahren dem des Polaroids bereits erstaunlich ähnlich, denn „die Entwicklungsflüssigkeit wurde in den Rändern eines Pappfutterals des lichtempfindlichen Materials aufbewahrt [...], wobei die Ränder hierbei gleichzeitig als dekorative Bildfassung dienten“⁸⁶⁵.

Die folgende Entwicklung, nachdem es „um 1900 wohl kaum einen Jahrmarkt gab, auf dem dieser Apparat nicht in Tätigkeit getreten wäre“⁸⁶⁶, löste sich von Blech und Eisen und wurde zunehmend ein auf Papier basierendes Verfahren, das ab etwa 1907 zu weiteren Patentanmeldungen führte⁸⁶⁷. Bereits 1913⁸⁶⁸ produziert die General Electric einen Fotoautomaten, der als Prototyp für die Kabinen, wie man sie heute noch kennt, gelten darf. Im Jahr 1926 tritt die Funktion der Fotokabine aus dem ursprünglichen unterhaltungsökonomischen Kontext im Sinne der „Amerikanischen Schnellfotografie“⁸⁶⁹,

⁸⁶⁰ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 162. Gemeint ist hier nicht der Operator im Sinne Barthes, der gleichermaßen der Fotograf sei, sondern die Person, welche eine technische Operation ausführt, die nicht zwangsläufig das reine Fotografieren meint. Vgl. Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 17.

⁸⁶¹ Vgl. Nohr 2004 (wie Anm. 4), S. 162.

⁸⁶² Wahlweise kann man vier verschiedene Aufnahmen oder vier exakt gleiche Aufnahmen auswählen. Ebenso lässt sich heute zwischen Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen wählen.

⁸⁶³ Der Bosco-Apparat wurde nach einem im 19. Jahrhundert bekannten Zauberkünstler und Taschenspieler namens Bartolomeo Bosco benannt. Vgl. Baier, 1984 (wie Anm. 204), S. 294.

⁸⁶⁴ Es handelt sich dabei um ein Direktpositivverfahren – auch als Ferrotypie bekannt –, das sich vor allem nach der Erfindung durch Hamilton L. Smith 1856 und in den 1930er Jahre besonderer Beliebtheit erfreute.

⁸⁶⁵ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 162.

⁸⁶⁶ Baier, 1984 (wie Anm. 204), S. 294.

⁸⁶⁷ Vgl. Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 163 und Baier, 1984 (wie Anm. 204), S. 294.

⁸⁶⁸ Vgl. Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 163 und Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 10.

⁸⁶⁹ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 166: „Seit den 1880er Jahren hat sich in Deutschland das technisch-apparative Selbstportr[ät] vor allem als Jahrmarktfotografie im Sinne des Unterhaltenden (»Amerikanische Schnellfotografie«) situiert.“ Gemeint ist damit erneut das schnelle Ferrotypie-Verfahren.

indem die sogenannte Josepho-Maschine oder einfach Photomaton⁸⁷⁰ zunächst in New York aufgestellt wurde. Mit diesem „Photografie-Selbstverkäufer“⁸⁷¹ wurde der Porträtfotografie ein weiteres Feld eröffnet, das nun von jedermann selbstständig und jederzeit betreten werden konnte und gleichzeitig den sich seit einigen Jahren etablierenden Trend des Fotos als Identifikationsmittels⁸⁷² bediente. Demnach beruhte der Durchbruch des Photomatons auf einer „gründlichen Marktbeobachtung“⁸⁷³, die ergab, dass das Foto „gesellschaftlich als Mittel zur Kommunikation, zur Legitimation und als Gebrauchsgegenstand akzeptiert“⁸⁷⁴ wurde.

Die zunächst offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen dem Fotofix- und dem Polaroidverfahren, deren Entwicklungen jedoch historisch nie parallel verliefen, werden jedoch auch von gravierenden Unterschieden flankiert. So konnte man die über Negative gewonnenen Papierautomatenfotos ab etwa 1905, welche „am Rand noch die mitfotografierte Negativnummer enthielten, nachbestellen und vor allem Vergrößerungen anfordern“⁸⁷⁵. Das ursprüngliche Automatenfoto ist somit reproduzierbar und nicht zwangsläufig ein Unikat. Auch der Raum für die Aufnahme differenziert die beiden Verfahren evident voneinander: Zum einen der Ort, an dem der Fotoautomat aufgestellt wird, zum anderen der Raum innerhalb der Kabine, in der das Foto aufgenommen wird, der mit seiner „Ambivalenz zwischen Abschottung und Transparenz“⁸⁷⁶ eine semi-öffentliche Raumstruktur bildet. Da die Fotofixkabine sich betreten lässt, unterzieht sie

⁸⁷⁰ 1924 erhält der russische Einwanderer Anatol Marco Josepho das Patent für den sogenannten Fotografie-Selbstverkäufer. Am 21. September 1926 eröffnete Josepho am New Yorker Broadway nach dem Prinzip heutiger Waschalons einen automatischen Photographiersalon mit fünf Photomaton-Geräten. Vgl. O. A. [ohne Titel], in: *British Journal of Photography*, 17. Dezember 1926, London, S. 736. Aus seinem Gerät entwickelten sich 1927 der Photomaton – im Grunde die gleiche Technik unter einem anderen Namen – und die Photomaton-Gesellschaft, der Josepho sämtliche Patente verkaufte, er aber weiterhin als technischer Berater fungiert. Laut des *Time Magazine* sollen innerhalb der ersten sechs Monate nach Aufstellung des Geräts etwa 280.000 Personen davon Gebrauch gemacht haben. Vgl. O. A.: *Science: Photomaton*, in: *Time Magazine*, 04. April 1927, o. S. In Deutschland lässt sich eine ähnliche Entwicklung nachskizzieren: 1929 nutzen ca. 8.000 Personen täglich die von Siemens in 80 großen Städten aufgestellten Photomaton-Automaten. Vgl. Ellen Maas/Klaus Maas: *Das Photomaton – Eine alte Idee wird vermarktet*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 1, Heft 1, 1981, S. 60-72, S. 67.

⁸⁷¹ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 163.

⁸⁷² Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts wurden etwa in Belgien Lichtbilder von Strafgefangenen zur Fahndung und Identifikation aufgenommen. Mit dem Anwachsen der fotografischen Sammlung wurde ihr Nutzen als Identifikationsarchiv jedoch immer mühseliger und unsicherer. Vgl. Alexander Elster/Rudolf Sieverts/Hans-Joachim Schneider: *Kriminalpolitik – Rauschmittelmisbrauch*, Berlin 1976, S. 149. Zudem „trat nach dem Ersten Weltkrieg das Foto verstärkt als Mittel zur Legitimation auf, zum Beispiel für Passierscheine im französisch besetzten Rheinland.“ Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 11.

⁸⁷³ Ebd., S. 11 f.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Maas/Maas, 1981 (wie Anm. 870), S. 62.

⁸⁷⁶ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 172. Nohr merkt zudem an (S. 180, Fn. 63): „Diese Ambivalenz charakterisiert sich vielleicht am besten durch den Vorhang der Kabine. Ein Vorhang, der nur ungenügend die Fähigkeit zur Definition einer Grenze übernehmen kann, der Schutz vor Blick von Außen und Ablenkung im Inneren bietet, der aber nicht den (beispielsweise akustischen) Außenraum ausblenden kann und der den Blick von Außen auf die Beine zulässt.“

seinen Besucher „einer Modifikation des Raumes und genau in dieser Spezifik kann sie als ein »anderer Raum« im Sinne Foucaults, als Heterotopie verstanden werden“⁸⁷⁷, denn „Heterotopien haben gegenüber dem Restraum eine Funktion“⁸⁷⁸. Die Kabine des Fotoautomaten kann daher als Zone einer tatsächlich realisierten Utopie, in der alle anderen Räume innerhalb einer Kultur zugleich repräsentiert, bestritten oder umgekehrt werden können, verstanden werden. Das Polaroid hingegen kann wahlweise an jedem Ort aufgenommen werden – in der Natur, unter freiem Himmel, im privaten Wohnzimmer oder auf einer überfüllten Veranstaltung –, wohingegen das Fotoautomatenbild an die – zumeist an Bahnhöfen, in Kaufhäusern oder an beliebten Touristenorten platzierte – kleine Kabine⁸⁷⁹ am öffentlichen Ort gebunden ist, der sich nur durch einen Vorhang zum semi-privaten Raum umwandeln lässt. Die augenfällig größte Abweichung der beiden medialen Systeme stellt daher die spezifische Räumlichkeit dar, denn die Fotokabine deutet auf eine topografisch isolierte Raumsituation hin – zwar an einem öffentlichen Ort, jedoch abgetrennt vom Publikum – und lässt sich daher in die Folge anderer Orte – „die Toilette, die Wahlkabine, die Umkleide, die Pornovideokabine oder der Beichtstuhl“⁸⁸⁰ einreihen. Abgesehen von den räumlich-spezifischen Unterschieden braucht es zudem neben dem Fotografierten beim Sofortbildverfahren auch einen Fotografierenden⁸⁸¹, welcher sich im Fotofixautomaten durch die automatisch betriebene Kamera hinter dem Spiegel manifestiert, sodass „das Objektiv des Apparates als Gegenüber – Strukturmerkmal der Fotografie – in all seiner das Selbst organisierenden und disziplinierenden Macht hier verunsichtbart“⁸⁸² wird. Dass sich der Passbildautomat vorrangig für Porträtaufnahmen eignet, scheint offensichtlich an dessen Funktion – „das Korrektiv des Spiegelblicks, die in oder an der Kabine hängende Nomenklatur zur Herstellung für Passbilder“⁸⁸³ – gekoppelt. Und obwohl der augenscheinlichste Unterschied zwischen Fotofix und Polaroid darin begründet liegt, dass das Passbild Resultat einer fotografische Praktik des öffentlichen Raums ist, wohingegen das Polaroid gerade durch die Umgehung des Fotolabors zum

⁸⁷⁷ Ebd., S. 172.

⁸⁷⁸ Ebd.

⁸⁷⁹ Raumkonstruktionen und Größen nach Herstellerinformation (Fotofix, Photo-Me International Group): Modell Fotofix UPB, Höhe: 1.93 m, Breite: 1.55 m, Tiefe: 1.05 m, Gewicht: ca. 320 kg; Modell Fotofix EB, Höhe: 1.92 m, Breite: 1.50 m, Tiefe: 0.75 m, Gewicht: ca. 300 kg; Modell Fotofix MNC 3, Höhe: 1.92 m, Breite: 0.99 m, Tiefe 0.85 m, Gewicht: ca. 280 kg.

⁸⁸⁰ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 172.

⁸⁸¹ Bei einigen späteren Polaroidmodellen gab es einen eingebauten Selbstauslöser, etwa bei der Polaroid Vision (auch Captiva genannt) von 1993-1997, dem Polaroid Image System Elite (Baureihe 1986-1992) und der Polaroid Impulse AF (1986-1992). Die früheren Modelle – Polaroid Automatic 103 Land Camera (1965-1967) und sämtliche Modelle der SX-70-Serie – konnten durch Zubehör mit einem Selbstauslöser ausgestattet werden.

⁸⁸² Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 173.

⁸⁸³ Ebd., S. 174

„genuin Privaten, Häuslichen und Intimen fotografischen Medium wird“⁸⁸⁴, finden sich in beiden Bereichen vermehrt Aufnahmen in Form von Porträts oder Autoporträts mit narzisstisch-voyeuristischen Zügen, was wiederum deren gemeinsamen Modus eines privaten Gebrauchs und den stetigen selbstkritischen Abgleich des fotografischen Bildes mit einem Idealbild seiner selbst zu unterstreichen scheint. Dabei galt das Polaroid „im fotografischen Feld lange Zeit als eine Markierung des Intimen, des Privaten, des Beobachtenden und überwachend-archivierenden Zugriffs auf das »private life«“⁸⁸⁵. In diesem möglichen Modus des Privaten sieht Nohr in seiner Abhandlung, die sich – gestützt auf Vilém Flussers Ausführungen zur Geste – auf den Gebrauch und die Handhabung fokussiert, die Verbindung zum Fotofix, denn das „Erstellen des Passbildes oder des Erinnerungsbildes am Flughafen oder Bahnhof, das »witzige« und grimassierende Vierfachbild [...] ist ein Gebrauch im Sinne des Privaten“⁸⁸⁶, obwohl das Passbild mit dem „hochgradig ideologisch aufgeladenen Gebrauch als Herstellungsmittel von Legitimationsmitteln“⁸⁸⁷ in Verbindung steht, offensichtlich aber nicht starr an diesen gebunden ist. Die tatsächliche körperliche Geste, die bei der Polaroidnutzung vollführt wird, nämlich die direkte Annahme und das Wedeln des frisch ausgeworfenen Bildes, fällt beim Fotofixverfahren weg.⁸⁸⁸ Es wird zwar ebenfalls gewartet, aber nicht gewedelt, was für beide fotografische Verfahren nur von Vorteil ist, denn das gebräuchliche Wedeln des Sofortbildes ist eine Art Großstadtmythos, eine hartnäckige Legende, die durch kontinuierliche Imitation Verbreitung fand.⁸⁸⁹

Die Auffälligkeit, dass der Mensch als Motiv, sowohl in Form von Polaroids, als auch in Gestalt von Automatenfotos so häufig auftritt, begründet sich gleich anhand mehrerer Faktoren. So ist die „Auseinandersetzung mit dem Gesicht, dem eigenen wie dem fremden, ein Dauerthema unserer abendländischen Kultur“⁸⁹⁰, aber vor allem die fotografische Technik brachte im Zuge sozialgeschichtlicher Entwicklungen das Erinnerungsbild hervor,

⁸⁸⁴ Ebd., S. 169.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Ebd.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 161.

⁸⁸⁸ Nohr sieht die körperliche Geste beim Fotofix als einen ritualisierten Vorgang des Hockerdrehens, des Wartens auf den Blitz und den fertigen Fotostreifen. Vgl. Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 169.

⁸⁸⁹ In einer Kolumne heißt es: „Shake it like a polaroid picture, singt die Band Outkast in dem Lied Hey Ya. Was immer da geschüttelt werden soll – für Sofortbilder ist das ein schlechter Ratschlag. Früher zog man nach der Entwicklung eine Folie vom Bild und das noch feuchte Foto trocknete durch die Wedelei schneller. Bei den modernen Filmen, betont die Firma Polaroid, kommen die Chemikalien des selbstentwickelnden Bildes zu keinem Zeitpunkt mit Luft in Berührung. »Exzessives Schütteln kann das Bild sogar beschädigen«, heißt es auf der Website. Die Chemikalien könnten sich frühzeitig trennen, oder es könnten »Blasen« entstehen. Am besten legt man das Foto flach auf einen Tisch, es macht dann alles ganz von allein.“ Christoph Drösser: *Stimmt's: Schütteln verboten*, in: <http://www.zeit.de/2007/20/Stimmts-Foto> [05.02.2013].

⁸⁹⁰ Susanne Regener: *Gesichts-Theater in der Foto-Kabine, Arnulf Rainers Automatenporträts aus den Jahren 1968-1970*, [Stand: 2002], abrufbar unter: <http://www.galerie-m-bochum.de/presentation/dwnld/37/Susanne%20Regener.pdf> [03.03.2012].

denn „mit der Wende zum technischen Erinnerungsporträt nobilitiert sich der »Rummelautomat« zum ernsthaften Aufschreibesystem⁸⁹¹ und ermöglichte es, vor allem im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg den Familien der Soldaten Memorabilien im Heimatland zu hinterlassen. Ab den 1970er Jahren ist die Popularität an Menschenbildern durch Fotofix und Polaroid zudem auf die „gemeinschaftsbildende Wirkung⁸⁹², die beiden Techniken inhärent zu sein scheint und sie gleichermaßen zu Party- und Kunstfotografie lanciert, zurückzuführen. Das oftmals schamvolle und scheue Verhalten der Menschen vor der Kamera eines Fremden, etwa in einem Fotostudio, verändert sich rapide in einer gewohnten Umgebung, allein in der Fotokabine oder unter Bekannten mit einer Polaroidkamera im Raum. Somit rückt die automatische Passbildfotografie stark in „die Nähe der Knipser- und Alltags-Fotografie⁸⁹³. Vor allem in Fotokabinen lässt sich die mimische Haltung schnell verlieren. Der Spiegel als essentieller Teil der Anordnung generiert dabei zum einen deutlich die Spezifik des Fotofixautomaten als Heterotopie, „insofern er den Betrachter selbst zeigt, dessen Abbild, dessen Rückspiegelung auf sich selbst⁸⁹⁴ aber auch als Utopie, „insofern er den Betrachter in einem Raum zeigt, den es nicht gibt und in dem er nicht ist⁸⁹⁵. Dem Subjekt direkt gegenüber findet sich der Spiegel, hinter dem sich die Apparatur versteckt hält und somit gängigen Aufnahmesituationen, bei denen Subjekt und Fotograf durch die sichtbare Apparatur einander gegenüber treten, zuwiderläuft. Der Spiegel und die Spiegelung, die das Resultat des fotografischen Prozesses bereits antizipieren, werden nicht selten als Einladung verstanden, seine Physiognomie zu erkunden. Ab den 1960er Jahren beginnt der 1929 geborene Österreicher Arnulf Rainer sich zunehmend mit „Linien-Profilen, Grimassen, Fratzen, Visagen und Ähnlichem“⁸⁹⁶ zu beschäftigen, sodass er in diesem Zusammenhang 1968 beginnt, regelmäßig den Fotoautomaten im Wiener Westbahnhof aufzusuchen. Rainer, der versucht Mimik und Expression fotografisch einzufangen⁸⁹⁷ (Abb. 30), steht mit seinen Arbeiten „in der Tradition der Affekten-Dokumentation der Physiognomik seit dem späten 18. Jahrhundert⁸⁹⁸ und liefert zudem eine Assoziation zum narrativen Erzählstreifen eines Comics oder eines Daumenkinos. Vorrangig durch Selbstreflexion und die Beschränkung

⁸⁹¹ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 166.

⁸⁹² Verwoert, 2005 (wie Anm. 349), S. 21.

⁸⁹³ Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 6.

⁸⁹⁴ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 172.

⁸⁹⁵ Ebd.

⁸⁹⁶ Arnulf Rainer: *Theater/Minetti*, in: Heinz-Ludwig Alexander von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Ausst.Kat.: Arnulf Rainer, Theater/Minetti*, Bochum 1985, S. 77.

⁸⁹⁷ Arnulf Rainer, o. T. (*Automatenporträts*), 1968-70, Auswahl von 3 Passbildern, Galerie m Bochum.

⁸⁹⁸ Regener, 2002 (wie Anm. 890), o. S.

auf sein eigenes Gesicht, wie in der nach 1970 entstandenen Serie *Face Farces*⁸⁹⁹ (Abb. 31) – vom Fotografen Alexander Prinzjakowitsch angefertigte Porträts Rainers mit partiellen Übermalungen – zeichnen die Arbeiten des Künstlers aus. Die Fotografie dient dabei zeitweilig als eigenständiges Mittel, aber auch als Vorlage für spätere Übermalungen, die sich von feingliedrigen Strukturen zu bisweilen aggressiver Malweise offenbaren. Dass der Automaten-Serie, die direkt vor der *Face Farces*-Serie entstanden ist, eine aufgezwungene Spontanität anlastet, mag an der Inszenierung ihrer selbst liegen, denn Rainer will „jene Grimassen wiederholen, die während der Emphase des Malens entstehen und die seiner Auffassung nach etwas Inneres (Charakter, Persönlichkeit) nach Außen projizieren“⁹⁰⁰. Die Grimasse, als merkwürdig skurriler, komischer oder hässlicher Gesichtsausdruck wird zum Mittel der Verweigerung. Rainer widerstrebt dem streng funktionalen, rein identifikatorischen Charakter des Automatenfotos, indem er verschiedene „künstlerische Formen des Gesicht-Theaters“⁹⁰¹ aufführt. Susanne Regener verweist in ihrer Auseinandersetzung mit Automatenporträts⁹⁰² auf historisch früher zu datierende experimentelle Gesichtsinzenierungen, die Jean-Martin Charcot bereits im 19. Jahrhundert mit Hysterikerinnen an der Pariser Salpêtrière durchführte. Die Grimasse als nicht anerkanntes physiognomisches Zeichen der Medizin, vielmehr als Ausdruck des Unterbewussten, wird „über den medizinischen Kontext hinaus populär und inspirierte schließlich einige surrealistische Künstler wie zum Beispiel Salvador Dalí“⁹⁰³. Rainer versuchte die natürlichen, inneren Impulse ungesteuert auf sein Gesicht zu projizieren, doch gibt es einen Unterschied zwischen Grimasse und Grimassieren, denn erstere ist ein bewusst gesteuerter mimischer Ausdruck, wohingegen Grimassieren einen verzerrten Gesichtsausdruck umschreibt, der sich ohne bewussten seelischen Vorgang einstellt, wie es häufig als Folge einer motorischen Krankheit, wie etwa Chorea Huntington, zu beobachten ist. Rainers Intention möglichst losgelöste Gesichtsausdrücke in der Fotokabine abzulichten, wurde auch durch die Einnahme von Aufputzmitteln und dem Konsum halluzinogenen Drogen, wie LSD, nicht erreicht und so verwundert es kaum, dass er etliche der Fotostreifen zerstörte, weil sie seiner Erwartungshaltung widersprachen. Schließlich zeigen sie nur Rainers Grimassen und nicht Rainer beim Grimassieren.

Die theatralische Pose, das Rollenspiel und die Selbstinszenierung in Form mimischer Studien finden sich auch in den mit einem Passbildautomaten aufgenommenen Fotografien

⁸⁹⁹ Arnulf Rainer, *Face Farces*, um 1970, Auswahl an Passbildautomatenfotos, tlw. übermalt, ca. 6 x 5 cm, Galerie Brigitte Schenk, Köln.

⁹⁰⁰ Regener, 2002 (wie Anm. 890), o. S.

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Ebd.

⁹⁰³ Ebd.

Andy Warhols. Schon 1963, im gleichen Jahr als Polaroid sein Farbbildsystem vorstellte, benutzte Warhol einen Passbildautomaten, dessen noch schwarz-weißen Fotografien⁹⁰⁴ er als Grundlage für das Auftragsbildnis *Ethel Scull* (Abb. 32/33)⁹⁰⁵ benötigte. Ein Jahr später folgte das erste der populären *Photobooth Self Portraits* und ein weiteres Jahr darauf die Verwendung von automatengenerierten Fotostreifen für das Cover des *Time Magazine*⁹⁰⁶ (Abb. 34), bis er „1966 aufhört, den Fotoautomaten zu nutzen, weil ihn das Automatenprodukt an seine eigene künstlerische Arbeit erinnert“⁹⁰⁷. Und in der Tat ist – wenngleich nicht für die gesamte Pop-Art⁹⁰⁸, so doch für Warhol – das wiederholbare Kunstwerk von hoher Relevanz. Aus der Faszination an der Konsequenz der Abfolge, wie sie schon Edward Muybridge beschäftigt hat, erschließt sich das Seriale zum technischen und methodischen Verfahren. Überdies verkörpert die Fotokabine eines der Massenmedien der Alltagskultur jener Zeit. Man betrat die Kabine und nahm ein Bad in Narzissmus, das in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, in denen Amerika noch konformistisch eingestellt war, beinahe etwas sexuelles an sich hatte.⁹⁰⁹ In der fehlenden händischen Arbeit des Künstlers, der Mechanisierung der Prozesse sowie in der Möglichkeit der Vereinzelung und Isolierung des Bildgegenstandes, prägnante Stilkriterien der frühen Kunst Warhols, liegen die Reminiszenzen zwischen Automatenfoto und Siebdruckverfahren begründet. Warhol nutzte die fotografischen Bildstreifen nicht ausschließlich in Reinform, sondern auch als Vorlage für seine seriellen, aber nicht narrativen Siebdrucke.⁹¹⁰

Wie mit jeder Neuetablierung technischer oder künstlerischer Verfahren, verlautbarten sich auch gegenüber der Automatenfotografie kritische Meinungen. Eine davon propagierte 1976 Gisèle Freund, indem sie feststellte, dass sich mit der Erfindung der Fotokabine „die

⁹⁰⁴ Erst 1976 stellte die Firma Photo-Me studios Ltd. Farbbildpassfotokabinen auf. Seit 1958 hatte die Firma Lizenzen und Patente inne und ist auch heute noch Marktführer, zudem Muttergesellschaft der in Deutschland bekannten Fotofix-Automaten.

⁹⁰⁵ Andy Warhol, *Ethel Scull 36 Times*, 1963, Siebdruck auf Leinwand, 202.6 x 363.9 cm und Andy Warhol, *Ethel Scull*, 1963, 3 Fotoautomatenstreifen, je 19.7 x 3.8 cm.

⁹⁰⁶ Andy Warhol, *Titelbild Time Magazine, The weekly Newsmagazine*, Vol. 28, 29. Januar 1965.

⁹⁰⁷ Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 19. Behme bezieht sich auf eine Aussage von Gary Indiana [richtiger Name: Gary Hoisington; Verfasser einer Warhol-Monografie].

⁹⁰⁸ Dass ein serielles Moment ein Hauptcharakteristikum der Pop-Art darstelle, lässt sich pauschal nicht feststellen, bedenkt man etwa die vielen Werke, die sich nicht einer Drucktechnik bedienen, sondern etwa der Collage. Die 1956 von Richard Hamilton gestaltete Collage *Just what makes today's homes so different, so appealing* (26 cm x 24.8 cm, Kunsthalle Tübingen) weist beispielsweise nichts Serielles auf.

⁹⁰⁹ Vgl. Robert Miller Gallery, 1989 (wie Anm. 855), o. S. Auch in diesem Text wird die Analogie von Fotokabine und Beichtstuhl angesprochen: „Also, there's this incredibly close resemblance of the photo-booth to the Catholic confessional. You went in and drew the curtain, and suddenly you're alone with the priest.“

⁹¹⁰ Genau genommen ist der Fotostreifen sogar nur Vor-Vorlage, denn wurde dieser auf das Sieb übertragen und anschließend erst vom Sieb auf eine weitere Fläche – meist eine Leinwand – reproduziert.

Herstellung des photographischen Portr[ä]ts endgültig auf die technische Seite“⁹¹¹ verschoben habe und mit ihr „der Berufsphotograph eine seiner wichtigsten Einkünfte“⁹¹² verlor, nämlich die Herstellung von Passbildern, sodass sich „parallel zu dieser Entwicklung und zum großen Teil von ihr verursacht sich der künstlerische Verfall der Porträtphotographie“⁹¹³ vollzog. Allerdings hält ihre Kritik vom Niedergang der Porträtfotografie nicht stand. Vielmehr ließe sich von einer Parallelentwicklung sprechen, die sich in einer Verschiebung innerhalb des Sujets des fotografischen Porträts manifestiert und durchaus ein Nebeneinander verschiedener Techniken im Porträtbereich erlaubt.⁹¹⁴

Dass Mensch, Gesicht und Mimik zwar vordergründig Sujets für die Nutzung eines Fotoautomaten zu sein scheinen, aber auch der Raum, in dem sich das Subjekt befindet eine erhebliche Rolle spielen kann, zeigt der 1972 in Bauzen geborene Jan Wenzel, der 1997 seine eigene Fotokabine erworben hat.⁹¹⁵ Wenzel konstruiert, in aufwendiger Vorarbeit entworfen, Passbildautomatenstreifen zu großen collageartige Tableaus⁹¹⁶ (Abb. 35), die zumeist eine Person in einem detailreichen Interieur zeigen. Ganze Wohnräume erscheinen dann in seiner „Übersetzung vom Realraum in den Raum des Bildes“⁹¹⁷. In den Ablauf der Belichtungszeit von 28 Sekunden pro Bildstreifen wird nicht eingegriffen. Um die dingliche Welt jedoch zu einem Innenraum zu komponieren, muss zunächst ein dekonstruktiver Prozess beginnen, indem der Künstler die Gegenstände soweit zerstört, dass sie sich in der Fotokabine zu einem Gesamtkonstrukt platzieren lassen. Die Vorbereitung und Choreographie widerspricht im Grundsatz dem schnelllebigen Moment des Automatenfotos. Die Einzelbilder, getrennt durch kleine weiße Rahmen, wie beim Polaroid, fügen sich im Gegensatz zur Fotomontage in einem lockeren Zusammenhang zu einer Fotocollage, deren Schnittstellen und Einzelbildstreifen und somit der technisch

⁹¹¹ Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, München 1976, S. 98.

⁹¹² Ebd.

⁹¹³ Ebd.

⁹¹⁴ Auch ist Freunds Vorwurf, der Automat würde einen ganzen Berufsweig auslöschen, mitnichten haltbar und zudem die Wiederholung eines Disputs, dessen Ursprung bereits im 19. Jahrhundert zu finden ist, bei welchem Gegner der Fotografie die Vernichtung der Malerei durch die Fotografie prophezeiten – was ebenfalls nicht eintrat. Dass mediale Systeme, wie Malerei und Fotografie im Allgemeinen oder Automatenfotografie und analoge, händische Fotografie im Speziellen, Konkurrenzen untereinander aufbauen und somit ein Nebeneinander an Spannungsfeldern konstruieren, bleibt zweifelsohne festzustellen. Ebenso ist mit aller Deutlichkeit zu sagen, dass die Entstehung eines neuen Mediums oder eines neuen medialen Zweiges zwangsläufig den künstlerischen Genozid des vorangegangenen beziehungsweise des nächsten verwandten Mediums zur Folge haben soll, nicht konsequent verifizierbar.

⁹¹⁵ Vgl. Anne Kotzan: *Fotokunst aus dem Automaten*, in: <http://www.fotomagazin.de/praxis/fotokunst-aus-dem-automaten> [27.01.2014]. Auch andere Künstler wie Näkki Goranin arbeiten mit ihren eigenen Fotoautomaten.

⁹¹⁶ Jan Wenzel, # 13, aus *Interieur*, 1998, Fotofix-Automatenbilder, 16 x 21 cm.

⁹¹⁷ Jan Wenzel: *From the garbage into the booth – oder: Sofortbilder eines umgestülpten Alltags*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 74-79, S. 76.

bestimmte Standard der Apparatur erkennbar bleiben. Seine Arbeiten folgen, ähnlich einem Puzzlespiel, dem Prinzip des Teilens, um ein Ganzes zu erhalten und erinnern stark an Hockneys Polaroidcollagen.

Alle exemplarisch aufgeführten künstlerischen Positionen zeigen eine vielschichtige Komplexität im Umgang mit dem Nischen-Medium Fotofix, denen jedoch ein gemeinsames Merkmal zugrunde liegt. Die Faszination am Automatismus der Apparatur. Die Polaroidkamera „als ein »nicht erhabener«, alltäglicher Gebrauchsgegenstand nimmt in den 1970er und 1980er Jahren denselben Platz ein wie der Passbildautomat für die Surrealisten in den 1930er Jahren“⁹¹⁸. Man kommt demnach nicht umhin jenen Automatismus, der beiden Verfahren zugrunde liegt und der dafür Verantwortung trägt, dass das menschliche Zutun auf ein Minimum reduziert wird, bei der Gegenüberstellung der beiden medialen Systeme anzusprechen. Denn tatsächlich beginnt nicht erst mit Warhol, der die *Photobooth Pictures* legendär machte, die Verschiebung des Automaten aus der reinen Unterhaltungskultur in ein künstlerisches Milieu. Vielmehr beweist schon das fotografische Selbstporträt Rene Magrittes *La Coquette*⁹¹⁹ (Abb. 36), welches er 1929 in einer Fotokabine aufnahm und es ihm Max Ernst oder Salvador Dali gleich taten⁹²⁰, das frühe Interesse an dem Gerät, das nicht zuletzt auch den Surrealismus tangierte, in dessen Umfeld sich der Begriff des Automatismus schließlich formte.⁹²¹ Es ist nicht verwunderlich, dass gewisse Automatismen nicht nur in der Fotografie verankert sind, sondern auch die Aufmerksamkeit anderer Künstler auf sich zogen. Man Ray etwa, der sich später auch mit dem Fotogramm befasste, probierte bereits das „Kunstwerk als geistigen Akt zu legitimieren, indem er versuchte seiner Malerei, die individuelle Handschrift des Pinselstrichs auszumerzen“⁹²². Um sich vom händischen Farbauftrag gänzlich loszusagen, erprobte er die Spritztechnik und übertrug so den Automatismus, als ein Grundmerkmal der Fotografie, auf die bildende Kunst, indem er sich selbst als Künstler

⁹¹⁸ De l’Ecotais, 2010 (wie Anm. 347), S. 17.

⁹¹⁹ Rene Magritte, *La Coquette*, *Jardin des Plantes*, 1929, Silbergelatine-Abzug, 5 x 3.7 cm, Sammlung Isadora und Isy Gabriel Brachot, Brüssel. Das Bild war Teil der Wanderausstellung *Les Subversion des Images*. Die Ausstellung fand vom 23.09.2009-11.01.2010 im Pariser Centre Pompidou und vom 27.02.2010-24.03.2010 im Fotomuseum Winterthur unter dem Titel *Subversion der Bilder – Surrealismus, Fotografie und Film* statt.

⁹²⁰ Von Breton existiert eine Automatenfotografie bereits aus dem Jahr 1924.

⁹²¹ Eine Reartikulation des Begriffs, den André Breton 1924 in seinem *Manifest des Surrealismus* veranschaulicht. Der durch André Breton definierte Automatismus zielt in seiner einfachsten Form auf die Wiedergabe eines inneren, unbewussten Bedürfnisses nach Gestaltung. Vgl. André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus (Original: Les Manifestes du Surréalisme, 1924)*, dt. Ausgabe (übers. von Ruth Henry), Hamburg 1990.

⁹²² Birgit Mersmann: *Bilderstreit und Büchersturm: medienkritische Überlegungen zu Übermalung*, Würzburg 1998, S. 67.

zurücknahm und im Grunde zum „Kopfarbeiter“⁹²³, zum „Kompositeur und Konstrukteur“⁹²⁴ wurde, der lediglich die Mittel bereitstellte, für ein Werk, das sich selbst erschafft.⁹²⁵

Einem automatisierenden Verfahren – vor allem das der Fotografie – ist die Neigung zum Seriellen stets inhärent. Die Aufnahmen eines Fotoautomaten sind a priori durch ihr Format des Fotostreifens mit vier Einzelbildern als serielles Produkt determiniert. Auch dem Polaroidfotografen ist es möglich eine Serie anzulegen und auch der notwendige zeitliche Abstand von wenigen Sekunden zwischen den Einzelaufnahmen ist mit jenem des Passbildautomaten vergleichbar, doch kann ein Polaroid niemals exakt einem anderen entsprechen, wohingegen sich beim Fotofix sogar die Option bietet, vier exakt gleiche Aufnahmen produzieren zu lassen.⁹²⁶ Im Fotoautomaten herrschen immerwährende Faktoren – der monochrome weiße oder graue Kabinenhintergrund, konstantes unbewegliches Oberlicht, die Konzentration auf einen Bildmittelpunkt in einer gradlinigen Perspektive⁹²⁷ –, die sich mit der Polaroidkamera, gleich wo die Aufnahme entsteht, nicht erzeugen lassen. Die Sofortbildkamera kann nicht lediglich Menschen fotografieren, sondern wird auch von Menschenhand bedient, was zwangsläufig dazu führt, dass Serienaufnahmen minimale Abweichungen aufweisen. Die Serie Hans von Trothas⁹²⁸ (Abb. 37) etwa zeigt einen Hund als Protagonisten, der den „Blick auf den Prozess der Bildentstehung und Betrachtung“⁹²⁹ lenkt. Bei genauer Anschauung nämlich sind winzige Details wie Schattenwurf und Kopfhaltung des Tieres verschieden, was auch durch noch so ruhige Menschenhand nicht auszuschließen ist, da von Trotha zwischen jeder Aufnahme das Sofortbild entnehmen muss, um dann das Motiv neu zu justieren. Stative für Polaroidkameras gibt es zwar, doch der Künstler arbeitet „konsequent frei aus der Hand. [...] Gescheitert wäre die Bildfolge im Trothaschen Sinne, wenn sie tatsächlich eine Narration böte“⁹³⁰. Wengleich sich über die künstlerische Qualität der Serie streiten lässt – man ihr gar Redundanz unterstellen könnte – vermag sie an dieser Stelle jedoch ein formales Detail des Systems aufzuzeigen, was im Aufnahmeprozess einen nicht zu

⁹²³ Ebd.

⁹²⁴ Ebd.

⁹²⁵ Vgl. ebd.: „Das ready-made war einer der ersten Meilensteine auf dem Weg zur Rücknahme des Künstlers bis hin zu Nicht-Einmischung. Als »Fertigbaustein« nahm es dem Maler die diffizile und mühselige Handarbeit ab.“

⁹²⁶ Vor dem Fotografieren in einem Passbildautomaten lässt sich zwischen vier diversen Aufnahmen oder einer identischen Aufnahme wählen.

⁹²⁷ Weder gravierende Ober- noch Untersicht sind in der Fotokabine möglich, da sich die Person an einen vorgegebenen Platz – auf dem Drehstuhl sitzend – begibt.

⁹²⁸ Hans von Trotha, *o. T.*, 3 Polaroids, insgesamt 41.3 x 21.8 cm.

⁹²⁹ Lauterbach, 2005 (wie Anm. 415), S. 155.

⁹³⁰ Ebd.

unterschätzenden Aspekt darstellt, denn das Polaroidverfahren ist prinzipiell auf die Anwesenheit von Subjekt und Objekt oder im Barthes'schen Sinne *Operator* und *Spectator*⁹³¹ angelegt, wohingegen der Passbildautomat die Rolle eines Subjekt-Objekt-Hybriden eröffnet.⁹³²

Ein Gegenbeispiel zu von Trothas Nicht-Narrationen bildet Stefanie Schneiders⁹³³ Arbeit *Till death Do Us Part*⁹³⁴, den „ersten Film auf der Basis von Polaroids“⁹³⁵. Er besteht aus Polaroidbildern, die am Computer zu Sequenzen geschnitten und anschließend mit Super-8-Szenen kombiniert wurden. Der eigenständige Kurzfilm aus dem Jahr 2009 mit einer Spielzeit von 31 Minuten erzählt im Schnelldurchlauf die Liebesgeschichte zweier Frauen, die sich in der Wüstenlandschaft Kaliforniens begegnen. Die Darstellerinnen Margarita und Christal, ihrer Vergangenheit überdrüssig, sind von derselben Sehnsucht nach purem Leben voneinander angezogen. Sie heiraten, beide in Weiß gekleidet im grellen Licht der Wüste, tanzen einen Hochzeitstanz und stellen im gesamten Werk die einzigen beiden Protagonistinnen dar. Letztlich verlässt Margarita Christal und hinterlässt ihr einen Abschiedsbrief. Der Film ist zeitweilig musikalisch untermalt⁹³⁶, jedoch auf rein instrumentaler Basis ohne jeglichen Gesang. Ebenso sind größtenteils keine Stimmen zu hören – Dialoge gibt es kaum⁹³⁷ – was an frühe Stummfilme erinnert. Der Rhythmus der aneinandergereihten Polaroids variiert. So sieht der Betrachter etwa einige Bilder für sechs Sekunden, andere hingegen nur für einen Moment von 2 Sekunden. Durchsetzt ist das Daumenkino an Polaroids mit tatsächlichen filmischen Sequenzen der beiden Figuren. Die sehr subtile Vermischung der filmischen Elemente mit dem Polaroidmaterial, welches deutlich überwiegt, führt zu einer Narration, die aufgrund der unterschiedlichen Frequenzschnelligkeiten der bewegten und statischen Einzelbilder dramaturgischen Charakter aufweist und an die klassische Akteinteilung des Regeldramas anknüpft. So gibt es eine Exposition, in der die Figuren vorgestellt werden, eine steigende und sich vertiefende Handlung mit erregendem Moment, eine Peripetie in Form der Vermählung,

⁹³¹ Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 17.

⁹³² Ausnahmen bilden Polaroidfotografien, die mit einem Selbstauslöser, wie er für das SX-70-System erhältlich und bei den Captiva-Modellen integriert war, aufgenommen wurden. Auch Positionen wie Hannah Villiger oder Lucas Samaras stehen der grundsätzlichen Gebrauchsweise diametral gegenüber, da sie stets alleine mit der Polaroidkamera arbeiteten.

⁹³³ Die Polaroidarbeiten Schneiders werden a. a. O. besprochen. Vgl. Kap. 7.1 vorliegender Arbeit.

⁹³⁴ Stefanie Schneider, *Till Death Do Us Part*, 2009, Kurzfilm aus Polaroids, 31 min, produziert von der Firma Micafilm. Premiere im Berliner Babylon Kino. Ausstrahlungen im TV: *arte*, 14. März 2009 um 02.10 Uhr. *Till Death Do Us Part* ist zwar als eigenständiger Kurzfilm konzipiert, soll aber „erste Episode eines abendfüllenden Spielfilms sein, den der Hollywood-Regisseur Marc Forster gemeinsam mit Stefanie Schneider demnächst verwirklichen möchte“. Vgl. Elke Buhr: *Liebe auf Polaroid*, in: <http://www.monopolmagazin.de/artikel/2010285/stefanie-schneider.html> [02.02.2013].

⁹³⁵ Ebd.

⁹³⁶ Die Musik stammt von Daisy McCrackin.

⁹³⁷ Der Originalfilm ist in englischer Sprache und verfügt über deutsche Untertitel.

gefolgt von einer fallenden, sich verlangsamen Handlung – der Retardation –, die letztendlich im Dénouement – der Auflösung des Knotens – durch das Auseinandergehen des Liebespaares ihren Abschluss findet. Der Zuschauer wird zeitweilig in Spannung, sogar Anspannung versetzt, während er dem filmischen Effekt, der Illusion von Bewegung folgt. Erstaunlich ist, dass trotz der an manchen Stellen sehr langsamen Abfolge der polaroiden Einzelbilder, die Suggestion sich einem filmischen Werk zu widmen und nicht etwa eine Diashow beizuwohnen, erhalten bleibt. Den (normalen) Standard um filmische Bewegung, die optisch der Realbewegung ähnelt, wahrzunehmen, beläuft sich auf eine Frequenz von ca. 15 Einzelbildern pro Sekunde. In *Till Death Do Us Part* folgt Schneider nicht diesem technischen Typus und doch scheinen der Stroboskopeffekt und die Trägheit der Augen, welche dafür Verantwortung tragen, dass wir Einzelbilder nicht mehr als diese, sondern als Filmsequenz wahrnehmen, schon bei diesen niedrigen Frequenzen einzusetzen. Stefanie Schneider entwickelt einen eigenen, mannigfaltigen Kosmos, der von einer eigentümlichen Farbigkeit, einer veränderten Landschaftswahrnehmung, differenzierter Räumlichkeit, verfremdeten Materialien und Oberflächen durch diffuse Lichteinwirkung, undurchsichtiger Geschlechtlichkeit und einer bisweilen kitschig anmutenden Aura zeugt. Es entstehen individuell-phantasievoll Bildsequenzen, denen eines Matthew Barney's oder David Lynch' ähnelnd, welche die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit ihrer spezifischen Symbolik und deren Motivebenen abstrus erscheinen lassen. Die Wahl der Requisiten und Attribute der ungewöhnlichen Kulisse nehmen einen inszenierenden Charakter an, in den sich die Natürlichkeit der Frauen einbettet. Ihr Film, ein Universum, auf vorformulierten Ideen und Visionen beruhend, suggeriert einen vermeintlich dokumentarischen Anspruch, der durch das Zusammenspiel des geplanten, artifiziellen Raumgefüges mit dem unbewussten Moment der Farbigkeit der Polaroids und deren Flüchtigkeitästhetik sowie dem Verlust eines Zeitfaktors zu einer stark atmosphärisch geladenen Inszenierung mutiert. Die Beschäftigung mit dem Seriellen und der Möglichkeit der Sequenz, lässt letztlich die thematische Brücke, die Schneider mit ihrem Kurzfilm praktisch umgesetzt hat, zum kinematografischen Sektor zu, denn beinhaltet das Phänomen der Sequenz, wie beim Fotofix zu beobachten, immer auch eine Narration, eine Abfolge an

Bildern.⁹³⁸ Allen hier angesprochenen medialen Phänomen bleibt gemein, dass „nicht das Bild, das die Technik liefert und somit unsere auf dem scheinbaren Automatismus dieser Technik beruhenden Zivilisation“⁹³⁹ Grundlage der Erkenntnis sein sollte, sondern vielmehr „deren Handhabung [und] die menschliche Tätigkeit“⁹⁴⁰.

Trotz aller Berührungspunkte der beiden Instantverfahren Polaroid und Fotofix zeichnen sich einschlägige, genuine Differenzen ab. Dass beim Automatenfoto die subjektive Perspektive eines Fotografen wegfällt und stattdessen eine homogene Situation bezüglich des Lichts, Hintergrundes und Bildausschnitts regiert, mag den größten Unterschied markieren. Zudem bildet die Passbildfotografie in ihrer Reinheit ein Produkt, das „vom Beginn bis zur Beendigung des Arbeitsprozesses keine menschliche Hand berührt“⁹⁴¹. Das Polaroidfoto hingegen, bei dessen Entwicklung man beiwohnt, eröffnet die Möglichkeit in den Entwicklungsvorgang einzugreifen und schafft eine Ebene für Manipulationen, wie sie sich etwa in Lucas Samaras *Photo-Transformations* oder in den Methoden des *Imagetransfers* oder des *Emulsion Lifts* manifestieren.⁹⁴² Obwohl Fotofix und Polaroidkamera beide automatisierte Apparaturen darstellen und ihre „Resultate gleichermaßen aus der Zusammenarbeit wie aus dem Kampf zwischen Apparat und Fotograf“⁹⁴³ resultieren, ist es der Passbildautomat, der den Künstler gänzlich von einer technischen Mitwirkung abzieht und ihn somit allein mit der Vorführung seines Körpers, vor allem der „Verhandlung seines Gesichtes“⁹⁴⁴ betraut. Beiden Mediensystemen sind zugleich eine Do-it-Yourself-Mentalität und die Fähigkeit zu künstlerischen und höchst

⁹³⁸ Nur cursorisch sei an dieser Stelle eine der zahlreichen Theorien angeschnitten, die sich ebenfalls mit dem Automatismus und dem Verlust des Subjekts beschäftigt, zugleich aber abschließend auch eine passende Ergänzung zur Deutung von Schneiders Film beiträgt, indem man den Begriff der Entsubjektivierung, der sich auch auf das „Konzept des filmischen Automatismus“ bezieht, heranzieht. Er meint zum einen den Ausfall des künstlerischen Eingriffs in die „aufnehmenden Funktionen des mechanischen Apparats von Fotografie und Film“ und beschreibt zugleich eine „Dimension der Erfahrung von Film“, denn der Effekt der Entsubjektivierung ist das „Produkt einer intensiven Präsenz, die zugleich von Absenz geprägt ist“. Vgl. Herbert Schwaab: *Act without performance, Stanley Cavells filmphilosophische Überlegungen zur Figur im klassischen Hollywoodkino*, in: *montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/1/04, Marburg 2007, 167-181, S. 168 f. Schwab bezieht sich explizit auf Cavell, der mit seinen filmphilosophischen Auseinandersetzungen, die sich auf den klassischen Unterhaltungsfilm Hollywoods konzentrieren, auf seine Wertschätzung und vor allem auf eine Wertung dieses Genres verweist, das im weiten Diskurs – ebenso wie die medialen Systeme Fotofix und Polaroidfotografie – oftmals mit Geringschätzung abgetan wurde.

⁹³⁹ Jutta Held: *Visualisierter Agnostizismus*, in: *Kritische Berichte*, Jg. 3, Heft 5/6, Marburg 1975, S. 1-7, S. 6. Ebd. heißt es weiter: „Die Entsubjektivierung scheint einen metaphysischen Wunsch zu erfüllen, zur Welt »an sich« vorzudringen, einen unverstellten Blick auf die Welt zu finden und dadurch eine als problematisch empfundene Form der Distanz des Menschen zur Welt zu therapieren.“

⁹⁴⁰ Ebd., S. 6.

⁹⁴¹ Behme, 1996 (wie Anm. 244), S. 12 f. Zudem basieren heutige Fotokabinen in Deutschland laut Hersteller auf dem rein digitalen Thermoprintverfahren und haben daher mit der analogen Fotografie oder dem analogen Sofortbild nur noch wenige Berührungspunkte.

⁹⁴² Vgl. Kap. 5.6 und Exkurs unter Kap. 5.5 vorliegender Arbeit.

⁹⁴³ Vgl. Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 57.

⁹⁴⁴ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 174.

expressiven Momenten ohne technische Raffinesse implizit. Der Aspekt einer Serialität im Kontext der Sofortbildfotografie wird mitunter von Stefanie Schneider, die diesen neben ihren durch die Anordnung als serielle Tableaus bestimmten Arbeiten bis hin zu filmischen Sequenzen erweitert, aber auch in Arbeiten von Oliviero Toscani und Andy Warhol aufgegriffen.⁹⁴⁵

5.3 Ansel Adams – Die Abkehr vom Unikat

„The negative [...] was the score which the musician/photographer interpreted in the act of making a print. And like a score, each negative was capable of infinite variations with each performance.“⁹⁴⁶

Die Geschichte der Firma Polaroid mit ihren kamera- und filmtechnischen Entwicklungen und ihrer privaten Kunstsammlung ist auf unzählige Weise mit der Biografie Ansel Adams verknüpft. Edwin Land und Ansel Adams begegneten sich zum ersten Mal 1948, in dem Jahr als die erste Polaroidkamera vermarktet wurde. Adams avancierte in den folgenden Jahrzehnten zum professionellen Kollegen, privaten Freund und zu einem der frühesten Befürworter der Polaroid Collection, an deren Wachstum er maßgeblich beteiligt war. Seit dem Zusammentreffen der beiden Männer begann der technisch versierte Adams Filme und Kameras für die Firma Polaroid zu erproben.⁹⁴⁷ 1963 veröffentlichte er *Polaroid Land Photography*⁹⁴⁸, eine Art Handbuch, in welchem er seine Eindrücke und Vorgehensweisen mit dem neuen Material schildert.

Adams befindet sich in vielerlei Hinsicht in einer Position, die mit keinem anderen, das Polaroid nutzenden Künstler vergleichbar ist, denn er absolvierte ohne vergleichbares Pendant in der Sofortbildfotografie eine persönliche Gratwanderung zwischen künstlerischen und kommerziellen Interessen⁹⁴⁹, indem er mit instantanen Negativen arbeitend eine Abkehr vom Prinzip des unikatigen Polaroids vollzog. Wenngleich sich seine polaroiden Landschaften als Kunstfotografien darstellen, so können sie nicht als reine Kunstfotografien – einzig aus einem künstlerischen Impuls heraus entstanden – interpretiert werden, vor allem wenn man sich die komplexen Rollen als Künstler, Strategie

⁹⁴⁵ Vgl. Kap. 4.3, Kap. 5.2 und Kap. 7.1 vorliegender Arbeit.

⁹⁴⁶ Drew Heath Johnson: *Inspiration and Influence: The Visions of Ansel Adams*, in: <http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa325.htm> [03.04.2014].

⁹⁴⁷ 1974 wurden zahlreiche Polaroids von Adams in einer Retrospektive im Metropolitan Museum of Art in New York ausgestellt.

⁹⁴⁸ Adams, 1978 (wie Anm. 101).

⁹⁴⁹ Buse schreibt in diesem Zusammenhang: „Adams was therefore treading a fine line between protecting Aperture’s quarantine zone against ‘commercial’ photography whilst selling the ad to Polaroid as a way of acquiring cultural capital as well as attracting the notice of professional photographers.“ Buse, 2016 (wie Anm. 69), S. 186.

und Geschäftsmann, die Adams einnimmt, bewusst macht. Seine Sofortbilder werden daher im Folgenden unter empirischen Aspekten der Entstehungszusammenhänge und besonders der technologischen Voraussetzungen untersucht. Für Adams' Auseinandersetzung mit der Sofortbildfotografie ist insbesondere der technische Aspekt seiner Arbeit von Relevanz, da er sich, wie kein anderer der vorgestellten Künstler vorliegender Untersuchung, in einem weitreichenden Spannungsfeld zwischen Kunstfotografie und Auslotung einer neuen Technik bewegte, das nicht zuletzt für eine besonders kritische Haltung gegenüber seinen instantanen Werken verantwortlich ist. Adams Polaroidaufnahmen können vor dem historischen Hintergrund, der seine Freundschaft zu Land und seine Beraterfunktion bei Polaroid ebenso umfasst, wie die Zusammenarbeit mit der Firma Polaroid sowie der Verbindung zu dem Fotografiemagazin *Aperture*⁹⁵⁰, nicht einzig als Kunstfotografien und damit als rein ästhetisch motivierte Manifestationen gelesen werden, sondern sind vielmehr auch Teil einer von kommerziellen Interessen geprägten Anwendung der Fotografie.⁹⁵¹ Adams hatte die seltene Position inne, das Medium der Sofortbildfotografie auf eine ästhetisch intendierte Weise zu nutzen und gleichzeitig seine ökonomischen Interessen zu wahren, um dem sich rasch abzeichnenden Amateurimage, das dem Medium anhaftete⁹⁵², entgegenzuwirken. Die in diesem Kapitel weitläufiger ausfallende Schilderung seiner biografischen Eckpunkte ist dem besseren Verständnis geschuldet, sich in eine Zeit einzudenken, in welcher sich die Fotografie als Kunst – und die Polaroidfotografie bei den Kunstfotografen – zunächst noch etablieren musste. Das Surplus der Nutzung des Polaroidverfahrens ist in Adams Fall nicht allein medialer Natur, wobei vor allem das Ausloten der Grenzen des Mediums in jener Anfangsphase der Sofortbildfotografie ersichtlich wird, sondern stets auch von einem kommerziellen Motiv begleitet.

Ursprünglich strebte Adams, der bereits ab seinem 13. Lebensjahr intensiven Klavierunterricht erhielt, eine Karriere als Musiker an. Während eines Familienurlaubes schenkte Adams Vater seinem 14-jährigen Sohn eine Boxkamera von Kodak. In jenen Ferien liegen die Ursprünge für Adams fotografische Aktivität und für seine

⁹⁵⁰ Ansel Adams war 1952 einer der Mitbegründer des Magazins.

⁹⁵¹ Auf die Existenz dieser Trennung zwischen nützlicher und ästhetischer Fotografie verweisen bereits Kritiker wie Peter Bunell oder Abigail Solomon-Godeau, auch wenn ihre Ansichten darüber in unterschiedliche Richtungen weisen. Vgl. Peter C. Bunnell: *Degrees of Guidance: Essays on Twentieth-Century American Photography*, Cambridge 1993; Abigail Solomon-Godeau: *Ontology, Essences, and Photography's Aesthetic: Wringing the Goose's Neck One More Time*, in: James Elkins (Hg.): *Photography Theory*, London/New York 2007, S. 256-269. Peter Buse greift die beiden Standpunkte in seinem Artikel wieder auf. Vgl. Buse, 2016 (wie Anm. 69).

⁹⁵² Vgl. Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 41.

Naturverbundenheit, besonders zum Yosemite Nationalpark begründet.⁹⁵³ Etwa ein Jahr nach dem Urlaub bot ihm ein Nachbar eine Stelle als Fotolaboraushilfe an, sodass Adams das Studium der Fotografie fortan durch Grundlagen der Entwicklung intensivieren konnte. Noch immer in der Rolle des Amateurfotografen machte Adams 1926 Bekanntschaft mit dem irischen Kunstsammler Albert Maurice Bender, der beschloss ein Portfolio mit Adams Arbeiten zu produzieren. *Pamelian Prints of the High Sierras* wurde 1927 mit einer Auflage von 100 Portfolios à 18 Originalfotografien und 10 Künstlerkopien angeboten.⁹⁵⁴ Nach einem Zusammentreffen mit Paul Strand, den Adams bei einem Besuch der Kunstmäzenin Mabel Dodge Luhan in der von ihr begründeten Künstlerkolonie Los Gallos in New Mexiko kennenlernte, entschied sich Adams endgültig gegen eine Karriere als Konzertpianist und richtete sich 1930 sein eigenes Fotolabor sowie ein Studio neben seinem Elternhaus ein. Zunächst fotografierte Adams bedingt durch die Umstände der Großen Depression „einfach alles: vom Katalog bis zum Industriereport, von der Architektur bis zum Porträt“⁹⁵⁵. Während seinen weitreichenden Aktivitäten als Landschaftsfotograf blieb Adams stets auch Auftragsfotograf für namhafte Printmedien.⁹⁵⁶ Eine der Arbeiten, die Adams mit Polaroid schuf, ist die Schwarzweiß-Fotografie *El Capitan, Winter Sunrise*⁹⁵⁷ (Abb. 38) aus dem Jahr 1968.⁹⁵⁸ Die den etwa 1.000 Meter hohen Monolithen im kalifornischen Yosemite Nationalpark zeigt. Die Aufnahme ist mit dem Polaroidfilm Typ 55 P/N angefertigt worden und fügt sich in eine ganze Reihe an

⁹⁵³ Von Adams gingen entscheidende Impulse für den Naturschutz in Amerika aus. Er war von 1934 bis 1971 Vorstandsmitglied des Sierra Clubs, der ältesten und größten Naturschutzorganisation der USA, die auch den Yosemite-Nationalpark betreute.

⁹⁵⁴ Adams hätte das Portfolio mit *Photographs* betitelt, die Verlegerin Jean Chambers Moore hingegen sprach sich für das Kunstwort *Parmelian Prints* als Titel aus und sollte die Oberhand behalten. Sehr zur Enttäuschung Adams hatte sie dem Titel zudem den Untertitel *...of the High Sierras* hinzugefügt, doch existiert das Wort *Serrias* grammatikalisch korrekt nicht, da *Serria* bereits der Plural ist. Vgl. Mary Street Alinder: *Ansel Adams: Autobiographie*, München 1987, S. 88.

⁹⁵⁵ Ebd., S. 144.

⁹⁵⁶ So existiert beispielsweise von Adams eine Coverabbildung für das *Life Magazine* der Dezemberausgabe aus dem Jahr 1938. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt einen Lautenspieler mit dem Untertitel *O Little Town of Bethlehem*. Diese Auftragsarbeit von Adams ist gleich in zweierlei Hinsicht interessant: Zum einen ließ Adams noch im Juli 1938 in einem Brief an seinen Freund David McAlpin verlautbaren, dass er sich eigentlich von der kommerziellen Arbeit distanzieren wolle: „I have to do something in the relatively near future to regain the right track in photography. I am literally swamped with “commercial” work — necessary for practical reasons, but very restraining to my creative work.“ Ansel Adams, zit. nach: William Turnage: *Ansel Adams, Photographer*, o. J., auf der offiziellen Homepage der Ansel Adams Gallery abrufbar: <http://www.anseladams.com/ansel-adams-information/ansel-adams-biography/> [30.10.2012]. Zum anderen wurde eben dieses Cover vom *Life Magazine* in die Galerie der 20 schlechtesten Covers des Magazins gewählt. Vgl. *Life Magazine*, Ausgabe 26, Dezember 1938.

⁹⁵⁷ Ansel Adams, *El Capitan, Winter Sunrise*, 1968, Print von einem Polaroid Typ 55, 38,7 x 31,1 cm, vermutlich zwischen 1973 und 1977 vom Negativ abgezogen. Bei Sotheby's in New York wurde diese Aufnahme unter dem Lot 54 am 21.06.2010 für 31.250 USD versteigert und beweist einmal mehr, dass es für den Kunstmarkt nicht alleine auf den Unikatcharakter eines Werkes ankommt.

⁹⁵⁸ Bereits 1948 lernten sich Land und Adams kennen, sodass Adams von Anbeginn des neuartigen Polaroid-Trennbildverfahrens ein Begleiter der Entwicklungen war und diese mitunter vorantrieb.

Arbeiten des Fotografen, die seit den 1950er Jahren mittels Polaroid entstanden sind, ein.⁹⁵⁹ Seine Begeisterung für den gewählten Sofortbildfilm von „wahrhaft überragender Qualität“⁹⁶⁰, dessen Ergebnisse fähig sein sollten, auch dem Uneingeweihten von der überragenden Qualität des Filmes zu überzeugen, schlägt sich spürbar in zahlreichen Quellen nieder. Aufgrund der speziellen Beziehung zwischen Adams und der Firma Polaroid müssen Positivaussagen wie diese jedoch besonders kritisch betrachtet werden, da Adams einen nicht marginalen Anteil an der strategischen Maschinerie Polaroids hatte und nicht davon ausgegangen werden kann, dass er eine unabhängige, kritische Position hinsichtlich der Verwendung des fotografischen Verfahrens eingenommen hat.

Auch nimmt Adams in stilistischer wie thematischer Hinsicht eine Sonderposition in der Polaroidfotografie ein, da er zum einen vornehmlich in Schwarz-Weiß⁹⁶¹ fotografierte und sein Œuvre zum anderen überwiegend aus Landschaftsaufnahmen, die in der Sofortbildfotografie nur vereinzelt anzutreffen sind, besteht. Des Weiteren nutzte er überwiegend jenen Sofortbildfilm, der sowohl ein Negativ als auch ein Positiv lieferte. Das Filmmaterial Polaroid Typ 55 wurde von 1961 bis 2008 hergestellt.⁹⁶² Der Film zählt noch zu der Ära der Trennbildfilme – die erst 1972 durch das SX-70-System mit seinen ersten Integralfilmen abgelöst wurde – und war in unterschiedlichen Formaten erhältlich.⁹⁶³ Besonderheiten des Materials, die nicht zuletzt für die Anerkennung und Nutzung durch professionelle Fotografen verantwortlich waren, sind die Feinkörnigkeit und die damit verbundene Detailgenauigkeit sowie der charakteristische Rand am Originalpositiv. Werden Positiv und Negativ nach der Belichtung auseinandergezogen, bleibt jene dunkle Umrandung, welche die beiden Bildträger miteinander verklebt hatte, bestehen. Der Polaroidfilm Typ 55 ist ein Hybrid der Sofortbildtechnik, der sich durch die Eigenschaft auszeichnet, dass „bei der Entwicklung des Materials zusätzlich zu dem Sofortbild auf dem Positiv (Bildempfangsschicht) auch ein hochqualitatives Negativ“⁹⁶⁴ entsteht. Von diesem Negativ – und das ist der elementare Unterschied zu den herkömmlichen Sofortbildfilmen – konnten „mit traditionellen fotografischen Methoden Abzüge hergestellt werden“⁹⁶⁵. Direkt nach der Aufnahme musste das Positiv mit einer schützenden Schicht bestrichen

⁹⁵⁹ Vgl. Alinder, 1987 (wie Anm. 954), S. 302.

⁹⁶⁰ Ansel Adams, zit. nach: Alinder, 1987 (wie Anm. 954), S. 302.

⁹⁶¹ Sowohl die künstlerische Polaroidproduktion, vornehmlich aber die Amateurfotografie mit Polaroid ist überwiegend mit Farbfilmen entstanden.

⁹⁶² Ebenfalls ist der Film unter dem Namen Polapan Pro 55 oder dem offiziellen Firmenbranding: Polaroid Type 55 bekannt.

⁹⁶³ Vgl. Heine/Reuter/Willingmann, 2011 (wie Anm. 41), S. 102.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd. Ein Positiv und ein Negativ erzeugen auch die Filme des Typs 51, 55, 85, 105, 665 und der Polablue BN.

⁹⁶⁵ Vgl. ebd.

werden, die in Form eines kleinen, mit der entsprechenden Chemikalie getränkten Schwammes in der Filmpackung enthalten war, während das Negativ nach der Trennung der beiden Filmschichten noch undurchsichtig war und erst durch Spülen in einer Natriumsulfit-Lösung transparent wurde.⁹⁶⁶ Die Angabe „Professional B&W Sheet Film“ im Produktnamen verweist bereits auf die komplizierte Handhabung des Filmmaterials⁹⁶⁷, welches nicht für die Massen- und Amateurfotografie geeignet war. Während die Gesamtgröße des Positives 10.2 x 12.7 cm⁹⁶⁸ entspricht und der tatsächliche Bildausschnitt 9 x 11.4 cm misst, lassen sich vom Negativ beliebig viele und beliebig große Abzüge herstellen, ohne dass diese dabei merklich an Detailzeichnung verlieren. Adams, der seinen Umgang mit diesem speziellen Film stetig perfektionierte, schrieb in einem seiner Handbücher, dass dieser Polaroidfilm Negative von einer sehr hohen Qualität erzeuge, die keineswegs schlechter seien als die herkömmlichen feinkörnigen Negative mit ihrer Fähigkeit zur enormen Vergrößerung.⁹⁶⁹

Wenn Adams fortwährend von einer herausragenden tonalen Qualität spricht, dann gibt er einen Hinweis auf eine Besonderheit dieses Polaroidfilms, der das Fehlen der Singularität des finalen Werkes⁹⁷⁰ wieder wett macht. Die entscheidende Rolle der Tonwertsteuerung⁹⁷¹ in der Schwarzweiß-Fotografie, die sich nach der Aufnahme und im Entwicklungsprozess des Positivs nur noch schwerlich beeinflussen lässt, führte Adams

⁹⁶⁶ Vgl. ebd.

⁹⁶⁷ Der Film ist mithilfe eines Rückenteiles mit anderen Kameramodellen kompatibel. Die Oberflächen des Negativs als auch des Positivs haben ein glänzendes Finish und sind aufgrund ihrer sehr weichen Emulsionsschicht anfällig für Kratzer. Die Hinweise auf der Packung geben zudem Aufschluss über weitere Eigenschaften: ISO 50, Finish glossy, 20 Aufnahmen pro Box, 20-25 Sekunden Entwicklungszeit des Positivs bei einer Temperatur von 70 °F, kompatibel auch mit Kameras, die mit dem Filmhalter 545/545i ausgestattet sind. Ebenfalls angegeben sind die Anweisungen für den Entwicklungsprozess des Negativs: „Special Treatment: Requires print coating the positive and clearing the negative. To clear the negative for reuse, immerse it in a sodium sulfite clearing bath immediately after development. Sodium sulfite powder is readily available from professional photographic supply dealers and chemical supply houses. Mix in the following proportions: Warm water: 2 liter or 70 fl. oz., Sodium sulfite powder: 440 grams or 16 oz. (weight), (anhydrous/desiccated). Slowly add the powder to the water; stir continuously until all powder is dissolved. Allow to cool to approximately 70 °F (21 °C) before using. Store the solution in brown, well-stoppered bottles or in a tank with a floating lid. To prevent scratches: Negative scratch resistance can be improved by treating the processed negative (after clearing in water and sodium sulfite) in a solution of Kodak Rapid Fix with Hardener (parts A & B) for two minutes. This solution should be made up and used in accordance with Kodak’s recommended mix procedures, chemical caution statements, wash times and temperatures.“

⁹⁶⁸ Diese Angabe entspricht 4 x 5 Zoll.

⁹⁶⁹ Vgl. Adams, 1978 (wie Anm. 101), S. 46. Warum Adams aber mit dem Polaroidmaterial arbeitete, obwohl er es für gleichwertig hält, ist m. E. der geschäftlichen Verankerung zwischen Adams und der Firma Polaroid zuzuschreiben.

⁹⁷⁰ Die in der New Yorker Auktion angebotenen Typ 55 Aufnahmen von Adams lassen darauf schließen, dass Adams trotz der Möglichkeit der endlosen Reproduzierbarkeit einer Aufnahme, neben dem ohnehin produzierten Positiv, auch immer nur einen Abzug vom jeweiligen Negativ fertigte.

⁹⁷¹ Besonders in der Schwarz-Weiß-Fotografie ist die Korrektur der Tonwerte von Relevanz. Der Begriff des Tonwertes bezieht sich auf die unterschiedlichen Nuancen zwischen Hell und Dunkel eines Bildes. Der Tonwert ist dabei als relatives Maß zu betrachten, das auf den Werten zwischen totaler Schwärzung (100 %) und totaler Transparenz (0 %) basiert.

gemeinsam mit Fred Archer dazu das sogenannte Zonensystem, ein technisch-wissenschaftliches Verfahren zur Optimierung der zentralen Einflussfaktoren bei der Erzeugung von fotografischen Schwarzweiß-Einzelnegativen, zu formulieren.⁹⁷² Das Zonensystem diente dabei der möglichst genauen Übertragung des Kontrastumfangs eines Motivs auf den deutlich geringeren Kontrastumfang eines Schwarzweißfilmes, um einen möglichst natürlichen und kontrastreichen Bildeindruck zu erzeugen⁹⁷³ und wurde wegweisend für die künstlerische Schwarzweißfotografie. Für Adams, welcher der Farbfotografie tendenziell ablehnend gegenüber stand⁹⁷⁴, stellte das Zonensystem, eine optimale Hilfe für die Transformierung der farbigen Realität in die Welt der Grauwerte mit seinen Extremen Schwarz und Weiß, dar. Die stark von der an die Farbfotografie gestellten differenzierenden Ansprüche eines Schwarz-Weiß-Fotos liegen vielmehr in der Nuancierung der Kontraste, der Verteilung von Schatten und Lichtern und ihrer grafischen Beziehung zueinander. Die mithilfe des Zonensystems entstandenen Landschaftsfotografien Adams' zeugen von einer eigenen durchdachten Bildästhetik, die den schon früh verlautbarten Kritiken des Genres entgegenstehen. Philip Hamerton etwa bemängelte 1862 in seinem Artikel *Die Beziehung zwischen Fotografie und Malerei*⁹⁷⁵ die Tonwertunrichtigkeit in der Landschaftsfotografie, da „entweder die helleren Lichtwerte in einer weißen Leere oder die dunkleren Töne in einer schwarzen oder braunen Leere verloren gehen“⁹⁷⁶. Im Gegensatz zum Maler verfüge der Fotograf nicht über die Möglichkeit des Ausgleichs, weshalb dieser eigentümliche Nachteil der Fotografie auch dazu führe, dass wir uns mit einer Wahrheit zufriedengeben müssen und nicht mehr verlangen dürften.⁹⁷⁷ Hamerton war grundsätzlich kein Fotografiekritiker, vielmehr versuchte er in möglichst objektiver Zusammenstellung, die faktischen Differenzen zwischen Malerei und Fotografie aufzuzeigen. Nur drei Jahre vor Hamertons Aufsatz attestierte der Landschafts- und Reisefotograf Francis Frith der Fotografie wesentliche Genauigkeit in der Wiedergabe der Umrisse und in beträchtlichem Maße auch der

⁹⁷² Adams wird die Formulierung dieses didaktischen Systems immer wieder allein zugeschrieben. Tatsächlich griff er die Optimierung des Zonensystems für sich auf, das bereits in Artikeln der Fachzeitschrift *U.S. Camera* publiziert wurde. Adams verwies selbst darauf, dass seiner Weiterentwicklung jene Artikel zugrunde lagen. Vgl. Ansel Adams: *Das Negativ*, München 1983, S. 10.

⁹⁷³ Das Zonensystem basiert auf einer Skala mit verschiedenen Grauwerten, wobei es den Bereich der möglichen Kontraste in 11 Zonen (0-10) gliedert. Der jeweilige Abstand zwischen den einzelnen Zonen entspricht einer Blendenstufe. Null steht für reines Tiefschwarz ohne Zeichnung und zehn bezeichnet reines Weiß ohne Zeichnung.

⁹⁷⁴ „Eigentlich mag ich die Farbfotografie nicht besonders. Das ist nicht mein Fall.“ Ansel Adams, zit. nach: Harry Calahan (Hg.): *Adams in Color*, Boston 1993, Klappentext.

⁹⁷⁵ Philip Hamerton: *Die Beziehung zwischen Fotografie und Malerei (1862)*, in: Wolfgang Kemp/ Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 2006, S. 143-151.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 145.

⁹⁷⁷ Vgl. ebd.

Perspektive von Licht und Schatten⁹⁷⁸, Fähigkeiten die für ihre Popularität verantwortlich seien. Er bekundete abschließend: „Tatsache ist, dass die Fotografie zu wahrheitsgetreu ist. Sie besteht darauf, uns »die Wahrheit und nichts als die Wahrheit« zu geben“⁹⁷⁹. Hamerton hingegen sah in der Fotografie eine weite Entfernung zu „jener absoluten Naturtreue, die ihr die gedankenlose Masse so bereitwillig zugesteht“⁹⁸⁰. Beide Stellungnahmen aus dem 19. Jahrhundert verweisen bereits auf die diametralen Ansichten über den Wahrheitsgehalt der Fotografie, die sich auch im Diskurs des 20. Jahrhunderts und zur Entstehungszeit von *El Capitan* nicht wesentlich verändern sollten.

Bereits 1932 schloss sich eine Gruppe von Fotografen unter dem Namen *f/64* zusammen, um einen neu definierten Weg der Fotografie einzuschlagen, der deutlich als Gegenpol zur tradierten piktorialistischen Fotografie gesehen werden kann.⁹⁸¹ Die Zielsetzung der Gruppierung, der auch Adams angehörte, gradlinige und authentische fotografische Werke zu schaffen, die von keiner anderen Kunstform bestimmt oder determiniert werden, fußt auf der Bildsprache des „Neuen Sehens“, das sich in den 1920er Jahren, eng verbunden mit der Kunstrichtung der Neuen Sachlichkeit, entwickelte⁹⁸². Im Gegensatz zu anderen Kunstrichtungen jener Zeit, die oftmals gesellschaftskritisch wirkten, hatte sich die Neue Sachlichkeit der rein dokumentarischen Schilderung von Natur, Mensch oder technischem und alltäglichem Gerät verschrieben. Hinsichtlich dieser Definition dürfte die *f/64* als Splittergruppe der *straight photography* gelten.

Auch war Adams Mitglied der 1936 in New York gegründeten *Photo League*⁹⁸³, „die in den 40er Jahren den Leitbegriff der »Wahrheit« vertrat“⁹⁸⁴ und somit die mäanderförmig verlaufende Debatte um die Fähigkeiten der Fotografie wieder aufnahm. Doch nach wie vor stellt sich die virulente Frage, ob die Fotografie überhaupt den Anspruch erheben kann, eine absolute Wahrheit zu zeigen.

Die Anliegen der *Photo League*, denen der *straight photography* verschrieben, führten zu einer „neue Ästhetik der Authentizität des Bildes, die in der Ereignis- und

⁹⁷⁸ Vgl. Francis Frith: *Die Kunst der Fotografie (1859)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 2006, S. 100-103, S. 101.

⁹⁷⁹ Ebd.

⁹⁸⁰ Hamerton, 2006 (wie Anm. 975), S. 148.

⁹⁸¹ Schon Mitte der 1930er Jahre wandte sich Adams von den einengenden Theorien der Gruppe *f/64* mit ihren eher zweidimensionalen Gestaltungen zugunsten eines plastischeren Bildaufbaus ab. Vgl. John Pultz: *Neue Fotografie in den Vereinigten Staaten*, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 476-493, S. 484.

⁹⁸² Zum Begriff des „Neuen Sehens“ vgl. Rainer K. Wick (Hg.): *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 33-50.

⁹⁸³ Die *Photo League* bestand bis 1951 und wurde 1936 in New York gegründet. Vgl. Ian Jeffrey: *The Way Life Goes. Suffering and Hope*, in: Michel Frizot: *A New History of Photography*, Köln 1998, S. 515-534, 522 ff.

⁹⁸⁴ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 17.

Dokumentar fotografie des Fotojournalismus in Magazinen wie dem 1936 gegründeten Life weitergeführt wurde“⁹⁸⁵ und mit jenen Aufnahmen der engagierten und sozialdokumentarischen Fotografie der „großen Zeit der illustrierten Magazine“⁹⁸⁶ verschmolzen. Die Landschaftsaufnahmen Adams sind unter der Prämisse, „Fotografie bleibe das wissenschaftliche Auge, das Leben aufzeichnet und Leben und Kunst hervorbringt“⁹⁸⁷ entstanden. Trotz besseren Wissens – die Vermutung Fotografie könne nicht absolut naturgetreu sein sprach schließlich schon Frith aus – behauptet sich in Adams Fotografie der Glaube an die Authentizität des Fotografischen. Jener fast naive Glaube und die „Vorstellung von Fotografie als »Kunst der Wahrheit«“⁹⁸⁸ ist zwar stets angefochten worden, nicht zuletzt aber als Teil des historischen Diskurses zu werten.

Susan Sontag macht darauf aufmerksam, dass Adams seine Kamera als »Instrument der Liebe und der Offenbarung«⁹⁸⁹ bezeichnete und sich somit von dem häufig negativ konnotierten Vokabular abwandte, „wenn er uns beschwört, nicht mehr zu sagen, da[ss] wir ein Foto »schießen« (take), sondern da[ss] wir ein Foto »machen« (make)“⁹⁹⁰. Jener Hinweis bei Sontag erlaubt an dieser Stelle eine kurze Zitation von Martin Malte Blumenthals Beschäftigung mit dem militärischen Vokabular in der Fotografie⁹⁹¹, die aufzeigt, dass um den Vorgang des Fotografierens zu beschreiben, sich die Begriffe dabei auffallend häufig an das Jagdvokabular anlehnen.⁹⁹² Er verweist auf Tim N. Gidal, der vom „Jagdgebiet“⁹⁹³ eines Fotografen spricht.⁹⁹⁴ Und auch Susan Sontag konstatiert, dass „die Foto-Safaris in Ost-Afrika allmählich die Jagd-Safaris ersetzen“⁹⁹⁵ und die Kamera eine Sublimierung des Gewehres darstellt.⁹⁹⁶ Man spricht von „Fotos schießen“⁹⁹⁷, die „Kamera zücken“⁹⁹⁸ oder die „Kamera laden“⁹⁹⁹. Fotografien werden „also geschossen“¹⁰⁰⁰, indem

⁹⁸⁵ Ebd., S. 17 f.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 18, Fn. 54.

⁹⁸⁷ L. Model, *Pictures as Art*, in: *New York Times*, 09.12.1951, S. 21.

⁹⁸⁸ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 18, Fn. 54.

⁹⁸⁹ Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 119.

⁹⁹⁰ Ebd. Auch weist Martin Malte Blumenthal in seiner Dissertation auf diese etymologische Wandlung hin, die sich wiederum auf Susan Sontag stützt: „[Adams] sah die Kamera als ein Instrument der Verständigung, mit der es möglich ist, versteckte Realitäten zu offenbaren. Wenn es um den Vorgang des Fotografierens ging, so sprach er nicht davon, ein Foto zu schießen (to take), sondern eines zu machen (to make).“ Ders.: *Ursula Wolf (1906-1977) – Fotografien für die Illustrierte Presse, Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik*, Dissertation: Universität Hamburg, Hamburg 2006, S. 151.

⁹⁹¹ Ebd., S. 149-152.

⁹⁹² Ebd., S. 150.

⁹⁹³ Tim N. Gidal: *Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage*, Berlin 1993, S. 21.

⁹⁹⁴ Blumenthal, 2006 (wie Anm. 990), S. 150.

⁹⁹⁵ Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 20.

⁹⁹⁶ Ebd.

⁹⁹⁷ Blumenthal, 2006 (wie Anm. 990), S. 151.

⁹⁹⁸ Ebd.

⁹⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

man „auf die Jagd nach dem richtigen Motiv“¹⁰⁰¹ oder „dem richtigen Schussmoment“¹⁰⁰² geht. Adams war der einzige Fotograf, der „dieses Jagdvokabular für seine eigene Arbeit dezidiert ablehnte“¹⁰⁰³.

Offenkundig lassen Adams Landschaftsfotografien zunächst kein politisch motiviertes Statement vermuten, doch führt man sich die außen- und innenpolitischen Entwicklungen in den USA nach 1945 vor Augen¹⁰⁰⁴, die Paul Strand am 16. Dezember 1947 auf einer Sondersitzung der *Photo League* anspricht, so verwundert Adams Appell „Fotografiert die Wahrheit Amerikas“¹⁰⁰⁵ nicht. Strand, der Hauptredner des Abends, forderte den Künstler, der per se einen „guten Sinn für die Wahrheit“¹⁰⁰⁶ habe, auf, „die Wahrheit [zu] sagen, so wie er sie sieht, wenn er wirklich ein Künstler sein will“¹⁰⁰⁷. In diesem Anspruch auf die Wiedergabe von Wahrheit, und damit untermauert Strand seinen Appell, läge auch der Grund dafür, warum die reaktionären Kräfte, die Künstler zum Schweigen bringen wollen.¹⁰⁰⁸ Strands Worte klingen vor dem Hintergrund, der die Veranstaltung überhaupt zustande hat kommen lassen, weit weniger impulsiv, denn einige Tage zuvor übergab ein von Präsident Truman beauftragtes Komitee, dessen Aufgabe es war die Loyalität der Angestellten der Bundesregierung zu überprüfen, der Presse eine Liste von faschistischen, totalitären, kommunistischen oder subversiven Gruppen, die neben dem Ku-Klux-Klan oder der Kommunistischen Partei auch den Namen der *Photo League* aufführte.¹⁰⁰⁹ Angesichts dieser Faktenlage strebten Adams und seine Kollegen der *Photo League* weniger nach einer wahrhaftigen als mehr nach einer von politisch motivierten Repressionen losgelösten Fotografie. Adams, der neben Dorothea Lange, Edward Weston oder Eugen Smith – um nur einige zu nennen – einer der Anwesenden war, rief aufgrund dieser Anklage zu „mehr als Protest [...] Handeln [und der] erneuter Bestätigung der amerikanischen Demokratie“¹⁰¹⁰ auf. „Fotografiert die Wahrheit Amerikas“¹⁰¹¹ lautete Adams Kernaussage. Noch einige Jahre zuvor waren Adams Ansichten und Appelle weit

¹⁰⁰¹ Ebd.

¹⁰⁰² Ebd. Und weiter: „Nicht weiter verwunderlich ist es daher, dass im 19. Jahrhundert Fotoapparate entwickelt wurden, die in ihrer äußeren Erscheinung an die Form von Waffen angelehnt waren und dass auf die Verpackungen der ersten Rollfilme die zusätzliche Produktbeschreibung »Patrone« gedruckt war.“

¹⁰⁰³ Ebd.

¹⁰⁰⁴ Die Situation war politisch aufgeladen und gezeichnet von den Geschehnissen der wirtschaftlichen Depression, des Spanischen Bürgerkrieges und des Zweiten Weltkrieges.

¹⁰⁰⁵ Ansel Adams, zit. nach: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie 1945-1980*, in: Ders./Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, München 2006, Bd. III, S. 13-40, S. 14. Mit Verweis auf die Originalabschrift in: *Photo Notes*, Januar 1948, Special Number, S. 5.

¹⁰⁰⁶ Paul Strand, zit. nach: Kemp, 2006 (wie Anm. 1005), S. 13 f. Mit Verweis auf die Originalabschrift in: *Photo Notes*, Januar 1948, Special Number, S. 1.

¹⁰⁰⁷ Paul Strand, zit. nach: Ebd.

¹⁰⁰⁸ Paul Strand, zit. nach: Ebd.

¹⁰⁰⁹ Kemp, 2006 (wie Anm. 1005), S. 13.

¹⁰¹⁰ Ansel Adams, zit. nach: Kemp, 2006 (wie Anm. 1005), S. 14.

¹⁰¹¹ Ansel Adams, zit. nach: Ebd.

weniger politisch orientiert, wenngleich auch bereits mit ähnlichem Pathos behaftet. In seinem Credo von 1943 galt „seine Hauptsorge dem niedrigen Qualitätsniveau der amerikanischen Fotografie, das er durch die Werbe- und Pressefotografie bestimmt sah“¹⁰¹², sodass „er versuchte seine Kollegen zu einer Art Qualitätseid zu überreden“¹⁰¹³. Auch belegt das Credo seine außergewöhnliche, nahezu pathetische Naturverbundenheit¹⁰¹⁴, die sich mit dem Gedankengut und den Idealen der Romantik in Verbindung bringen lässt. Ebenso wie in der Literatur der Romantik versucht wurde unbefriedigende Zu- oder Missstände durch Poesie zu erklären, nutzte Adams die Landschaftsfotografie als Gegenpol – möglicherweise auch als persönliches Ventil – zur Alltagssituation. Die Naturverbundenheit der Romantiker stellt sich als eine Art Metasprache dar, die nicht vordergründig Natur beschreibt, sondern die Beschreibungen dieser als Metaphern für Empfindungen nutzte. Adams Credo sei ein „Bekenntnis aus dem Geist des Transzendentalismus“¹⁰¹⁵ schreibt Kemp und verweist somit auf eine weitere Bewegung, die sich für eine freie, bodenständige und vor allem naturzugewandte Lebensweise aussprach, welche auch der amerikanische Fotograf Albert Sands Southworth befürwortete. Southworth schilderte bereits eine ähnliche romantisch-poetische Naturliebe, indem er in einer Rede von 1870 seinem Publikum nahelegte, „sich mit konstanter und unablässiger Aufmerksamkeit der Natur zuzuwenden, ihren Veränderungen, ihrer Vielfalt, ihren Stimmungen und ihren Gesetzen und Entwicklungen“¹⁰¹⁶. Adams als Landschaftsfotograf sah sich einer gewissen objektiven Wahrheitswiedergabe verpflichtet und so appellierte er an eine freie Fotografie. Jene Freiheit, welche die Wahl des Sujets ebenso tangiert wie die Wahl der technischen Gerätschaft für die Umsetzung, offenbart sich mehr als deutlich in der Nutzung des Polaroidmaterials Typ 55. Adams ließ sich der Freiheit nicht berauben, seine Motive beliebig zu vergrößern und sie ebenso beliebig

¹⁰¹² Kemp, 2006 (wie Anm. 1005), S. 14.

¹⁰¹³ Ebd.

¹⁰¹⁴ Adams hält fest: „Mein Zugang zur Fotografie basiert auf dem Glauben an die Kräfte und die Werte der Natur in ihrer Erhabenheit und Erscheinungsvielfalt. Ich glaube an die Dinge, die wachsen und gewachsen sind und großartig sterben. Ich glaube an die Menschen und an die einfachen Gegebenheiten menschlichen Lebens und an die Bindung des Menschen an die Natur. Ich glaube, der Mensch mu[ss] frei sein, geistig und politisch, er mu[ss] auf seine eigene Stärke bauen, er mu[ss] die »außerordentliche Schönheit der Welt« bejahen und Zuversicht setzen in seine Gabe zu sehen und seiner Vision Ausdruck zu verleihen. Und ich glaube an die Fotografie als ein Mittel, das diese Bejahung Gestalt werden lä[ss]t und zu endgültigem Glück und Vertrauen führt.“ Ders.: *Ein persönliches Credo (1943)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. III, München 2006, S. 41-46, S. 46.

¹⁰¹⁵ Kemp, 2006 (wie Anm. 1005) S. 40.

¹⁰¹⁶ Albert Sands Southworth: *Rede vor der National Photographic Association of the United States (1870)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 2006, S. 154-159, S. 158.

vervielfältigen zu können.¹⁰¹⁷

Skizziert man nun noch die Berührungspunkte der Firma Polaroid, des Fotografen Ansel Adams und des Fotomagazins *Aperture*, so kristallisiert sich eine Dreiecksbeziehung heraus, die den vorherrschenden Standpunkt jener Zeit, dass Fotografie als autonome Kunst von der industriellen Basis unabhängig funktioniere, in Zweifel zieht und zu einer erneuten Überprüfung der Kluft zwischen Fotografie in der Kunstwelt und Fotografie in einem kommerziellen Umfeld führt. Tatsächlich war die Firma Polaroid maßgeblich an der Aufrechterhaltung des Magazins *Aperture* beteiligt, welches eine zentrale Rolle bei der Nobilitierung der Fotografie als Kunst in den USA innehatte.¹⁰¹⁸ Die geschäftlichen Zusammenhänge zwischen dem Fotomagazin und Polaroid wurden stets diskret gehandhabt und der Name Polaroid findet auch heute keinerlei Erwähnung in der offiziellen Historie des Magazins¹⁰¹⁹, um die von diesem selbst proklamierte Unabhängigkeit von kommerziellen Interessen nicht fragwürdig erscheinen zu lassen. Allerdings zierte das rückseitige Cover einer jeden Ausgabe eine Reproduktion einer Polaroidaufnahme, welche wiederum in den meisten Fällen von Ansel Adams geschaffen wurde. Von der sechsten Ausgabe aus dem Jahr 1953 an bis zur 134. Ausgabe aus dem Jahr 1994 enthielt jedes Rückencover von *Aperture* eine Polaroidreproduktion: Bis 1960 waren jene Polaroids nahezu ausnahmslos aus der Hand von Adams, ab 1960 war immerhin noch jede zweite Ausgabe mit einer Polaroidaufnahme von Adams bedruckt bis dann in den 1970er Jahren auch Reproduktionen von anderen Künstlern, vornehmlich jene, die in der neuen Polaroid Collection vertreten waren, verwendet wurden.¹⁰²⁰

Vor diesem komplexen Hintergrund, der hier nur cursorisch nachgezeichnet ist, wird

¹⁰¹⁷ Es sind unzählige Arbeiten von Adams bekannt, die mit dem Polaroid Film Typ 55 aufgenommen wurden. Allein in der New Yorker Sotheby's Auktion *Photographs from the Polaroid Collection* wurden neben Arbeiten, die Adams mit anderem Filmmaterial von Polaroid (SX-70, Typ 52 oder Polacolor) aufnahm und konventionellen Analogfotografien, mehr als 100 Aufnahmen (Lot 54, 60, 61, 68-72, 87, 92, 96, 238, 240, 248, 252-254, 256, 258, 262, 263, 265, 267-269, 272, 275-277, 280, 282, 284, 291, 295, 297, 298, 301, 304, 305, 333-335, 339, 340, 347, 355, 357, 359, 362, 374-376, 401, 402, 406-409, 418, 419, 423, 425, 436, 438, 440, 450, 461, 469, 470, 473, 478) basierend auf dem Film Typ 55 versteigert. Insgesamt fasste die zweitägige Auktion 483 Lots, wovon allein 197 Lots mit Werken von Adams, die auch mehrteilige Konvolute oder Portfolios beinhalteten, belegt waren. Interessanterweise sind unter den mehr als 100 Aufnahmen, die auf diesem Filmtyp basieren, 20 der Positive versteigert worden und nicht die vergrößerten Abzüge des Negativs. Die Preise für die Abzüge vom Positiv sind dabei wesentlich höher dotiert als die kleinformativen Polaroidpositive. Ebenfalls gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass die Polaroidpositive mit „unique“ ausgeschrieben werden, wohingegen bei den Prints, die vom Typ 55 Negativ abgezogen wurden, keinerlei Hinweise auf eine Auflage gemacht wurden. Angemerkt sei zudem, dass die angebotene Auktionsware ausschließlich aus der Sammlung der Polaroidfirma stammt, an der Adams maßgeblich beteiligt war, sodass sich anhand der versteigerten Fotografien ein qualitativer und ästhetischer Querschnitt der Sammlung ablesen lässt, die in nicht geringem Maße vom persönlichen Geschmack Adams abhing.

¹⁰¹⁸ Die Firma Polaroid fungierte als eine Art Sponsor für das Magazin. Die genauen finanziellen Regelungen und Datierungen der 40-jährigen Geschäftsbeziehung finden sich in: Buse, 2009 (wie Anm. 43).

¹⁰¹⁹ Vgl. <http://www.aperture.org/store/pdfs/timeline.pdf> [30.09.2008].

¹⁰²⁰ Unter den Rückencover-Motiven von Adams befanden sich – für Adams gänzlich untypisch – auch eine Anzahl an Porträtaufnahmen. Vgl. Buse, 2009 (wie Anm. 43), S. 362.

einmal mehr deutlich, dass Adams' Polaroidaufnahmen nicht einzig auf einen wahrnehmungstheoretischen bzw. formal-ästhetischen Aspekt hin untersucht werden können, da sie untrennbar mit einer ökonomischen Komponente und einem kommerziellen Motiv des Künstlers verbunden sind. So sind seine Arbeiten, wenigstens anteilig als Werbestrategie zu betrachten, da sie stets einen Bezug zur Firma Polaroid hatten, deren Beziehung zu Adams und *Aperture* wiederum wertvoll für die Vermarktung der Sofortbildfotografie war. Im Gegenzug stieg Adams' Aktie exponentiell mit der Legitimierung der (Polaroid-)Fotografie.¹⁰²¹

Mit Einführung des SX-70-Systems im Jahr 1972 „which gives us our dominant idea of the Polaroid camera“¹⁰²², versuchte sich auch Adams, der noch immer als kreativer und fototechnischer Berater für die Firma Polaroid tätig war¹⁰²³, an dem neuen Material, das als Integralfilm konzipiert farbige Polaroids ohne Negativ in einem kleinen, nahezu quadratischem Format lieferte, obwohl er eine gewisse Größe des Abzugs und die Möglichkeit seiner Vervielfältigung, Eigenschaften die dem SX-70-Material nicht inhärent sind, befürwortete.

Adams' kleinformatige Landschaftsaufnahme *Yosemite Falls*¹⁰²⁴ (Abb. 39) von 1979 legt eine gewisse Unbeholfenheit des Fotografen mit dem Medium umzugehen nahe. Zu sehen sind die bekannten Wasserfälle im kalifornischen Yosemite Nationalpark, die größtenteils von Büschen und blühenden Bäumen verdeckt sind. Ausschnitt und Fotografenstandpunkt der Aufnahme zeugen von einem Gefühl für künstlerische Komposition. Ungewöhnlich für eine Landschaftsaufnahme ist das kleine quadratische Format, sind Landschaftsdarstellungen – mit Ausnahme von detailorientierten Nahaufnahmen, die sich in der Manier eines Karl Blossfeldts auf einzelne Naturelemente wie Blumen oder Steine fokussieren – doch zumeist als großes Querformat angelegt. Aufgrund des Verschwimmens von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu einer das gesamte Bild überlagernden Unschärfe sowie der Kontrastarmut des blau- bisweilen grünstichigen Ergebnisses, lässt sich jedoch nicht ohne Weiteres auf einen zu Lebzeiten bereits hoch gelobten Landschafts- und Naturfotografen als Bilderzeuger schließen. Ebenso gut ließe sich jene Aufnahme unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten einem privaten Schnappschuss-Fundus eines Knipsers zuordnen. Doch symbolisiert *Yosemite Falls* nun

¹⁰²¹ Buse bringt es nüchtern auf den Punkt: „Adams takes pride of place in any display of Polaroid's cultural credentials. [...] Adams continued to advocate tirelessly for Aperture, taking every opportunity to highlight its ideals and its financial predicament [...]“. Buse, 2009 (wie Anm. 43), S. 362.

¹⁰²² Buse, 2007 (wie Anm. 15), S. 40.

¹⁰²³ Auch war Adams Konsultant für die Firma Hasselblad und inoffiziell auch für einige andere Konzerne tätig. Vgl. Turnage (wie Anm. 956).

¹⁰²⁴ Ansel Adams, *Yosemite Falls*, 1979, SX-70-Polaroid, 8,9 x 10,8 cm.

die Unzulänglichkeiten eines Fotografen oder zeigen sich in der Aufnahme bereits die ersten Grenzen, die das Sofortbildverfahren in sich birgt?

Der mangelnden Beachtung der Begrifflichkeit der Landschaft und ihrer fotografischen Darstellungsweisen, tragen Iris Metje und Stefan Schweizer in einer aktuellen Definition Rechnung, indem sie festhalten, dass „das Genre Landschaftsfotografie nicht für einen eng umrissenen Bildgegenstand“¹⁰²⁵ steht, sondern sich vielmehr durch eine reiche Vielfalt an Gestaltung und Wiedergabemodi auszeichnet, die durch Fotografien abgebildete Ideen von Landschaft enthalten, die wiederum von der „durch die Kamera ‚eroberte‘ Natur als Wildnis über die klassische Landschaft als Souvenir“¹⁰²⁶ reichen, in Form der „nationalen Landschaft« als Ausdrucksform ideologischer Überhöhung“¹⁰²⁷ auftreten oder als „Ausweitung des Landschaftsbegriffs auf eine vom Menschen künstlerisch oder zivilisatorisch gestaltete, schließlich bedrohte und verschwindende Natur“¹⁰²⁸ Bezug nehmen.

Offenkundiges Ziel für Adams war es die vom Menschen unangetastete „Natur als Wildnis“¹⁰²⁹ zum Thema seiner künstlerischen Auseinandersetzungen zu machen, was dem Künstler mit *Yosemite Falls* zwar gelang, doch kann das Material die wesentlichen Parameter, wie eine möglichst hohe Schärfentiefe und damit verbundene Detailgenauigkeit¹⁰³⁰ nicht erfüllen. Zudem ist der SX-70-Film an die SX-70-Kamera von Polaroid gebunden und kann nicht wie der von Adams favorisierte Schwarzweißfilm Typ 55 mithilfe eines Rückenteiles mit konventionellen Kameras benutzt werden. Adams arbeitete zwar probeweise mit der neuen Errungenschaft des farbigen Sofortbildsystems, lehnte sie dann aber für seine Arbeit ab, was die geringe Anzahl kleinformatiger farbiger Polaroids, die alle eine unpräzise Aura aufweisen (Abb. 40)¹⁰³¹, belegt. In der zweiten Ausgabe seines Handbuches äußerte Adams seine mangelnde Begeisterung für das SX-70-System, dessen Film nicht mit herkömmlichen Kameras verwendet werden konnte und daher die Autonomie des Fotografen beschnitt.¹⁰³² Der Obsession der technologischen Kontrolle, die Adams 1984 von dem Autor Jonathan Green in seinem Werk *American*

¹⁰²⁵ Iris Metje/Stefan Schweizer: *Der weite Horizont. Landschaft und Fotografie (Editorial)*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 31, Heft 120, 2011, S. 3.

¹⁰²⁶ Ebd.

¹⁰²⁷ Ebd.

¹⁰²⁸ Ebd.

¹⁰²⁹ Ebd.

¹⁰³⁰ Für die Optimierung einer möglichst hohen Bildschärfe ist ein Film mit möglichst niedrigem ISO-Wert optimal. Der ISO-Wert des SX-70 beträgt 150, der ISO-Wert des Polaroid Type 55 Films hingegen nur 50.

¹⁰³¹ Ansel Adams, *Self-Portrait*, 1978, SX-70-Polaroid, 8,9 x 10,8 cm. Neben *Yosemite Falls* ist in der Ausstellung der Westlicht Collection dieses Selbstporträt aus dem Jahr 1978 ausgestellt worden, das in seiner Qualität weit weniger einbüßen muss, da es sich um die Nahaufnahme einer Person handelt, für die das System geeignet war.

¹⁰³² Vgl. Buse, 2007 (wie Anm. 15), S. 40.

*Photography: A Critical History 1945 to the Present*¹⁰³³ unterstellt wird, konnte Adams mit der Polaroidkamera nicht nachgehen. Wahlweise nutzte er daher das Filmmaterial Polaroids, den Gebrauch der Kameras hingegen vermied er, da sie – im Falle der SX-70 – durch ihre vereinfachte Handhabung auch zu einem Kontrollverlust des Fotografen führten. Mit *Yosemite Falls* wird die Schwäche eines medialen Systems aufgezeigt, das nicht fähig ist – unabhängig von seinem „Operator“¹⁰³⁴ – eine qualitativ hochwertige Landschaftsaufnahme zu erzeugen und die Grundvoraussetzungen, die einer gelungenen Landschaftsfotografie bedürfen, zu erfüllen. Sinnfällig ablesbar ist an dieser Polaroidaufnahme das Verhältnis der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen dem Apparat und seinem Benutzer¹⁰³⁵: Adams besaß zwar grundsätzlich eine künstlerische Freiheit, jedoch nur innerhalb der Grenzen, die ihm die Polaroidkamera vorgab, sodass er zwar eigene Gestaltungsabsichten geltend machen konnte, diese aber zugleich durch die vorbestimmten Möglichkeiten des „Apparateprogramms“¹⁰³⁶ strukturiert wurden. Vilém Flussers simpel formulierte, deshalb aber nicht weniger bedeutungsvolle Äußerung „In der Fotogeste tut der Apparat, was der Fotograf will, und der Fotograf muss wollen, was der Apparat kann“¹⁰³⁷ erlangt mit *Yosemite Fall* exemplarisch seine bildliche Entsprechung. Subsumierend ist Adams in mannigfaltiger Weise als ein Ausnahmekünstler in der Sofortbildfotografie anzusehen. Nicht nur nutzte er überwiegend gerade jenes Material der Firma Polaroid, das eine der wesentlichen Eigenschaften des Mediums, nämlich das Vorliegen eines einmaligen Originals unterläuft, sondern er war auch maßgeblich an der Entwicklung und Verbesserung der Polaroidprodukte beteiligt. In gleichem Maße war er für das Zustandekommen und die fortwährende Vervollständigung der Polaroid Collection verantwortlich, die uns Nachgeborenen in besonderem Maße einen Einblick in einen vergangenen Zeitgeschmack gewährt. Warum Ansel Adams jedoch zum Polaroid griff, lässt sich nur mutmaßen. Er selbst gibt weder in seiner Autobiografie eine Antwort auf die Frage, noch findet sich in Publikation über den Fotografen diesbezüglich ein klarer Hinweis. Es lässt sich aber vermuten, dass es letztendlich die tonale Qualität war, die Adams vom Polaroidmedium, speziell dem Schwarzweißfilm Typ 55, überzeugt hatte, da die facettenreichen Abstufungen in der Landschaftsfotografie für ihn von besonderer Relevanz waren.

¹⁰³³ Jonathan Green: *Ansel Adams*, in: Ders.: *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, New York 1984.

¹⁰³⁴ Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 17.

¹⁰³⁵ Zur Vertiefung dieser Abhängigkeit: Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 159-166 und Flusser, 2006 (wie Anm. 50).

¹⁰³⁶ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 162.

¹⁰³⁷ Vgl. Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 50.

Mit der bevorzugten Nutzung dieses speziellen Films strebte Adams trotz wechselnder Bildbedürfnisse nach einem konstitutiven Merkmal des Fotografischen, nämlich dass Fotografie grundsätzlich die Fähigkeit der zunächst einfachen und anschließend vielfachen Wiedergabe eines Vorbildes besitzt. Sowohl das Unternehmen Polaroid, das den Film entwickelt hat, als auch Adams, der diesen unzählige Male für seine Arbeiten nutzte, führen das eigentliche Prinzip Polaroid – kleine und singuläre Fotografien in schneller Weise zu produzieren – ad absurdum. Zugleich machte Adams mit seinen großformatigen duplizierbaren Landschaften auf eine andere Seite der Sofortbildfotografie aufmerksam, bei der „Singularität kein Ideal und Pluralität folglich kein Verlust“¹⁰³⁸ bedeutet. Dieser von Adams – aber auch von anderen Künstlern wie Brett Weston oder Robert Mapplethorpe – benutzte Filmtyp ist als Irregularität in der Sofortbildfotografie zu werten¹⁰³⁹, der die Beschränkung des Radius eines einmaligen positiven Bildes umgeht und auch als Ergebnis der ständigen Misere Lands zu deuten ist, der stets versuchte die qualitative Verbesserung seiner Produkte mit einem sich vergrößernden Anwenderkreis durch die Vereinfachung des Verfahrens miteinander in Einklang zu bringen. Die Fähigkeit dieses Filmmaterials, welches elementare Eigenschaften des Fotografischen verkörpert, indem es zur Vervielfältigung und Vergrößerung fähig, einen wesentlich breiteren Zugang zur Öffentlichkeit gewährleistet, ist in engem Zusammenhang mit Adams’ komplexer Selbstvermarktung zu sehen. Letztlich ist die Position Adams weniger die eines Polaroidkünstlers, als mehr die eines Fotografen, der den Grundprinzipien des Fotografischen folgt, indem er die „Multiplikation des Visuellen“¹⁰⁴⁰ und die „Pluralität der Bilder“¹⁰⁴¹ als dem Fotografischen per se eingeschriebene Eigenschaften nicht nachteilig bewertet und somit die Utopie von der Einmaligkeit als Qualitätssiegel unterläuft, denn erst vor dem Hintergrund einer Erwartungshaltung der „Konzentration, der Vereinzelung und Dichte zeigt sich die Zerstreung der Bilder dann als Defizit“¹⁰⁴². Adams ist schlussendlich einer der wenigen Fotografen, die überhaupt mit dem Medium Polaroid für

¹⁰³⁸ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 169. Geimer bezieht sich an dieser Stelle auf Wolfgang Ullrich: *Ohne Folgen? Bilder im Plural*, in: Ders.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003, S. 66-93.

¹⁰³⁹ Ebenso stellt die großformatige Sofortbildfotografie Polaroids, die Abzüge in der Größe 50 x 60 cm liefert, eine solche Ausnahme vom Prinzip Polaroid dar.

¹⁰⁴⁰ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 166.

¹⁰⁴¹ Ebd.

¹⁰⁴² Ebd., S. 167.

die Umsetzung von Landschaftsdarstellungen gearbeitet haben¹⁰⁴³ und seine künstlerische Stellung gibt uns heute – blickt man auch hinter die Kulissen seiner Fotografien – einen dezidierten Einblick in die politische und kulturelle Landschaft des Nachkriegsamerikas. Seine Arbeiten geben nach sorgfältiger Decodierung Aufschluss über eine progressive Zeit, von der in seinen ruhigen Naturaufnahmen nichts zu spüren ist. Nach Betrachtung der beiden Polaroidarbeiten des Künstlers wird deutlich, warum das Sujet Landschaft als ein fester Bestandteil des Spektrums fotografischer Motive in der Sofortbildfotografie in ihrer Reinform – als kleinformatiges Unikat – keine feste Position einnimmt, sondern immerfort eine vereinzelt auftretende Sonderform darstellt.

5.4 Ming Wongs manipulierte Nostalgie

„Das »Fotografische« ist keine Duplikation der Realität, sondern die Verkörperung der gänzlichen Unmöglichkeit ihrer Duplikation. Und das ist ungeheuer wichtig, weil das fotografische Bild ja doch sehr real ist. Aber das, was an der Fotografie am meisten beunruhigt, ist ihre absolute Abstraktion, ist, da[ss] sie auf keinen Fall Duplikat dessen ist, was ist, sondern eine neue Realität vorlegt. Während das abstrakte Bild mit seiner Syntax die eigene Fremdheit gegenüber der sichtbaren Realität zeigt [...], ist die Abstraktion in der Fotografie derart, da[ss] sie eine Realität wiedergibt (ri-presentare), die die vertrauten Züge der scheinbaren Realität zu haben scheint. Das ist tatsächlich der beunruhigende und verführerische Charakter der Fotografie.“¹⁰⁴⁴

Die Polaroid-Serie *Filem Filem Filem* des aus Singapur stammenden Wahlberliners Ming Wong¹⁰⁴⁵ ist im Rahmen des Singapore Fringe Festivals im Jahr 2008 als Auftragsarbeit entstanden.¹⁰⁴⁶ Die Polaroidserie ist Teil des gleichnamigen Werkkorpus', der sich neben den Fotografien auch aus 16-mm-Footage-Material und digitalen Videos zusammensetzt und sich in seiner Gesamtheit auf eine Zeit vor der Unabhängigkeit des südostasiatischen Insel- und Stadtstaates bezieht¹⁰⁴⁷, indem die Arbeiten klare Reminiszenzen an die große Ära des Kinos in Singapur und Malaysia, die in etwa ab den 1960er Jahre zu verzeichnen

¹⁰⁴³ Nur einige wenige exemplarische Positionen lassen sich noch im Diskurs der polaroiden Landschafts- und Naturfotografie nennen: Minor White, Frank Gohlke, Paul Caponigro. Analog zu den wenigen fotografischen Landschaftskonzepten, die mit dem Medium Polaroid entstanden sind, sollte auch auf die ebenfalls nur geringen Mengen an Aufnahmen mit einem beweglichen Motiv – wie etwa einer sportlichen Aktivität – verwiesen werden, deren spärliches Vorhandensein sich ebenfalls durch die technischen Grenzen des gängigen Polaroidverfahrens erklären lässt.

¹⁰⁴⁴ Cacciari, 2006 (wie Anm. 625), S. 324.

¹⁰⁴⁵ Ming Wong wurde 1971 geboren und bezog 2007 seinen zweiten Wohnsitz in Berlin, um frei von den in Singapur und Malaysia vorherrschenden strengen Moralvorstellungen künstlerisch arbeiten zu können.

¹⁰⁴⁶ Anschließend wurde die Serie 2009 auf der 53. Biennale von Venedig im singapurischen Pavillon gezeigt. Ebenfalls 2009 gelangte die Arbeit in die Ausstellungsräume der Gallery 4A in Sydney.

¹⁰⁴⁷ Singapur wurde nach einem landesweiten Referendum 1962 in eine Föderation mit Malaysia, Sabah und Sarawak entlassen und am 1. September 1963 vom Vereinigten Königreich unabhängig.

ist, aufweisen. Die Polaroidarbeiten fokussieren sich dabei auf die damals errichteten Lichtspielhäuser in ihrer heutigen Erscheinung¹⁰⁴⁸ (Abb. 41).

Bei den Vorgängern der damals errichteten, oft prachtvollen Kinogebäude in Singapur und Malaysia, denen ihre europäischen Anleihen etwa zum Bauhaus oder zum Art déco oftmals anzusehen sind, handelte es sich um temporäre Zeltkinos, die von geschäftstüchtigen Chinesen im öffentlichen Raum errichtet und bei adäquater positiver Resonanz durch ein steinernes Gebäude an entsprechendem Ort ersetzt wurden, sodass in den 1960er Jahren hunderte Kinobauten in jenen Gebieten gezählt werden konnten.¹⁰⁴⁹ Auf der Suche nach alten Kinogebäuden und der multikulturellen Filmindustrie begab sich Ming Wong auf eine Reise durch Malaysia und Singapur und besuchte per Flugzeug, Zug oder Auto große Städte und kleine Dörfer, um jene alten Paläste der Träume aufzuspüren, die oftmals in keinerlei Karten verzeichnet sind.¹⁰⁵⁰ Dabei befragte er die Ortsansässigen, wie etwa Taxifahrer, welche die täglichen Veränderungen auf den Straßen ihrer Stadt miterlebten, um die gesuchten Orte ausfindig zu machen.

Zunächst fotografierte Ming Wong die aufgespürten Gebäude mit einer Analogkamera, scannte und bearbeitete die Fotografien anschließend am Computer, um sie dann auszudrucken und mit einer Mamiya RZ67 Professional Mittelformatkamera und einem Sofortbildfilm erneut abzufotografieren¹⁰⁵¹. Die für die Serie verwendeten medialen Komponenten sind für den Betrachter trotz etwaiger Medienkompetenz zunächst nicht ersichtlich. Wong arbeitet somit intramedial, indem er eine Kombination zweier Ausprägungen eines Mediums verwendet.¹⁰⁵² Dabei verlässt er den Diskurstypus der Fotografie nicht, sondern erzeugt Hybride, die sich aus der Polaroid- sowie einer weiteren fotografischen Analogtechnologie ergeben. Die reproduzierten Abzüge fingieren einen analogen Schnappschuss und widersprechen dabei klar einem der Grundprinzipien des Polaroids. Durch die Inszenierungen verlieren sie ihre eindeutigen Gebrauchsweisen und gewinnen dafür als gefälschte Dokumente an Bedeutung, die von einer vermeintlichen

¹⁰⁴⁸ Ming Wong, *Filem Filem Filem (Auswahl)*, 2008, Sofortbilder, je ca. 9 x 9 cm. Die Serie umfasst insgesamt 50 Arbeiten, je mit einer Auflage von 5 + 2 AP.

¹⁰⁴⁹ Ein Bau-Boom repräsentativer Kinogebäude ist in Europa früher zu verzeichnen.

¹⁰⁵⁰ Vgl. O. A.: *Presstext des Singapore Fringe Festivals*, in:

<http://www.mingwong.org/index.php?/project/filem-filem-filem/> [12.04.2012].

¹⁰⁵¹ Ming Wong nutzte den Fuji100 C glossy Film, einen Sofortbildfilm der nicht von Polaroid hergestellt wurde. Seine Arbeit bildet die einzige Ausnahme der hier besprochenen rein auf Polaroidmaterial basierenden Werke. Technisch und ästhetisch lässt sich das Fujimaterial mit bloßem Auge allerdings nicht von Polaroidfilmen unterscheiden. Erst aus einer persönlichen Korrespondenz mit dem Künstler am 18.07.2012 ergaben sich alle technischen Angaben und Detailfragen.

¹⁰⁵² Ohne Zweifel sind seine Fake-Dokumente dem Feld der Intramedialität zugehörig, da sie ausschließlich mit Phänomenen, die nur ein Medium involvieren, die nur innerhalb eines Mediums bestehen und mit denen keine Überschreitung von Mediengrenzen einhergeht, auskommen. Vgl. Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54), S. 12 und S. 19 für die Definition von Intramedialität.

Wahrheit erzählen. In jener multimedialen Eigenkomposition appropriiert sich der Künstler gewissermaßen selbst. Es sind keine Fotografien von Fotografien, wie sie etwa bei Sherrie Levine zu finden sind, sondern sie sind in Abgrenzung zu „Appropriated images“¹⁰⁵³ und Reproduktionen in der Fotokunst als Fotomontagen zu begreifen, denn „Computermanipulationen, die mit vorhandenem Bildmaterial arbeiten, stellen im Prinzip eine verfahrenstechnische Erweiterung der Fotomontage dar“¹⁰⁵⁴. Wenngleich die Manipulationen und veränderten Elemente der stark reduziert wirkenden Kinoansichten zunächst nicht erkennbar sind, zählt Ming Wong mit dieser Arbeit zu jenen Monteuren, die sich von der tradierten Linie des Montageverfahrens¹⁰⁵⁵ ab- und sich dem digitalen „Foto-composing, also der Digitalisierung und Computermanipulation“¹⁰⁵⁶ zuwenden, was „nicht notwendig einen Qualitätsgewinn“¹⁰⁵⁷ bewirkt. Digitale Manipulationsmöglichkeiten sind jedoch nicht als wesentlich gravierender für den Informationsgehalt einer Fotografie einzustufen, bedenkt man, dass das Medium Fotografie bereits seit seiner Erfindung von Manipulationen begleitet worden ist und „wenn man auch nur ein wenig mit der Geschichte der Fotografie vertraut ist, weiß man, da[ss] Manipulation notwendig zu ihr gehört“¹⁰⁵⁸. Für die Serie *Filem Filem Filem* ist dabei gerade die Materialmetamorphose vom digitalen Bild zum Sofortbild – was vordergründig zunächst banal erscheinen mag – von Interesse, denn auf optisch unspektakuläre Weise reproduziert Ming Wong seine eigenen Fotografien, die dadurch einen programmatischen Charakter des Zugriffs aufweisen. Sowohl thematisch als auch konzeptuell unterliegt die 50 Polaroids umfassende Serie *Filem Filem Filem* divergenten historischen Hintergründen. Zum einen lässt sich das Abbilden von Lichtspielhäusern wohl zweifelsohne unter der Architekturfotografie subsumieren; zum anderen ist die Art und Weise der Umsetzung der Serie hinsichtlich der Strategie einer Re-Inszenierung zu untersuchen.

Die ursprüngliche Funktion von Architekturfotografie, „die meist direkt vom Architekten selbst oder dessen Bauherrn in Auftrag gegeben“¹⁰⁵⁹ wurde, ist laut Astrid Bähr, deren

¹⁰⁵³ Kerstin Stremmel: *Geflügelte Bilder, Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*, Holzminden 2000, S. 113.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 140, Fn. 64.

¹⁰⁵⁵ Oscar Rejlander oder Henry Peach Robinson zählten zu den Pionieren der analogen Fotomontage.

¹⁰⁵⁶ Stremmel, 2000 (wie Anm. 1053), S. 134.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 140.

¹⁰⁵⁸ Martha Rosler: *Bildsimulationen, Computersimulationen: Einige Überlegungen (1988, 1995)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 129-170, S. 131. Rosler geht in ihren Überlegungen u. a. auf die fotografischen Montagen Oscar Rejlanders, das Nachstellen oder Fälschen in der Militärfotografie – mit dem populären Beispiel der Aufnahme von Robert Capa eines Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg – und Eingriffe am Computer ein. Zudem differenziert sie zwischen künstlerischer Praxis und betrügerischer Manipulation.

¹⁰⁵⁹ Astrid Bähr: *(Re-)Inszenierte Wirklichkeit in der Architekturfotografie*, in: Klaus Krüher/Leena Crasemann/Matthias Weiß (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011, S. 235-257, S. 235.

Publikation in Fachjournalen, sodass das Image des Architekten gestärkt oder für neue Aufträge gesorgt werden sollte.¹⁰⁶⁰ Dass es sich bei den Kinofotografien Ming Wongs um einen subjektiven Blick auf die jeweiligen Bauten handelt, wird bei der Betrachtung der Serie vorausgesetzt, denn die Gleichstellung von Fotografie und Authentizität und der ihr fälschlicherweise, aber obstinat zugeschriebenen Fähigkeit von dokumentarischer Reinheit, ist als unlängst überholte Formel wohl bekannt. Jene Subjektivität beim Abbilden der alten Kinohäuser wird durch den Künstler noch untermauert, indem er eine Isolation des jeweiligen Bauwerkes durch Retuschen etwa der angrenzenden Nachbargebäude vornimmt. Dabei gilt sein Interesse nicht dem Inneren der Gebäude, einen Schwerpunkt, der sich vergleichsweise in Candida Höfers oder Hiroshi Sugimotos Arbeiten¹⁰⁶¹ finden lässt, sondern vielmehr der äußeren Erscheinung der Architektur. Dennoch schafft Ming Wong mit seiner Serie weniger repräsentative Architektur Fotografien – wofür allein schon das Format des Abzugs spricht – als vielmehr Architekturporträts, die in der Literatur immer wieder mit Architektur Fotografien gleichgesetzt werden und auf gewisse Charaktereigenschaften oder Besonderheiten der Baukörper abzielen¹⁰⁶², welche „durch den gezielten Einsatz von Kameraposition, Licht und Perspektive zu fotografisch inszenierten Objekten werden“¹⁰⁶³, die wiederum „über die Werbung für eine gelungene Architektur hinaus auf eine bestimmte Sicht der Wirklichkeit“¹⁰⁶⁴ verweisen.

Doch Ming Wongs Beschäftigung mit der sichtbaren Wirklichkeit findet in einem künstlich montierten Kontext statt, der dem Betrachter vergangene Zeiten suggeriert und in dem Weglassung und Retusche dominieren, anstatt durch Integration und Neuzusammensetzung differenzierter Wirklichkeitselemente – wie es die Merkmale der vornehmlich politischen Fotomontagen etwa eines John Heartfield in den 1930er Jahren sind – seine Wirkungsweise zu entfalten. Ming Wong verbildlicht mit seiner Serie eine der Grundannahmen der Fotografie, nämlich, dass – wie Roland Barthes es formuliert – etwas so gewesen ist. „Die Wirkung, die die Fotografie auf mich ausübt“, schrieb Barthes, „besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, da[ss] das was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist“¹⁰⁶⁵. Im

¹⁰⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁰⁶¹ Beide Künstler behandeln thematisch den leeren Kinosaal und fangen sowohl den Raum als auch den während der fotografischen Aufnahme projizierten Film auf der Kinoleinwand mittels Langzeitbelichtung ein. Vgl. Candida Höfer, *Schauspielhaus Köln*, 2010, Lambda-Print, 28.5 x 51.0 cm, Ed. 100 oder Hiroshi Sugimotos *Serie Theaters*, die in dem Band von Thomas Kellein, *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, o. O. 1995, publiziert ist.

¹⁰⁶² Vgl. Bähr, 2011 (wie Anm. 1059), S. 235.

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Ebd.

¹⁰⁶⁵ Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 92.

Falle von *Filem Filem Filem* ist die dem Betrachter vorgeführte Konstellation allerdings nie so dagewesen. Die Beweiskraft dieser Fotografien, die auf absolut unsichtbaren Montagen, die keinerlei Schnittkanten aufweisen, beruhen, wird somit ad absurdum geführt, denn faktisch sieht das Areal, in welchem sich die einzelnen Kinobauten befinden gänzlich anders aus, als Ming Wong es vorführt. Durch das Nichtvorhandensein an optischen Brüchen ergibt sich die hermetische Gesamtwirkung eines organischen Kunstwerkes. Anders als etwa die Arbeiten von John O'Reilly¹⁰⁶⁶ verweist in *Filem Filem Filem* zunächst nichts auf eine Montagetechnik, da keinerlei additiven Züge, wie Klebestellen oder doppelte Belichtungen des Materials erkennbar sind, und doch entwerfen beide Sofortbild-Künstler Abbilder als Konstrukte.

Zum einen ist die Serie Ming Wongs daher als eine Art Spurensicherung zu verstehen, indem er die Architektur fotografisch konserviert, zum anderen – und das mag die eigentliche Intention sein – setzt der Künstler aber eine Reflexion von Wahrnehmungsprozessen in Gang, wenn dem Betrachter klar wird, dass die Wirklichkeit auf den Fotografien partiell fingiert wurde. Rezipienten der Polaroid-Serie antizipieren ein Es-ist-so-gewesen-Gefühl, das Ming Wong jedoch manipuliert, indem er seine Auseinandersetzung mit der Ära der singapurischen Kinokultur der 1950er und 1960er Jahre mit einem technischen Rückgriff auf eine Apparatur – nämlich die der Instantfotografie – verknüpft, die sich zu eben jener Zeit als kollektives Medium der Hochkultur etabliert hatte¹⁰⁶⁷, sodass durch die Parallelisierung von Inhalt und äußerer Erscheinungsform, der Eindruck einer historischen Aufnahme entsteht. Zudem ist die Wahl des Mediums als Hinweis zu verstehen, der die Polaroids in der heutigen digitalen Welt ebenso als obsolet offeriert, wie das Sujet das sie zeigen. Die vordergründig als lineare Darstellungsgeschichte lesbare Genealogie der Lichtspielhäuser wird lediglich dadurch aufgebrochen, als dass man bei sorgfältigem Hinsehen ihre Umfunktionierung zu Supermärkten, Möbel- oder Kaufhäusern, Restaurants, Hotels oder Kirchen entlarven kann.

Filem Filem Filem passt sich – schon allein wegen der Wahl des Mediums der kleinformatischen Sofortbildfotografie – nicht in den Rahmen der klassischen Architekturfotografie ein. Die Fotografien der Serie weisen stattdessen auf Brüche und Umstrukturierungen hin, indem sie zur selben Zeit konkrete, also real existierende Orte

¹⁰⁶⁶ Vgl. Kap. 5.5 vorliegender Arbeit.

¹⁰⁶⁷ In den Besprechungen der Arbeit Ming Wongs findet sich die Passage, dass „die Erfindung der Polaroid-Technik historisch mit der Errichtung der Kinogebäude“ zusammenfiel, was genau genommen nicht korrekt ist. Vgl. Ludwig Seyfarth: *Klischees essen Seele auf, Portrait Ming Wong*, in: *vorhundert*, Nov. 2009, S. 34-37, S. 34.

und doch seltsam ortlose Szenarien entwerfen, in denen sich zudem keinerlei Hinweis darauf findet, in welchem Land die Aufnahmen entstanden sind. Hinzu kommt, dass man von einem Gefühl beschlichen wird, ähnlich dem eines Nostalgikers, der sich an „die gute alte Zeit“ erinnert.¹⁰⁶⁸ Die visuelle Verhandlung Ming Wongs kommt dabei jedoch weitestgehend ohne eine sich dem Betrachter aufdrängende Wertung aus. Gewissermaßen idealisiert Ming Wong die Umgebung – indem er etwa Löschungen vornimmt –, jedoch nicht im romantischen oder überspitzten Gestus. Ganz im Gegenteil sind die Arbeiten betont sachlich konzipiert: Bevorzugt wird eine Zentralperspektive von einem ebenmäßigen Standpunkt aus, gepaart mit einer Frontalität, die „alle Zeichen von Kontingenz und Zeitlichkeit verbannen“¹⁰⁶⁹, Menschenleere und ein großzügiger Ausschnitt des meist wolkenverhangenen Himmels. Dabei verbinden sich die „nostalgische Wieder-Holung“¹⁰⁷⁰ der Thematik um das Kulturgut Kino der vergangenen Zeit mit der stilistischen Wiederholung in der Art einer typologischen Übersicht, die in ihrer Stringenz an die nüchterne bisweilen prosaische Systematik der Bechers erinnern mag (Abb. 42)¹⁰⁷¹. Macht man sich bewusst, dass Ming Wong zwar zum dokumentarischsten aller Medien greift, durch erneutes Abfotografieren der Fotografie jedoch einen Grad an Authentizität raubt und sie durch das Auslöschen jedweder Störfaktoren am Computer, wie andere architektonische Bauten, völlig denunziert, wird umso deutlicher, dass es sich bei *Filem Filem Filem* um reine Inszenierung handelt, deren Intention keine Naturwiedergabe oder Dokumentation, sondern die Vermittlung von Emotionen zu sein scheint. Der Betrachter bekommt ein Gefühl für Zeit und Ort mittels der Polaroids, die das malaysische Kino der 1950er und 1960er Jahre reinszenieren. Durch die Computerbearbeitung werden die Aufnahmen zu De-Konstruktionen, die Imitation immer mit einschließen und sind demnach zugleich Re-Konstruktionen.

Mit der strategischen Irreführung durch den Künstler, die tatsächlich oftmals mehr als 50 Jahre umfassende zeitliche Differenz zwischen dem Entstehungszeitraum des Kinogebäudes und dem Aufnahmezeitpunkt der Fotografie für den Betrachter zu verkürzen, knüpft Ming Wong an eine, der Nostalgie nicht unähnliche, Erinnerungspraxis

¹⁰⁶⁸ Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Serie ist Nostalgie als eine „vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöste, von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o. Ä. man wieder belebt“ – nach der ersten gelieferten Definition des Terminus im Duden – und nicht im Sinne der zweiten Nennung als "krankmachendes Heimweh" zu verstehen.

¹⁰⁶⁹ Rosalind Krauss: *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simultane* (1984), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelnunx: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 260-277, S. 267.

¹⁰⁷⁰ Aram Lintzel: *Spiralen der Erinnerung, Pop-Nostalgia-Art*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 60, 2005, S. 106-115, S. 114.

¹⁰⁷¹ Bernd und Hilla Becher, *Fabrikhallen, Deutschland 1978 – 1995*, Fotografien, ohne weitere Angaben.

an, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen Zeit äußert, indem er den Betrachter im Hier und Jetzt¹⁰⁷² glauben lässt, er habe es mit einer Aufnahme aus der nicht unmittelbaren Vergangenheit zu tun.¹⁰⁷³ Denn müsste man mutmaßen, so würde man die Polaroids der Serie ebenso wie die auf ihnen gezeigten Objekte auf die 1980er Jahren oder sogar weitaus früher datieren. *Filem Filem Filem* ist daher auch als sublimer Appell nach der Devise „Seht, was daraus geworden ist“ zu verstehen. Dabei werden die alten Kinogebäude lediglich in den Mittelpunkt einer jeden Aufnahme gerückt¹⁰⁷⁴ und gegebenenfalls ihr Umfeld von Menschen und Nachbarhäusern befreit, keineswegs jedoch in jedweder verherrlichender Manier wiederbelebt. Weder ein ausladendes Format noch eine angestrebte Hochglanzästhetik verleihen den Einzelwerken künstlerische Raffinesse, im Gegenteil zeugen sie eher von banaler Tristesse und okkupieren so auf subtile Weise das Genre der Sofortbildfotografie, die dem heutigen Betrachter ebenso überholt und veraltet erscheint, wie die Kinogebäude, die sie zeigen. Die Serie basiert weder auf überwältigenden visuellen Strategien noch auf Effekthascherei, sondern auf dem sich latent einschleichenden Gefühl von Verlorenheit, gar Traurigkeit beim Anblick der verlassenen, stillgelegten oder umfunktionierten Gebäude, die im Zuge von Konsum- und Massenwahn, von populären aber architektonisch unspektakulären Multi- oder Cineplex-Bauten verdrängt wurden. *Filem Filem Filem* entfaltet einerseits eine seltsame Sogwirkung, die uns an das Kino, wie es einmal war, erinnert – das filmisch wie architektonisch ein „Träume-werden-wahr“-Gefühl suggerierte – und halten andererseits aufgrund des kleinen Sofortbildformates, das unfähig zu einer dezidierten Detailwiedergabe ist, zugleich auf Distanz.

Eher unüblich für Ming Wong ist die Wahl der stillen Bilder für sein Vorhaben eine längst vergangene Zeit wiederzubeleben, baut sich sein Œuvre doch überwiegend aus bewegten Bildern auf. Gleich ob an berühmte Produktionen etwa von Fassbinder oder an die seiner eigenen Kinotradition anknüpfend, stellt die Kinematografie für den Künstler eine schier unerschöpfliche Inspirationsquelle dar. Die Geschichten des Kinos bilden für Ming Wong Ausgangspunkte all seiner Werke, unabhängig davon an welche medialen Erscheinungsformen diese selbst geknüpft sind, wenngleich der Großteil seiner Arbeiten Video-Installationen sind. In der Polaroid-Serie *Filem Filem Filem* verfährt der

¹⁰⁷² Benjamin, 2013 (wie Anm. 52), S. 13.

¹⁰⁷³ Grundsätzlich ist jede fotografische Aufnahme zum Zeitpunkt ihrer Betrachtung bereits als Vergangenes zu verstehen. Doch Material, Inhalt und Machart einer jeden Fotografie verweisen für einen geübten Fotokenner zudem immer auf einen möglichen Entstehungszeitraum. Eben diesen unbewussten Einordnungsprozess – man könnte sagen Datierungsversuch – des Rezipienten manipuliert Ming Wong.

¹⁰⁷⁴ Die grundsätzlich in dieser Serie mittig platzierten Bauten werden meist über Eck und seltener frontal abgelichtet.

Multimedia-Künstler jedoch gänzlich anders als in seinen meist maßlos überspannt stilisierten Szenen seiner Video-Installationen – man denke nur an die von Wong persönlich nachgespielte Szene aus Rainer Fassbinders Film *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, in der er divenhaft in die Rolle der Hauptdarstellerin schlüpft und ihren oft obszönen und fluchenden Monolog ohne Deutschkenntnisse und ohne Sprachverständnis nachspricht – und verkehrt seine kinematografische Bildsprache in ein gemäßigtes, beinahe unscheinbares Gegenstück dieser gewohnten Darstellungsweise. Ungewöhnlich an der Polaroid-Serie ist zudem der Verzicht auf Protagonisten, die Ming Wong in seinen Videos vorzugsweise selbst verkörpert.

Auch sei an dieser Stelle angemerkt, dass es sich bei der sowohl vom Künstler als auch von der diese Arbeit vertretenden Galerie *Vitamin Creative Space* in China als Polaroid-Serie bezeichneten Arbeit *Filem Filem Filem* bei dem Endergebnis tatsächlich nicht um Polaroidfotografien handelt. Wie der Künstler selbst angibt, sind die digitalen Bilder mit einer Analogkamera und einem Fujifilm erneut abfotografiert worden.¹⁰⁷⁵ In dieser technischen Konstellation ist es der Fujifilm, der für den Polaroid-Effekt verantwortlich ist. Die Tatsache, dass neben dem Künstler selbst, auch Institutionen und Autoren, die Beschreibung von *Filem Filem Filem* als Polaroid-Serie nahtlos übernehmen¹⁰⁷⁶ und die Arbeiten als Polaroids titulieren, zeigt deutlich, dass eine dezidierte Unterscheidung des Materials nicht von Belang ist und untermauert was unlängst deutlich ist: Das Unternehmen Polaroid ist durch seine Sofortbildkameras und -filme derart bekannt geworden, dass der Begriff Polaroid zum Gattungsnamen für alle Sofortbilder avancierte. Im Vordergrund der Arbeit *Filem Filem Filem* steht infolgedessen vielmehr das Prinzip Polaroid, das unabhängig vom tatsächlichen Hersteller funktioniert.

Mit der Wahl des Mediums des Sofortbildes als finales Kunstwerk verdeutlicht Ming Wong zunächst, dass sein Rückblick auf die Geschichte und auf die mit ihr zusammenhängenden Repräsentationsgebäude des malaysischen Kinos nostalgisch motiviert ist. Die Serie ist anfangs als Reflexion verflüsselter Zeiten, die sich in der Erinnerung verklären, zu verstehen. Mit dem Wissen um den Arbeitsprozess – das Fotografieren mit einer konventionellen Kamera, die Bearbeitungen am Computer und das erneute Abfotografieren mittels des Sofortbildes – wird der anfängliche Eindruck jedoch wieder in Frage gestellt. *Filem Filem Filem* kann daher nicht als rein nostalgischer Rückblick ohne konzeptuellen Hintergrund gelesen werden, da gerade die Abwendung von

¹⁰⁷⁵ Es sei darauf verwiesen, dass Ming Wong auf entgegengesetztem Weg wie die Künstlerin Stefanie Schneider verfährt, deren Resultate großformatige Fotografien sind, die wiederum von Polaroids abfotografiert wurden. Vgl. Kap. 7.1 vorliegender Arbeit.

¹⁰⁷⁶ Exemplarisch: Vgl. Seyfarth, 2009 (wie Anm. 1067).

etablierten Repräsentationstechniken der Architekturfotografie und die vollführten Manipulationen als klares Konzept erkennbar bleiben. Die Arbeit fordert vom Betrachter eine Auseinandersetzung und ein Hineinfühlen und damit einhergehend einen Denkprozess, bei dem sich der Betrachter gedanklich mit der Herstellung des Kunstwerkes auseinandersetzen muss, ähnlich wie es Kunstwerke der Conceptual Art verlangen. Die zunächst unspektakulär erscheinenden Polaroids der Serie sind tatsächlich das komplexe Gerüst von Wahrnehmungsebenen, die sich aus Material, Inhalt und Hintergrundinformationen aufbauen und zwischen instantanem Relikt aus vergangenen Tagen und Dekonstruktionsmechanismen des Computerzeitalters changieren. Für den Betrachter stellt sich nach eingehender Beschäftigung spätestens eine irritierende Wirkung ein, wenn ihm bewusst wird, dass nicht nur seine Wahrnehmung der Wirklichkeit, sondern auch die des darstellenden Mediums sich als revisionsbedürftig darstellen. Die Rhetorik der Fotografien spielt mit dem Rezeptionsverhalten von Film- und Fernsehzuschauern, mit all denjenigen, die sich der Überflut an Bildern nicht entziehen können und setzt neben der inhaltlichen Auseinandersetzung auch eine Reflexion von Wahrnehmungsprozessen in Gang. Die hybride mediale Konstellation der Arbeiten betont das fiktive inhaltliche Moment der Konzeption. Ming Wongs Arbeit setzt sich dementsprechend mit der Frage auseinander, was das Zusammenspiel von Sehen und Manipulation bewirkt ohne seine Aufnahmen dabei dem Grundgerüst einer dokumentarischen Referentialität zu entziehen. Die Evokation nostalgischer Gefühle ist teils auf das Sujet, vor allem aber auf die Medienwahl zurückzuführen. Der Appell an das Gefühl der Nostalgie wird visuell, durch das Betrachten des Polaroids sowohl durch seine äußere Erscheinung als auch durch die Darstellung der alten Gebäude, ausgelöst, um sodann die Emotion mit dem Wissen um die Manipulation wieder auszubremsen.

Exkurs: Techniknostalgie und Respektabilität eines tot gedachten Mediums

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen »wie es denn eigentlich gewesen ist«. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“¹⁰⁷⁷

Ming Wong begibt sich mit seiner Arbeit sowohl thematisch als auch formal-ästhetisch auf das Terrain einer bewussten Re-Inszenierung und bedient sich dabei des kulturellen Phänomens des Retro. Formenspiele wie der Retro-Look, das Remake, Stil- oder

¹⁰⁷⁷ Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt a. M. 1974, S. 691-704, S. 695.

Kulturzitate, Classic-Editions, Re-Edition, Relaunches oder Re-Enactments überfluten die gesamte Alltagswelt und betreffen nicht zuletzt auch das Kunstgeschehen. Der Begriff Retro oder Retro-Ästhetik „hat seine Karriere [jedoch] nicht in der Kunst, sondern in der Massenkultur der neunziger Jahre gemacht“¹⁰⁷⁸. Film, Mode, Musik und Gebrauchsdesign in gleichem Maße tangierend, „ist Retro der spezifische Ausdruck einer kulturellen Befindlichkeit geworden, eines Zeitgeistes im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts“¹⁰⁷⁹, der sich bis in heutige Tage beobachten lässt. Somit ist Retro¹⁰⁸⁰ nicht als ein neuartiges Phänomen zu fassen, sondern es hat – im Gegenteil – seine ganz eigene Tradition. Dennoch besteht nach wie vor Klärungsbedarf und die Erfordernis einer terminologischen Präzisierung. Die Spiralwirkung von Geschichte unter dem Terminus Retro zeigte sich bereits als etwa in den 1980er Jahren der Petticoat aus den 1950ern modern war oder die 1970er Jahre mit Schlaghosen und Flower-Power-Prints ein erneutes Revival feierten. Und auch in den Nullerjahren gibt es zahlreiche Menschen, „die sich komplett aus ihrer eigenen Zeit verabschiedet haben“¹⁰⁸¹, indem sie etwa einen Beetle fahren oder eine Flokati bedeckte Wohnung haben und insgesamt aussehen, „als hätte man einen Pariser Geschäftsmann der sechziger (Hedi-Slimane-Krawatte, Dior-Anzug) auf einen drogensüchtigen Cowboy der siebziger Jahre (Acne-Jeans) geschraubt“¹⁰⁸².

Retro bezeichnet daher grundsätzlich einen „Wiederholungskult“¹⁰⁸³ der sich in bestimmten Bereichen des Lebens und gleichermaßen in der Kunst verzeichnen lässt. Das kulturelle Phänomen der Retro-Kultur ist zudem so allgegenwärtig, dass es kaum Aufsehen erregt und nur mit großem Feinsinn wahrnehmbar ist. Retro-Erscheinungen sind in der Jetzt-Zeit selbstverständlich. Dabei ist die Retro-Kultur vornehmlich Teil der westlichen Kultur, in welche sie als Phänomen in Erscheinung getreten ist und in vielen Bereichen Fuß fassen konnte und auf ihr basierende Produkte nicht zuletzt eine ordentliche Verkaufsquote aufweisen¹⁰⁸⁴ und dennoch stellt die Retro-Kultur ein Problem dar, denn „Design erfindet heute kaum noch ein neues Objekt – es sei denn Designer arbeiten an multifunktionalen

¹⁰⁷⁸ Wolfgang Pauser: *Retro-Ästhetik*, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 266-269, S. 266.

¹⁰⁷⁹ Ebd.

¹⁰⁸⁰ *Retro*, lat.: „rückwärts“.

¹⁰⁸¹ Niklas Maak: *Retro-Manie, Endlich Gegenwart*, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/retro-manie-endlich-gegenwart-a-525854.html> [12.03.2013].

¹⁰⁸² Ebd.

¹⁰⁸³ Pauser, 2002 (wie Anm. 1077), S. 267.

¹⁰⁸⁴ Das *Magazin der Süddeutschen Zeitung* schreibt etwa: „Aus Sicht der Betriebswirte mag der Retro-Krempel seinen Zweck erfüllen: Er verkauft sich prächtig.“ Vgl. Rainer Stadel: *Was kommt nach Retro?*, in: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/480/1/1> [02.02.2015]. Im Spiegel konnte man lesen: „Das freudige Wiedererkennen von Formen aus der eigenen Kindheit sorgt für gute Verkaufszahlen.“ Vgl. Niklas Maak: *Nostalgie und Stil, Retrofuturismus ist gefälschte Geschichte*, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nostalgie-und-stil-retrofuturismus-ist-gefaelschte-geschichte-a-359172.html> [30.09.2012].

und/oder doppeldeutigen Werken¹⁰⁸⁵. Retro-Kultur scheint daher zunächst mit einer gewissen Orientierungslosigkeit verbunden zu sein und ist erstmals als ein „Generationsproblem“¹⁰⁸⁶ zu verstehen. Niklas Maak konstatiert: „Wer 2001 dreißig war, erkennt in seinem Geburtsjahr 1971 eine heile Welt ohne Arbeitslosigkeit, Aids und Al Qaida, in die er gern zurückkehrte“¹⁰⁸⁷. Daher handle es sich bei Retro „nicht bloß um ästhetische, sondern auch um ideologische Rückwärtsrollen“¹⁰⁸⁸. Der Autor liefert damit ein mögliches Erklärungsmodell für den Retro-Trend, paradox bleibt aber an seinem Ansatz, warum sich die „Retromasche vor allem bei denen verfängt, die mit der guten alten Zeit keinerlei Erinnerung verknüpfen, weil sie damals – wenn überhaupt – noch in den Windeln lagen“¹⁰⁸⁹. Zurecht wird in den Debatten um diese Thematik wiederholt die Frage gestellt, ob die Gegenwart nichts zu bieten habe und bei genauerem Hinsehen entlarvt sich die zunächst als Orientierungslosigkeit angenommene Szenerie als klare Rückwärtsgewandtheit, die bei zahlreichen literarischen oder journalistischen Auseinandersetzungen neben gelangweilter Schreibe auch latente bis offenkundige Kritik erkennen lässt, wenn etwa Rainer Stadel in der *Süddeutschen Zeitung* bemerkt, Retro sei „die billige Sehnsucht nach den Farben und Formen von gestern“¹⁰⁹⁰ oder Niklas Maak anmerkt, dass „Retrofuturismus eigentlich eine traurige Angelegenheit“¹⁰⁹¹ sei und nicht mehr als „gefälschte Geschichte; ein Versuch, der eigenen Gegenwart zu entkommen – von der man mittlerweile gar nicht mehr weiß, wie sie aussieht“¹⁰⁹².

Doch was ist es nun, was Künstler wie Ming Wong, in der Ära des digitalen Zeitalters dazu bewegt, ihre künstlerischen Strategien mittels Sofortbildern – gleich welchen Herstellers – umzusetzen? Ist es doch eine latente Effekthascherei, nostalgische Gesinnung oder der Aufsprung auf den Trend zur Retro-Manie? Worin liegt der Rückgriff auf derart antiquierte Apparaturen wie die der Polaroidkamera begründet und woher kommt die Sehnsucht nach einer längst vergangenen Zeit? Warum erfährt die Polaroid-Ästhetik sowohl in der künstlerischen als auch in der alltäglichen Welt einen Aufschwung? Entgegen der technischen Innovation zu immer perfekteren Kameras, sind Fotos, die anmuten, als wären sie in längst vergangener Zeit aufgenommen worden, keine Seltenheit.

¹⁰⁸⁵ Michael Kröger: *Benutzte Utopien, Eine kurze Geschichte des Design*, in: <http://www.kunstlinks.org/material/kroeger/design/> [20.09.2012].

¹⁰⁸⁶ Maak (wie Anm. 1084).

¹⁰⁸⁷ Ebd. Maak Er schreibt weiter: „Wer 1971 dreißig war, ist 1941 geboren und hat wenig Grund, sich in die Zustände des Jahres seiner Geburt zurückzuwünschen.“

¹⁰⁸⁸ Ebd.

¹⁰⁸⁹ Stadel (wie Anm. 1084).

¹⁰⁹⁰ Ebd.

¹⁰⁹¹ Maak (wie Anm. 1084).

¹⁰⁹² Ebd.

Obwohl man heute über die modernste Technik verfügt, „tun wir so, als wäre sie über 40 Jahre hinter ihrem aktuellen Entwicklungsstand“¹⁰⁹³. Vergangene Ästhetik wird dabei nicht nur zitiert, sondern gerade auch durch das Miteinbeziehen der technischen Unzulänglichkeiten simuliert, was dazu dient „das Medienprodukt und mithin auch die in ihm dargestellte Welt mit Vergangenheit zu assoziieren“¹⁰⁹⁴

Die zuvor angeführte Arbeit Ming Wongs, wird im Folgenden als paradigmatisches Modell dienen, um die Zusammenhänge einer Mediennostalgie mit der Instantfotografie im zeitgenössischen Kunstgeschehen genauer zu betrachten. Seine 2008 entstandene Arbeit eignet sich dafür im Besonderen, da sie zu den aktuelleren Positionen vorliegender Arbeit zählt und der nostalgische Akt grundsätzlich einer zeitkulturellen Differenz – also dem Zeitraum zu dem das Medium aktuell, innovativ und neu war und jenem späteren Zeitpunkt, an dem es wieder aufgegriffen wird – unterliegt. Eine nicht näher definierte Zeitspanne erscheint also zwingend, um einen Rückgriff überhaupt erst zu ermöglichen.¹⁰⁹⁵

Das kulturelle Phänomen der Nostalgie ist bereits seit den 1960er Jahren in den Fokus wissenschaftlicher Forschung gerückt und kann sich zum einen „auf der inhaltlichen Ebene als Rückbezug auf die dargestellte Vergangenheit“¹⁰⁹⁶, zum anderen „auf der formalen und medialen Ebene als Verweis auf einen älteren Stil, ein anachronistisches Genre oder eine frühere Erscheinungsform des Mediums zeigen“¹⁰⁹⁷. Inhaltliche Reminiszenz definiert Andreas Böhn als „Nostalgie im Medium“¹⁰⁹⁸, wohingegen formale Verweise als „Mediennostalgie“¹⁰⁹⁹ benannt werden. Dabei verweist die „spezifische Erscheinungsweise von Medialität als indexikalisches Zeichen auf diese mit ihr ursächlich verbundenen Gegebenheiten der historischen und technischen Entwicklung“¹¹⁰⁰.

Die Serie Ming Wongs lässt sich prinzipiell unter beiden Verweis-Möglichkeiten

¹⁰⁹³ O. A.: *Retro ist in der Fotografie absolut in*, in: <http://www.prophoto-online.de/fotopraxis/Retro-ist-in-der-Fotografie-absolut-in-10005834> [24.03.2013].

¹⁰⁹⁴ Andreas Böhn: *Mediennostalgie als Techniknostalgie*, in: Ders./Kurt Möser (Hg.): *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 149-166, S. 159.

¹⁰⁹⁵ Die Implikation zweier Zeitkulturen ist als eine Grundvoraussetzung für die Entstehung eines Retro-Phänomens anzusehen, wenngleich die erforderliche Größe der Zeitspanne nicht festgelegt ist. Ein exakter Wert existiert nicht: Ein Retro-Phänomen der Jetzt-Zeit kann sich auf etwas, das vor 5 oder vor 50 Jahren modern war (rück-)beziehen. Ein Mindestabstand zwischen den Zeitkulturen ist demnach nicht festzustellen, lediglich muss überhaupt ein zeitlicher Abstand bestehen.

¹⁰⁹⁶ Böhn, 2010 (wie Anm. 1094), S. 151.

¹⁰⁹⁷ Ebd. Böhns Abhandlungen beschränken sich grundsätzlich nicht auf ein bestimmtes Medium. Seinen Ausführungen stellt er jedoch Beispiele des Mediums Film beiseite. Vgl. auch Ralph Harper: *Nostalgia: An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age*, Cleveland 1966; Volker Fischer: *Nostalgia. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, Luzern/Frankfurt a. M. 1980; Linda Hutcheon: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, in: *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory, Studies in Comparative Literature*, Vol. 30, 2000, S. 189-207.

¹⁰⁹⁸ Böhn, 2010 (wie Anm. 1094), S. 151.

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ Ebd.

subsumieren, ist jedoch von der zweiten Tendenz stärker geprägt. Dass Retro und Nostalgie in einer terminologischen Verschwommenheit selten dezidiert voneinander unterschieden werden, mag daran liegen, dass Retro-Phänomene und Nostalgie-Akte ebenfalls kaum merklich voneinander abzugrenzen sind, was nichts daran ändert, dass beide Termini ein kulturelles Phänomen umschreiben, dass sich aus einem Rückbezug oder Rückgriff ergibt. Beiden Erscheinungen wohnt der Gestus des Zitierens inne, der nicht nur punktuelle Übernahmen – also in exakter Ausführung –, sondern auch allgemeine Stile, formale Strukturen oder Ausdrucks- und Gestaltungsweisen beinhaltet. Ähnlich wie Böhn „Mediennostalgie“ von „Nostalgie im Medium“ abgrenzt, liefert auch Christoph Bock mit *Vom Relikt zur Requisite*¹¹⁰¹ einen Ansatz bestehend aus zwei Tendenzen, indem er konstatiert, dass „Zeitkulturkommunikation über Kulturzitate – sei es im Medium Sprache oder in den Medien im Allgemeinen – von Zeitkulturkommunikation mit Kulturzitaten zu unterscheiden“¹¹⁰² sei. In Analogie zu Böhn differenziert er also zwischen inhaltlicher und formaler Struktur eines Zitates, dass er anhand folgenden Beispiels belegt: „Man weiß nicht nur Bescheid, wie The Who die Haare in den 60ern trugen, man trägt sie selbst in diesem Stil“¹¹⁰³. Bocks Aufsatz umfasst zudem eine zentrale Fragestellung der Thematik, nämlich die nach den Beweggründen: „Warum zitieren die Leute überhaupt vergangene Zeitkulturen, welchen Sinnengewinn ziehen sie persönlich daraus (abgesehen von tatsächlichen Profitchancen)?“¹¹⁰⁴ Wenngleich die Frage universell gestellt ist, so beinhaltet sie konkludent ebenfalls, warum ein Rückgriff auf das Polaroidmedium in Kunst- und Alltagswelt zu beobachten ist.¹¹⁰⁵ Bocks Auseinandersetzung liefert als Erklärungsmodell drei generelle Tendenzen der Rückwärtsgewandtheit: Pflege respektive Verehrung, Vergleich und Spiel, wobei die Kategorien als „Grund für Kulturzitationen nicht strikt voneinander getrennt auftreten“¹¹⁰⁶.

Intention der ersten Tendenz (Pflege/Verehrung) ist die „Schaffung eines Zuhauses, das man pflegen kann, einer Heimat, so wie man sie gerne hätte und wie sie die Gegenwart nicht bietet“¹¹⁰⁷. Exemplarisch nennt Bock einen Sixties-Club, in welchem Musik, die auf echten Instrumenten basiert, gespielt, und ein Cocktail in einem Glas ohne

¹¹⁰¹ Christoph Bock: *Vom Relikt zur Requisite – Anmerkungen zum Verständnis von Retrophänomenen*, in: *parapluie, elektronische zeitschrift für kulturen, künste, literaturen*, Nr. 18, 2004, o. S., abrufbar unter: <http://parapluie.de/archiv/epoche/retro/> [16.10.2012].

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Ebd.

¹¹⁰⁴ Ebd.

¹¹⁰⁵ Bock verwendet in seinem Aufsatz zwar stets flankierende Beispiele, konzentriert sich jedoch nicht auf ein spezielles Medium wie Film, Design oder Fotografie, vielmehr ist seine Abhandlung universeller Natur.

¹¹⁰⁶ Bock, 2004, o. S.

¹¹⁰⁷ Ebd.

Sponsorenaufdruck serviert wird. Die zweite Tendenz als Erklärung für einen Rückbezug speist sich aus dem Mechanismus des Vergleichens, etwa zwischen Damals und Heute oder „der eigenen DDR-Zeitkultur mit der dargebotenen“¹¹⁰⁸. Als letztmögliche Intention einer Retro-Strategie wird das Spiel angeführt, dessen Gewinn für den Zitierenden im Jonglieren mit Kontingenzen liegt. Jener spielerische Umgang mit einem Rückgriff entsteht etwa aus „Subversivitätsabsichten, aus Protest, aus Lust an Verwandlung, Kombination und Irritation, aus Wertschätzung für Ironie und Uneigentlichkeit“¹¹⁰⁹. Dabei dient Geschichte in dieser spielerisch-postmodernen Verwendung als eine Art Vorratskammer an Unterschieden gegenüber dem aktuellen Differenzpotenzial. Innerhalb dieser Form des Kulturzitats „versteht ein Zitierender sein Handeln am ehesten selbst als Zitat“¹¹¹⁰. Anders als bei der Tendenz, die Pflege und Verehrung initiiert, sind beim spielerischen Zitatgebrauch die Requisiten austauschbar.¹¹¹¹

Vor diesem theoretischen Hintergrund lassen sich die Arbeiten Ming Wongs als intertextuelle Strategie der Reflexion und auch der Rekonstruktion atmosphärisch-ästhetischer Qualitäten unter dem Deckmantel eines spielerischen Umgangs deuten. Ming Wongs Serie bleibt eine Ausnahme, aber keine singuläre Erscheinung in der zeitgenössischen Kunstproduktion, wie weitere Positionen der vorliegenden Untersuchung belegen. Die Fotografien der Serie *Filem Filem Filem* sind von einer Künstlichkeit gekennzeichnet, die sich aus dem altmodischen Sofortbild-Gestus im Zeitalter digitaler visueller Massenmedien ergibt. Indem die Fotografien nicht lediglich den direkten Blick auf die Welt erlauben, avanciert jene bewusste Künstlichkeit zum Eigenwert, sodass das Medium Sofortbild selbst und simultan auch seine spezifische Weltanschauung in den Vordergrund des ästhetischen Ereignisses rückt.

Mit der Einführung des farbigen Sofortbildfilmes Polacolor 1960 und der des SX-70-Systems 1972 – den beiden gängigsten kleinformatigen Sofortbildern – etablierte sich das Polaroid zu einer „fotografische Ausformung bzw. Signifikante der Popkultur der 60er und 70er Jahre“¹¹¹², denn vor allem die Schnelligkeit, Automation und Abbildungsqualität der SX-70-Kamera traf mit „der neuen Gesinnung des kreativen photographischen Schaffens ebenso zusammen wie mit dem Abgehen von hohem technischen Raffinement [...]“¹¹¹³. Was damals von der Gesellschaft unreflektiert als Medium für die breite Masse angenommen wurde, führt heute zu einer Verschiebung in der Wertigkeit des Mediums. In

¹¹⁰⁸ Mit diesem konkreten Beispiel dieser Kategorie spricht Bock die Ostalgie an.

¹¹⁰⁹ Bock, 2004, o. S.

¹¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹¹² Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 179, Fn. 56.

¹¹¹³ Koschatzky, 1987 (wie Anm. 81), S. 267.

der Hochphase der Instantfotografie konnte die Herstellung des Polaroid-Fotos als „Inbegriff einer »plastic/trash/one-way-culture« verstanden werden, als Geste des Einmal-Verwendens, des warenkonsumatorischen Entwertens“¹¹¹⁴. Diesem Privatgebrauch steht der künstlerische Gebrauch, als eine Geste des Aufwertens, gegenüber¹¹¹⁵. Da zur breiten Masse gewissermaßen auch die Person des Künstlers zählt, ließ sich in den 1960er und 1970er Jahren sowohl ein künstlerischer – wenngleich zahlenmäßig wesentlich geringerer – Gebrauch als auch ein privater Gebrauch des Mediums verzeichnen. Beide Gebrauchsweisen verliefen dabei jedoch diametral, indem die Privatperson das Medium durch seinen schier endlosen, unüberlegten Gebrauch entwertete und dasselbe Medium zur gleichen Zeit mit künstlerischen Strategien und einem reflexiven Umgang aufgeladen, auch eine Aufwertung erfuhr. Man kann also für diese Zeit von einer allgemeinen Respektabilität des Mediums mit divergenten Konsequenzen sprechen. Nachdem die Sofortbildfotografie von anderen, neueren und technisch versierteren Entwicklungen Stück für Stück ersetzt wurde und sowohl die Menge der privaten Nutzer als auch die der künstlerisch motivierten Anwender in den 1980er, spätestens jedoch in den 1990er Jahren auf ein überschaubares Ausmaß schrumpfte, setzte sich eine Geltungsverschiebung in Gang. Jener Rückwärtsgang der Popularität des Mediums geht mit dem Verschwinden des von Nohr beschriebenen Phänomens des „warenkonsumatorischen Entwertens im Privatgebrauch“¹¹¹⁶ einher, sodass derjenige, der sich der Polaroidfotografie an diesen Tagen bedient – ob Künstler oder Privatmann ist dann unerheblich – das Medium als Geste des Aufwertens nutzt. Da die Sofortbildfotografie in der heutigen Gesellschaft kaum mehr populär ist, wächst sie automatisch zu etwas Besonderem, nicht Alltäglichem heran. Die ursprünglich entgegengesetzten Gebrauchsweisen und Folgen des Gebrauchs verschmelzen zu einer einheitlichen Möglichkeit, nämlich der, dass die Nutzung des Polaroids zu einer Stärkung seines Ansehens führt. Folglich ist das Polaroid zum jetzigen Zeitpunkt kein Massenprodukt mehr.

Lässt sich die Sofortbildfotografie heute als Teil einer „Retro-Faszination“¹¹¹⁷ vereinzelt noch beobachten, so stellt sich die Frage, warum diese bestimmte „zeitkulturelle Referenz (und die mit ihr verbundenen Relikte) zu einer bestimmten Zeit en vogue ist“¹¹¹⁸. Welches Problem wird mit dem Rückgriff auf ein antiquiertes Medium, wie das des Polaroids gelöst respektive welche Sehnsüchte werden mit dem Gebrauch befriedigt? Naheliegend und

¹¹¹⁴ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 179, Fn. 56.

¹¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹¹⁶ Ebd.

¹¹¹⁷ Jean Baudrillard: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 50.

¹¹¹⁸ Bock, 2004, o. S.

banal zugleich scheint die Antwort, denn die Nutzung einer Instanterkamera liefert reale, haptisch erfahrbare Objekte zum Anfassen, Ansehen und Aufbewahren, die gegenüber den Datenmengen an elektronischen Bilddateien, die auf digitalen Friedhöfen verschwinden – produziert, verstaut, nie wieder angesehen, getauscht oder kommuniziert – etwas Lebendiges, Authentisches und Erfahrbares an sich haben. Dennoch lässt sich die Instantfotografie im 21. Jahrhundert als ein klares Nischenprodukt in Künstler- wie Alltagskreisen fassen. Der Trend etwas perfekt Unperfektes zu schaffen, das aber dennoch auf technisch höchst ausgereiften Mitteln basiert, bleibt hingegen allgegenwärtig. Vorrangig für den privaten Gebrauch von Sofortbildern bleibt das Streben nach einem ästhetischen Diktum – einem Pseudo-Polaroid – erhalten, nicht aber der Wunsch nach dessen tatsächlicher formaler Beschaffenheit, wie die unzähligen Apps für Smartphones und Internet, Programme wie *FXCamera*¹¹¹⁹, *Shakeltphoto*¹¹²⁰, *Instagram*¹¹²¹ oder die *Retro-Camera*¹¹²² beweisen. Mit Programmen wie *Poladroid*¹¹²³, bei dem man eine Bilddatei auf dem Programmsymbol ablegt und nach einiger Wartezeit eine neue digitale Bilddatei, gerahmt und in den Farben verändert in Form einer Polaroidsimulation erhält, wird eine Pseudo-Nostalgie generiert, welche sogar den Aspekt des Wartens mit bedenkt. Diese nachträglichen, digitalen Bildbearbeitungen simulieren Effekte der analogen Fotografie und liefern Bildnisse mit „unscharfen Rändern, unerklärlichen Lichtreflexen oder ausgebleichten und grobkörnigen Farben“¹¹²⁴. Bereits in dem 1967 vom französischen Autor, Filmemacher und Künstler Guy Debord veröffentlichten Buch *Die Gesellschaft des Spektakels*¹¹²⁵ wird eine „Zeit, die das Bild der Sache vorzieht, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen [beschrieben.] Heilig ist nur die

¹¹¹⁹ Die FX Camera ist eine „kostenlose, durch Werbung finanzierte App, die drei grundsätzliche Modi anbietet: "ToyCam", "Polandroid" und "Fisheye". Diese bieten wiederum eine Vielzahl an verschiedenen Filtern an. Nach dem Fotografieren wird das Bild sofort umgerechnet, ein nachträgliches Ändern der Filter ist nicht möglich. Vgl. Ole Reißmann: *Bitte recht retro*, in: <http://www.spiegel.de/netzwelt/gadgets/kamera-apps-bitte-recht-retro-a-755711.html> [10.10.2012].

¹¹²⁰ Diese App für das iPhone ist direkt an die Sofortbildfotografie angelehnt und schließt andere Retro-Techniken wie die der Lomografie oder einfache Effekte, wie den Sepia-Filter aus. Nach der Aufnahme mit dem Handy wird das Foto umgewandelt und erscheint nach kurzer Zeit als simuliertes Polaroid mitsamt weißem Rahmen auf dem Display.

¹¹²¹ Hipstamatic ist eine „kostenlose App, die auch von Freunden aufgenommene Bilder in einer Übersicht anzeigt und damit so etwas wie Twitter für Bilder oder eine Facebook-Statusnachricht mit Foto sein will. 14 Effekte lassen sich nach dem Fotografieren anwenden – bei Hipstamatic muss man sich vorher festlegen und dann überraschen lassen, was dem analogen Fotografieren noch am nächsten kommt“. Reißmann (wie Anm. 1119).

¹¹²² Retro Camera ist eine App die stark an Hipstamatic erinnert. Zur Auswahl stehen verschiedene Fantasie-Fotoapparate – darunter "The Bärbel" und "Xolaroid 2000". Vgl. Reißmann (wie Anm. 1119).

¹¹²³ Offizielle Website der Polaroid Corporation: <http://www.poladroid.net/> [01.05.2012].

¹¹²⁴ O. A.: *Photokina-Trend, Diese Apps verpassen Fotos einen Retro-Look*, in: <http://www.fr-online.de/digital/-foto-apps-digitalfotos-mit-retro-charme,1472406,17243778.html> [12.10.2012]. Wahlweise kann man bereits vor oder erst nach dem Auslösen die Nostalgie-Optik anwenden.

¹¹²⁵ Guy Debord: *La Société du Spectacle*, Paris 1967. Dt. Ausgabe: Ders.: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.

Illusion, profan aber die Wahrheit¹¹²⁶. Trotz der zeitlichen und kulturellen Differenz von mehreren Jahrzehnten postulierte Debord ein gesellschaftliches Phänomen, welches in der Jetztzeit keineswegs an Geltung verloren hat. Die Firma Polaroid hat bereits eine digitale Sofortbildkamera entwickelt und wendet sich somit allem entgegen, was die Instantfotografie ursprünglich ausmachte. Nach der Zerschlagung der Polaroid Collection, nach zahlreichen Entwicklung auf digitaler Ebene, wie der oben genannten oder die der Zink Technology und mit Lady Gaga als Creative Director, kann man nicht umhin sich Olivier Laurents finalem Urteil im *British Journal of photography* anzuschließen: „Polaroid is dead. Simple as that. Polaroid kills Polaroid.“¹¹²⁷ Dabei kann das Jahr 2008 als Todesdatum für Polaroid gelten, da in diesem Jahr die Produktion sämtlicher Materialien eingestellt wurde, was wiederum zu einer beginnenden Medienbetrachtung und wissenschaftlichen Fokussierung führte. Hatte sich das Polaroid als Massenmedium zwar stets durchgesetzt und auch Nischen in der künstlerischen Produktion besetzt, führte sein Bestehen und Gebrauch jedoch nie zu einer wissenschaftlichen oder institutionellen Respektabilität. Erst die Gewissheit um das Verfallsdatum des Polaroids setzt eine – wenngleich überschaubare – Medienreflexion und wissenschaftliche Achtbarkeit in Gang. Dieses Phänomen ließ sich bereits zuvor erkennen, als etwa die „Filmwissenschaften sich etwa zeitgleich mit dem Aufkommen des Fernsehens“¹¹²⁸ oder die Fernsehwissenschaft sich „mit dem Siegeszug des Internet“¹¹²⁹ konstituierten und der Videorekorder „als mediale und soziale Technik erst mit dem verbreiteten Aufkommen der DVD“¹¹³⁰ verstärkte Aufmerksamkeit erfuhr.

¹¹²⁶ Ludwig Feuerbach, zit. nach: Debord, 1996 (wie Anm. 1119), S. 11.

¹¹²⁷ Olivier Laurent: *Polaroid kills Polaroid*, in: <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/blog-post/1936371/polaroid-kills-polaroid> [23.02.2012]. Nun existiert die Firma Polaroid heute zwar noch, nach dem Produktionsstopp und der vorübergehenden Insolvenz änderte sich die Produktpalette jedoch maßgeblich. Jetzige Sofortbilder sowohl von Polaroid als auch von The Impossible Project unterscheiden sich in ihrer chemischen Zusammensetzung aber erheblich von den ursprünglichen Produkten.

¹¹²⁸ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 160.

¹¹²⁹ Ebd.

¹¹³⁰ Ebd. Nohr verweist selbst auf einen weiteren Aufsatz: Ders./Ralf Adelman/Hilde Hoffmann: *Phänomen Video*, in: Dies. (Hg.): *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar 2002, S. 5-13. Besonders das Kino reiht sich in die Serie der totgesagten Medien. Dominik Schrey liefert eine Akzentuierung des von Nohr angeführten Mediensterbens, indem er schreibt: „Wiederholt wurde in den letzten Jahren aus verschiedensten Gründen der ‚Tod des Kinos‘ proklamiert: etwa weil die in den Filmarchiven gelagerten Rollen sich langsam zersetzen und dem Medium so die Vergangenheit verloren geht (Usai 2001) oder weil die Filmindustrie nicht mehr wie früher zu begeistern weiß (Sontag 1996). Mehr als alles andere jedoch wird seit Mitte der 1990er Jahre die Konkurrenz zu interaktiven Medien wie dem Computerspiel, das neue Formen der Publikumsadressierung ermöglicht, als Todesstoß für das Kino wahrgenommen. Die Debatte ist indes keineswegs neu: Bekanntlich sollen nicht einmal die Brüder Lumière selbst an die künstlerische Zukunft ihrer Erfindung geglaubt haben, Ende der 1920er Jahre war dann die Befürchtung weit verbreitet, mit Einführung des Tons verspiele der Film sein – gerade erst zur Reife gelangtes – künstlerisches Potential und ab den 1960er Jahren stürzte die zunehmende Bedeutung des Fernsehens als ‚Leitmedium‘ das Kino in eine tiefe wirtschaftliche und ideelle Krise.“ Vgl. Ders: *Mediennostalgie und Cinephilie im Grindhouse-Doublefeature*, in: Andreas Böhn/Kurt Möser (Hg.): *Technikostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 183-197, S. 183.

Das Theorem, welches Nohr in seinem Aufsatz konstruiert, um sich dem bis zu diesem Zeitpunkt unterreflektierten »toten Medium«¹¹³¹ des Passbildautomaten¹¹³² zu nähern, lässt sich zweifelsohne auch auf das dahingeschiedene beziehungsweise wieder auferstandene Medium Polaroid anwenden, wie die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen etwa von Lia Gülker¹¹³³ oder Peter Buse¹¹³⁴ und nicht zuletzt vorliegende Arbeit beweisen. In den ausgiebigen Verhandlungen über die Konflikte zwischen alter und neuer Technologie – zwischen analoger und digitaler Fotografie – wurde das Medium Sofortbild stets ausgeklammert. Nohrs These lässt sich zudem um den Aspekt der institutionellen Respektabilität erweitern, denn die Anhäufungen von Polaroidausstellungen in Galerien wie Museen in den vergangenen Jahren liefern dafür einen dezidierten Anhaltspunkt.

Das Polaroid ist aufgrund seiner mehrfach angesprochenen Qualitätsdefizite der Ausgereiftheit von anderen fotografischen Medien gegenüber, sowohl im digitalen als auch im analogen Bereich, unterlegen. Wenn also Positionen wie Ming Wong oder Stefanie Schneider sich des Polaroids bedienen, obwohl ihnen unlängst neuere und digitale Mediensysteme zu Verfügung stünden¹¹³⁵, dann ist diese Art der künstlerischen Reflexion nicht mehr unter Konkurrenzaspekten des Verhältnisses von Vorgänger- und Nachfolgemedien zu werten. Vielmehr eröffnen ihre nostalgischen Rückbezüge auf vergangene Manifestationen des Mediums ein Spannungsfeld zwischen Wiederbelebung und Reflexion: Zum einen wird versucht, das Gewicht auf das restaurative Moment zu legen, eine vergangenes Gefühl wiederherzustellen, zu reinszenieren und reartikulieren. Zum anderen ist der Bezug auf ein vergleichsweise überholtes Medium als reflexiv zu werten, indem die zeitliche Kluft zwischen der Aktualität eines Mediums und dessen Rückbezug, einschließlich der mit dieser Zeit in Verbindung stehenden soziokulturellen Modifikationen, selbst zum Gegenstand gemacht wird. Nicht zuletzt spielt daher auch stets die Selbstreferentialität, der Blick auf das eigene Medium und seine Historizität bei der Analyse zeitgenössischer Instantfotografien eine Rolle.

¹¹³¹ Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 160. Er weist im gleichen Text (S. 176, Fn. 3) zudem darauf hin, „welch reichhaltige Fundgrube an jüngst »dahingeschiedenen« Medientechniken die Geschichte des technischen Sachsystems bildet“ und welche „unter www.deadmedia.org (25.7.03) ergründet werden“ kann.

¹¹³² Nohr, 2004 (wie Anm. 4), S. 160.

¹¹³³ Gülker, 2009 (wie Anm. 15).

¹¹³⁴ Peter Buse befasst sich u. a. mit der Kluft zwischen industrieller und künstlerischer Fotografie anhand des Polaroids. Vgl. Ders., 2009 (wie Anm. 43) und 2016 (wie Anm. 69).

¹¹³⁵ Die meisten der zeitgenössischen Künstler, die nach 1990 mit dem Polaroid arbeiten, dürften das Medium aber aus ihrer Kindheit kennen. Anders verhält es sich mit Polaroidarbeiten aus den 1970er Jahren, wie etwa jene von Lucas Samaras, dem das Polaroid nicht nur in seiner Kindheit, sondern auch in seinem Erwachsenenleben zur Verfügung stand und der den Versuchungen der digitalen Medien noch nicht ausgeliefert war.

5.5 Das Abbild als Konstrukt – John O'Reillys Polaroidmontagen

„*Es gibt nichts Originärereres, nichts Eigeneres, als von anderen zu zehren.*“¹¹³⁶

Das Œuvre des 1930 in Orange, New Jersey geborenen Künstlers John O'Reilly¹¹³⁷ weist offenkundige Reminiszenzen zu anderen Künstlern, wie Dürer, Picasso, Dali, Velázquez oder Caravaggio auf. Inhaltliche, ästhetische und strategische Parallelen lassen sich zudem zu Arbeiten von Joel-Peter Witkin, Oscar Rejlander oder Wilhelm von Gloeden ziehen. Experimentelle, inszenierte, an barocke Tableaux vivants ebenso erinnernde fotografische Kreationen wie an klassische griechische Kunst, die den bewussten Umgang mit tradierten Bildmotiven – vornehmlich der europäischen Kultur – nicht zu verheimlichen gedenken, bilden das Gesamtwerk des Künstlers. Ausgangsmaterial können dabei sowohl kunsthistorische Versatzstücke, Darstellungen mythologischer Figuren oder historischer Personen als auch Quellen der Massen- und Popkultur in Form etwa von Magazinen sein. Es finden sich Charaktere aus berühmten Gemälden, ebenso wie Porträts von Künstlern und Schriftstellern, denen O'Reilly innerhalb seiner Fotocollagen sein eigenes Alter Ego zur Seite montiert, sodass er selbst in die Gesellschaft der historischen Figuren eintritt (Abb. 43)¹¹³⁸. Andere zeitgenössische Fotografen, wie Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Richard Prince, Sherrie Levine oder Hiroshi Sugimoto vereinen in ihren Arbeiten angeeignete, modifizierte Genres und Stilelemente aus unterschiedlichsten Quellen und auch O'Reilly scheint vielseitig inspiriert von den bildenden Künsten ebenso wie von den postmodernen Medien. Er tätigt inhaltliche Anleihen aus der Malerei und der Fotografie seit ihren Anfängen. O'Reillys Fotomontagen sind stets offenkundige, inhaltliche Adaptionen der Kunst- und Fotogeschichte, die stilistische Rückgriffe vom Klassizismus über Expressionismus und Kubismus bis hin zu surrealistischen oft romantisch verklärten Übertreibungen zeigen.

¹¹³⁶ Paul Valéry, zit. nach: Pierre Borhan, Ausst.Kat.: *Joel-Peter Witkin, Disciple & Maître*, Paris, 2000, o. S., (Original: „Rien de plus original, rien de plus «soi» que se nourrir des autres“; Übers. d. Verf.).

¹¹³⁷ John O'Reilly wuchs in einem Vorort von New Jersey auf. Er studierte Malerei an der Syracuse University und am Art Institute of Chicago. Seit 1964 lebte er in Worcester, Massachusetts, wo er und sein Partner, der Bildhauer James Tellin, bis 1991 am Worcester State Hospital arbeiteten, um eine Kunsttherapie für Patienten mit psychischen Erkrankungen zu entwickeln. Erst 1982 erhielt er seine erste Einzelausstellung. Nach seinem späten Durchbruch folgten zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen, darunter auch ein Beitrag auf der Biennale des Whitney Museum of American Art, New York 1995. Die Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts war 2002 Gastgeber einer Retrospektive seines Werkes. Seine Arbeiten sind in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen, darunter im Museum of Modern Art, New York, im Museum of Fine Arts, Boston, im Hood Museum of Art, Dartmouth College und im San Francisco Museum of Modern Art vertreten.

¹¹³⁸ O'Reilly montierte sich etwa als Gegenüber des amerikanischen Dichters Walt Whitman, sodass es scheint, als habe sich der Künstler tatsächlich zu einem Zeitpunkt im selben Raum mit dem bereits 1892 verstorbenen Literaten befunden. Die Tatsache, dass einige Fotomontagen O'Reillys so subtil – und so fragil und nahtlos in ihrer Zusammensetzung – sind, lässt zunächst an ein dokumentierendes Bild denken. Vgl. John O'Reilly, *John O'Reilly with Walt Whitman*, 1981, Polaroidmontage, 13.97 x 14.92 cm.

O'Reilly, der niemals Fotografie studiert hat, beginnt erst sehr spät sich mit der Polaroidfotografie auseinanderzusetzen. 1984 beschafft er sich eine Polaroid 100 Kamera¹¹³⁹, eines der alten Modelle, bei deren schwarz-weißen Peel-Shot-Filmen das Negativ noch händisch vom Positiv abgetrennt werden muss. Bereits 1961 schuf O'Reilly seine ersten Papiercollagen, die auch seine spätere Arbeit mit der Sofortbildfotografie beeinflussen sollten. Es folgten weitere Arbeiten mit Pappmaché in größeren Formaten, die formal an die dadaistische Manier, wenngleich inhaltlich weniger politisch motiviert, anknüpfen.¹¹⁴⁰ Tatsächlich ist O'Reillys Werk in der Art als dadaistisch zu bezeichnen, als dass er sich eine Technik der experimentellen Modernisten Europas der 1920er und 1930er Jahre zu eigen macht und eine alte Strategie für sich neu definiert.¹¹⁴¹ Jedoch zeugen die Intentionen seiner Arbeiten von einer universelleren Natur, als die politisch stringenten oft propagandistischen Werke des frühen 20. Jahrhunderts in Europa. Im Falle von O'Reillys Arbeiten handelt es sich nicht weniger um visuelle Statements, nur liegen ihre intentionalen Schwerpunkte nicht einzig auf politischen Aussagen, sondern lassen allgemeingültige Antipole, wie Mensch und Tier, Alt und Neu, Groß und Klein, religiöse Enthaltbarkeit und sexuell ausschweifendes Leben oder Traum und Wirklichkeit miteinander verschmelzen, sodass die Werke zwar entpolitisiert, dennoch sozial- und religionskritisch sind, vor allem jedoch den konkludenten Anspruch in sich tragen, Identitäten zu befragen.

Für eine seiner ersten Montagen, welche mit der neu angeschafften Polaroidkamera entstanden ist, *Modeling for Velazquez*¹¹⁴² (Abb. 44) aus dem Jahr 1984, fügt sich O'Reilly nicht in ein bestehendes Szenario ein, sondern erweitert dieses, indem er sich und seinen Bildraum anfügt. Das ursprüngliche Monumentalgemälde des Spaniers Diego Velázquez¹¹⁴³ *Las Meninas* (Abb. 45) ist im Hochformat angelegt und wird von O'Reilly mit seiner Interpretation zu einem Querformat erweitert. Als ganzheitlich nackte

¹¹³⁹ Vgl. Francine Koslow Miller: *John O'Reilly: Assemblies of Magic*, in: John O'Reilly/Klaus Kertess (Hg.): *Ausst.Kat.: John O'Reilly: Assemblies of Magic*, Santa Fe/New Mexico 2002, S. 165-176, S. 165 f. O'Reilly zählt zu jenen Künstlern – wie auch Hannah Villiger oder Stefanie Schneider –, die nach dem ersten Kontakt mit dem Polaroidmedium, von diesem Zeitpunkt an ausschließlich damit arbeiten. Die Polaroid Automatic 100 wurde zwischen 1963 und 1966 produziert.

¹¹⁴⁰ John O'Reilly in einem Interview mit Koslow Miller am 22.05.2002: „When I think of Dada and it's relationship to my work, I think of superimposed images, dreamlike situations, and, in place, brutal images.“ John O'Reilly, zit. nach: Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 166.

¹¹⁴¹ Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 166.

¹¹⁴² John O'Reilly, *Modeling for Velazquez*, 1984, Polaroid-Halbton-Montage, 9,5 x 12,7 cm, Sammlung Holly & Noel Clarke.

¹¹⁴³ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid.

Rückenfigur – lediglich seine Brille tragend¹¹⁴⁴ – posiert er hinter einer Staffelei mit Leinwand, welche die Schnittstelle zwischen seiner Fotografie und dem ebenso prominenten wie kunsthistorisch kontrovers besprochenen Vorbild markiert. Neben der Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte des Velázquez-Gemäldes durch zahlreiche Künstler¹¹⁴⁵, versuchten sich immerfort auch Literaten, Philosophen und Historiker an der Interpretation des Werkes. Faszinierend ist bis heute die Position des Betrachters, der sich durch den Maler im Bild eindrücklich herausgefordert fühlt seinen Blickwinkel, die Bildstruktur und das Ebenengefüge zu überdenken. Foucault begreift *Las Meninas* in einem seiner Essays¹¹⁴⁶ als eine Art Metabild, dessen Struktur selbstbezüglich ist, indem es „seine eigene Darstellung beständig thematisiere, den Sinn von Interpretation überhaupt hinterfrage und über Grenzen und Möglichkeiten von Darstellung und Betrachtung reflektiere“¹¹⁴⁷.

Velázquez, sich selbst 1656 im Bild porträtiert und gleichzeitig in der Rolle des Porträtierten, steht mit dem Rücken zur Infantin Margarita gewandt vor einer großen Leinwand, deren Vorderseite dem Betrachter entzogen wird. Flankiert wird die Infantin Margarita Maria von den beiden Meninas¹¹⁴⁸ sowie weiterer Hofgefolgschaft¹¹⁴⁹ und einem Hund, die sich in der rechten unteren Bildecke befinden. Obwohl man annehmen möchte, die Königstochter sei das Modell dieser Szene, scheint es ein weiteres Äquivalent zu geben. Das Königspaar, Philipp IV. mit seiner zweiten Frau Maria Anna, welche man als Spiegelbild im hinteren Teil des Raumes erkennen kann, bilden ein weiteres gemaltes Zentrum im Bildinneren, indem sie den Betrachter aktiv ansehen. Im Spiegel „überlagern sich genau der Blick des Modells im Augenblick, in dem es gemalt wird, der des Betrachters, der die Szene anschaut, und der des Malers im Augenblick, in dem er sein Bild komponiert“¹¹⁵⁰. Die zahlreichen Umkehrungen, Blicklinien,

¹¹⁴⁴ Auf allen Arbeiten O'Reillys, die ihn selbst im Erwachsenenalter zeigen, trägt er ausnahmslos seine Brille, unabhängig davon, ob er bekleidet oder unbekleidet ist, ob er seinen Kopf in ein christliches Gemälde oder auf den Körper einer griechischen Statue moniert.

¹¹⁴⁵ Um nur einige Künstler zu nennen, die in *Las Meninas* einen Ansatz zur Kunstrezeption sahen: Pablo Picasso, *Meninas-Serie* (1957), Alberto Gironella, *Obscura* (1968), Salvador Dalí, *Las Meninas B* (1960), Equipo Crónica, *Der Hund* (1970), Louis Cane, *Méninas, Nr. 1* (1981/82).

¹¹⁴⁶ Michel Foucault: *Les Ménines – Die Hoffräulein*, in: Ders.: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1971, S. 31-45.

¹¹⁴⁷ Michel Foucault, zit. nach: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 21.

¹¹⁴⁸ Die höfischen Dienstmädchen der Infantin sind Isabel de Velasco zu ihrer Linken und zu ihrer Rechten María Agustina Sarmiento de Sotomayor.

¹¹⁴⁹ Es handelt sich um Mari Bárbola und Nicolas Pertusato.

¹¹⁵⁰ Vgl. Foucault, 1971 (wie Anm. 1146), S. 43. Zudem wird in der heutigen Forschung überwiegend angenommen, dass der Spiegel nicht das Königspaar im Raum reflektiere, sondern die Leinwand des Malers, die ihrerseits ein königliches Doppelporträt zum Gegenstand habe. Vgl. dazu Ramiro Moyas geometrischen Messungen, in: Ders.: *El trazado regulador y la perspectiva en Las Meninas*, in: *Arquitectura*, Nr. 25, Januar 1961, S. 3-12.

Reziprozitäten, Verschlüsselungen, optische Täuschungen durch perspektivisch nicht korrekte Ausführungen, das Einbetten des Künstlerporträts und vor allem die „Trennung zwischen Bedeutungsfragen und Darstellungsfragen“¹¹⁵¹ hat dazu geführt, „dass ein Bild, wie *Las Meninas* unter der Rubrik Kunstgeschichte buchstäblich unbegreiflich geworden ist“¹¹⁵².

O'Reilly führt die Irrwege des Kunstklassikers weiter fort, indem er durch seine eigene Anwesenheit als überproportionierte Staffagefigur den Blick des Betrachters zwar in das Bild hinein, ihn jedoch nicht wieder hinaus führt. Die Bildwelt, in die eine narrative Dimension eingeflochten ist, unterwandert er somit aber nicht. Sowohl im Originalgemälde von Velázquez, als auch im Werk O'Reillys sieht man im Hintergrund den Hofmarshall José Nieto im Rahmen einer geöffneten Tür stehen. Seine Haltung – er steht über zwei Stufen und schiebt mit der rechten Hand einen Vorhang beiseite – gibt keinen Aufschluss darüber, ob er im Begriff ist, den Raum zu betreten oder zu verlassen. Die Anwesenheit José Nietos spricht jedoch für die Anwesenheit des Königspaares, da der Hofmarshall dieses stets begleitete und der höfischen Etikette entsprechend auch für Aufgaben, wie das Öffnen der Türen verantwortlich war.¹¹⁵³ Hinzu kommt das Spiegelbild des Königspaares an der Wand neben der Tür, dessen Reflexionsursprung nicht deutlich ist.¹¹⁵⁴ Befindet sich das Königspaar im Raum und steht Modell für Velázquez oder befindet es sich auf der dem Betrachterblick entzogenen Leinwand? Unabhängig davon, welchem Forschungsstrang¹¹⁵⁵ man folgen mag, so spricht die Tatsache, dass sich O'Reilly in seinem Werk nicht als Reflexion im Spiegel wiedergibt, für seine Annahme von der tatsächlichen Anwesenheit des Königspaares, deren Position er nun besetzt. Bereits O'Reillys frühen Werke, in denen er sich selbst inszeniert hat, zeugen von dem Credo „Art

¹¹⁵¹ Svetlana Alpers: *Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von „Las Meninas“* (1983), in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, S. 91-109, S.92.

¹¹⁵² Ebd.

¹¹⁵³ Jonathan Brown: *Über die Bedeutung von Las Meninas* (1978), in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 150–169, S. 153.

¹¹⁵⁴ Antonio Palomino: *Worin das berühmte Werk von Don Diego Velázquez beschrieben wird (1724)*, in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 34–39, S. 34 ff. Palomino ist der erste Forscher, der den Spiegel als solchen identifiziert.

¹¹⁵⁵ Gängige Forschungsmeinung ist, der Spiegel reflektiere einen Ausschnitt der Leinwand auf dem Bild. Es handelt sich dabei also um die Reflexion der Vorderseite der in *Las Meninas* dargestellten Leinwand. Vgl. Victor I. Stoichita: *Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez* (1986), in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 207–234; John F. Moffitt: *Velázquez im Alcázar-Palst von 1656: Die Bedeutung der mise-en-scène von Las Meninas* (1983), in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 40–72.

consequently constructs him as he constructs art¹¹⁵⁶, wie es Glenn Mannisto einmal über den Künstler formuliert hat. Die selbstbewussten Fiktionalisierungen O'Reillys gehören einem „inszenierten Modus“¹¹⁵⁷ an, dessen Sinn darin liegt, die „scheinbare Wahrheitsliebe der Fotografie gegen sich selbst zu wenden und dabei die eigenen Fiktionen durch den Anschein einer nahtlosen Realität zu erschaffen“¹¹⁵⁸. Im Gegensatz zu anderen Montagen des Künstlers, deren Klebe- und Schnittstellen deutlich die einzelnen Bildfragmente auszeichnen, bewirkt die homogene Bildoberfläche bei *Modeling for Velazquez*, dass O'Reilly zunächst wie selbstverständlich als Bildinhalt wahrgenommen wird. Hinzu kommt die sehr ausgewogene Proportionierung ausgehend von seinem eigenen Körper, den er im Verhältnis zu den Figuren im Mittelgrund gerade groß genug darstellt, als dass die Zentralperspektive eingehalten und der Glaube er säße tatsächlich Modell für den Maler im Königshaus aufrecht erhalten wird. Dafür fotografiert O'Reilly eine Abbildung des Gemäldes so oft ab bis es die für ihn gewünschte Größe hat, die zu den Proportionen seines bildlichen Selbst passen.¹¹⁵⁹

O'Reilly adaptiert vorhandenes Bildmaterial, er eignet es sich an und pastichiert es zugleich, indem er sich selbst in das Bildgeschehen implantiert und eröffnet auf diese Weise die Rezeption historischen Materials, die von einer Würdigung des Vorbildes bis hin zu einer aktiven Intervention reicht. Schnell wird deutlich, dass mit Aneignung eine Begrifflichkeit benannt ist, die spätestens seit den Theorien um die Appropriation Art, zu den meist diskutierten und weitverbreitetsten gehört, zugleich aber auch zu denjenigen, die in ihrer Komplexität und Historizität am schwersten zu fassen sind. Zur Entstehungszeit von *Modeling for Velazquez* etablierte sich besonders in den USA eben jene Kunstrichtung der Appropriation Art, die nicht die alleinige Nutzung und Konfiskation bereits bestehenden Materials, sondern auch die künstlerischer Motive und historischer Stile, anstrebte. Dem zeitlich später entstandenen Werk wird allgemein hin immer die negative Konnotation des Begriffs der Kopie anhaften und in der Tat scheint gerade die Appropriation Art, „deren Maxime das Kopieren ist“¹¹⁶⁰, als Kunstrichtung paradox, wenn man ein Kunstwerk im herkömmlichen Sinne durch Originalität, Kreativität und

¹¹⁵⁶ Glen Mannisto: *Pop-up art*, in: <http://www.metrotimes.com/detroit/pop-up-art/Content?oid=2186272> [28.04.2014].

¹¹⁵⁷ Crimp, 2006 (wie Anm. 650), S. 247. Crimp zählt Fotografien von Duane Michels, Cindy Sherman oder Les Krimms zu diesem Modus.

¹¹⁵⁸ Ebd.

¹¹⁵⁹ „All of these pictures depended on the size of my photographs and me hunting for a picture that I could match it with to make a montage that looks like a photograph. Then I realized, somewhere along the line, that I could take a picture of the picture, as well as a picture of myself.“ John O'Reilly, zit. nach: Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 171.

¹¹⁶⁰ Romana Rebbelmund: *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1999, S. 16.

ästhetische Erfahrbarkeit zu definieren versucht. Forscht man nach dem Ursprung für die negative Besetzung des Wortes Kopie, welches grundsätzlich eine möglichst genaue Nachahmung eines Vorbilds in seiner Gesamtheit meint, so wird alsbald klar, dass sich diese zum einen aus dem Gegensatzgedanken ergibt, welcher der Kopie das Pendant eines Originals und somit den Wunsch nach Originalität, Authentizität und Unikatsprivilegien entgegensetzt und sich zum anderen aus den Wirren des Sprachgebrauchs herleitet, in dem eine Kopie noch zu häufig mit einer Fälschung¹¹⁶¹ gleichgesetzt wird. Nicht zuletzt ist dieser Umstand auch den Proklamationen des Kunsthandels geschuldet, der den allgemeinen Trend der Ablehnung alles „Nicht-Originalen“ auffängt und die stetige Betonung auf das originale Kunstwerk, den einzigartigen Warencharakter und den Kunstwert setzt. Sind O'Reillys Fotoarbeiten nun weniger Originale, als mehr Fälschungen? Die Antwort darauf gibt Peter Bloch, der proklamiert, dass es „Kennzeichen des Originals ist, da[ss] Schaffensproze[ss] und Gestalt, Geist und Materie ein Gleichgewicht erreicht haben“¹¹⁶². Darüber hinaus ist eine Kopie immer der gleichen historischen Prägung unterworfen, wie ein Original, von denen ebenso gut als Vor-Bild und Nach-Bild gesprochen werden kann. Beide Formen weisen eine Vor- und eine Wirkungsgeschichte auf. Die Kausalität der Adaption setzt allerdings immer eine Adaptiongrundlage, ein Original, voraus. Während der fortlaufenden Debatte um und über die Postmoderne lässt sich doch eine Konstante kristallisieren: Es besteht ein Pluralismus, der nebeneinander existente Kunstrichtungen aufweist, die alle von Gleichzeitigkeit und Kombination von traditionellen Medien, vielfältigen Verbindungen von Altem und Neuem, Verzahnungen von Historischem und Innovativem speisen. Kurzum, die einen spielerischen Umgang mit Kunst und Tradition verfolgen. Wenn Sherrie Levine etwa die Fotografien von Edward Weston oder Walker Evans¹¹⁶³ abfotografiert, beginnt sie sich mit dem Grad der Authentizität auseinanderzusetzen und schafft gleichzeitig eine Ebene, die sich zwischen dem als Einzelstück hochgeschätzten Kunstwerk und einer durch endlose Vervielfältigung trivial gewordenen Reproduktion befindet. Und doch ergibt sich aus der erneuten Produktion oder „Potenzierung“¹¹⁶⁴, die eine Abbildung der Abbildung meint, die

¹¹⁶¹ Eine Fälschung weist entgegen einer Kopie jedoch immer eine bewusste Täuschungsabsicht auf, eine wissentliche Nachahmung mit trügerischer Absicht. Als Fälscher wäre exemplarisch Han van Meegeren zu nennen, der Jan Vermeer meisterhafte kopierte, aber fälschte, da er sich weder als eigenen Schöpfer auswies, noch davor zurückschreckte die Werke unter der Signatur Vermeers zu veräußern.

¹¹⁶² Peter Bloch: *Original – Kopie – Fälschung*, in: *Jahrbuch der Sammlung preußischer Kulturbesitz*, Bd. XVI, Berlin 1979, S. 41-72. S. 43.

¹¹⁶³ 1936 entstanden die Aufnahmen der Depressions-Ära, die Sherrie Levine 1979 aus dem Katalog *First and Last* abfotografierte. 2001 begann Michael Mandiberg diese Aufnahmen einzuscannen und sie auf den Webseiten „AfterSherrieLevine.com“ und „AfterWalkervans.com“ zur Verfügung zu stellen, um auf diese Weise den Informationsfluss des digitalen Zeitalters zu kommentieren.

¹¹⁶⁴ Rebbelmund, 1999, S. 141 ff.

Möglichkeit einer Neudefinierung und Erweiterung.

Die Befragung der „Stufen der Authentizität des Gesehenen“¹¹⁶⁵ und des mitschwingenden Echos eines Originals begann allen voran bereits Oscar Rejlander, dem O’Reilly auf technischer Ebene nahe steht. 1857 schuf Rejlander mit *The Two ways of Life*¹¹⁶⁶ (Abb. 46) eine fototechnische Adaption Raffaels *Schule von Athen*¹¹⁶⁷ (Abb. 47), indem er die Bildkomposition durch das Zusammensetzen von mehr als 30 Negativen neu umsetzte und zugleich ein Paradestück für das Tableau vivant in der Fotografie fertigte, das durch seine „unbewegte Lebendigkeit“¹¹⁶⁸ fasziniert. O’Reillys Montagetechnik ist nicht minder aufwendig, doch arbeitet er ausschließlich in der Art von Positiv- und Klebemontagen, da das Polaroid keine Negative erzeugt. Hinzu kommt, dass O’Reilly seine Szenerien dreidimensional aufbaut, als seien sie in einem kleinen Raum eines Puppenhauses entstanden. Führt man sich vor Augen, dass die Arbeit *Modeling for Velazquez* in etwa 30 Mal kleiner ist, als das Gemälde *Las Meninas*, wird deutlich mit welcher chirurgischen Präzision er die fotografischen Fragmente seiner selbst kreierten Miniaturwelten behandelt hat. Wie viele akribische Arbeitsschritte tatsächlich für die finalen Polaroidmontagen von Nöten sind, für die O’Reilly aufwändige Studio-Sets baut und zugleich die Rolle des Produzenten, Regisseurs und Darstellers¹¹⁶⁹ einnimmt, bleibt dem Betrachter verborgen: Mit Ziegeln und Beton werden kleine Plattformen mit Systemen aus Spiegel- und Pappstücken gebaut, in denen Miniaturfiguren platziert werden. Das so entstehende Bühnenbild wird sodann abfotografiert. Erst im Anschluss wird mit der eigentlichen Polaroidmontage begonnen, indem er die zuvor aufgenommenen Bilder zerschneidet und arrangiert, oftmals nicht ohne einzelne Teile erneut aufnehmen und korrigieren zu müssen. Um eine möglichst nahtlose und ebenso flache Montage zu erhalten, werden die Rückseiten der Einzelbilder angeschliffen oder dünn geschält und beim Festkleben von einer Marmorplatte beschwert. Anschließend werden die Schnittstellen mit elfenbeinschwarzer Wasserfarbe händisch nachkoloriert und kaschiert.¹¹⁷⁰

Dabei erinnert die Methodik O’Reillys stark an den amerikanischen Objektkünstler Joseph

¹¹⁶⁵ Markus Brüderlin: *Das geflügelte Bild und das verführte Objekt. Die Kunst des Verfügens oder das Verfügen über Kunst*, in: *Kunstforum International*, Bd. 104, 1989, S. 140-159, S. 146.

¹¹⁶⁶ Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1857, Silbergelatine-Abzug, 41 x 79 cm.

¹¹⁶⁷ Raffael da Urbino, *La scuola di Atene*, 1509-11, Fresko in der Stanza della Segnatura, Vatikan, 772 x 550 cm.

¹¹⁶⁸ Sabine Folie/Michael Glasmeier: Ausst.Kat.: *Tableaux Vivants, Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, S. 11. An dieser Stelle wird im Allgemeinen über Tableaux vivants und nicht im Speziellen über Rejlanders Komposition gesprochen.

¹¹⁶⁹ Vgl. Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 172.

¹¹⁷⁰ Vgl. ebd.

Cornell¹¹⁷¹, der durch seine handwerklich geschickten Assemblage-Boxen bekannt wurde, in denen er Objekte, wie Fotografien, Schriftstücke oder Spielzeug in seiner eigenen poetischen Symbolsprache zusammenfügte und sie in eine neue Beziehung zueinander setzte. Die kontemplative ästhetische Nähe zwischen O'Reilly und Cornell stellt auch Christian Hawkey fest, wenn er behauptet, der nächste Champion nach Cornell sei O'Reilly, wenn es eine ästhetische Tradition von Intimitäts- und Miniaturräumen gibt.¹¹⁷² Im Crimp'schen Sinne aber verhält O'Reilly sich als Materialkopist¹¹⁷³, der auf nachdrückliche Weise das Spiel mit unsichtbaren Grenzen verdeutlicht: Die Historie wird Gegenwartsbestand, ebenso wie die verschiedenen Zeiten, künstlerischen Stile und medialen Systeme miteinander verschmelzen. Die Evidenz der Montagetätigkeit seiner Fotografien, welche die Bedeutung der reflektierten Gemälde reaktivieren, äußert sich in der Verpflanzung seiner Bildideen in den (teil)adaptierten Raum eines klassischen Gemäldes.

O'Reilly schafft sowohl schwarz-weiße als auch farbige Fotomontagen¹¹⁷⁴, die aus fotografierten Szenen aus seinem Atelier, seines eigenen Körpers und seiner näheren Umgebung bestehen oder sich aus abfotografierten Bildmotiven aus Zeitschriften, historischen Büchern oder Pornografiequellen der homosexuellen Szene speisen. Die Bruchstücke aus den diversen Quellen werden zu einem neuen visuellen Gesamtwerk zusammengefügt. Entweder gehen die einzelnen Versatzstücke dabei nahtlos ineinander über, sodass der Betrachter kaum merkt, eine Montage zu betrachten; andere Werke hingegen sind durch offen betonte Kanten der visuellen Einzelelemente extreme Gegenüberstellungen, die an traditionelle Collagen erinnern. Ebenso wie die Collage, sind O'Reillys Fotomontagen – unabhängig davon, ob sie mit Polaroidmaterial oder anderen Analogmedien zustande gekommen sind oder ob es sich um eine subtile oder vergleichsweise radikale Montage handelt – immer Unikate. O'Reilly selbst nennt seine Arbeiten Fotomontagen, welche sich je nach Material in Polaroid-Montagen, Papier-

¹¹⁷¹ Joseph Cornell, * 24. Dezember 1903 in Nyack, New York; † 29. Dezember 1972 in New York; US-amerikanischer Bildhauer, Maler und Experimentalfilmer. In den USA ist Cornell als Künstler der Collage- und Assemblage-Kunst bekannt. In Europa wurden seine Werke bis dato nur selten ausgestellt.

¹¹⁷² Vgl. Christian Hawkey: *John O'Reilly*, in: *Frieze Magazine*, Vol. 73, März 2003, S. 99. Tatsächlich weisen beide Künstler neben ihrer poetischen, bisweilen geheimnisvollen Bildsprache auch Parallelen in ihrer eigenen Historie auf: Sowohl Cornell als auch O'Reilly kamen erst sehr spät mit der Kunst in Berührung und zogen beide den zurückhaltenden Lebensstil vor.

¹¹⁷³ Douglas Crimp differenziert zwischen Stilkopisten, die eine Manier, sei es einer ganzen Epoche oder eines einzelnen Künstlers, nachempfinden ohne sich das vorgegebene Material anzueignen und die sich somit von den Materialkopisten unterscheiden. Vgl. Douglas Crimp: *Die aneignende Aneignung (1982)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 250-255.

¹¹⁷⁴ O'Reilly favorisiert jedoch das Arbeiten mit Schwarz-Weiß-Fotografien, da er für sich entschied, dass ihn Farbe in seinem Streben behindere, Fantasie, Träume und Ideale darzustellen. Vgl. Robert Moeller: *Cutting*, in: *Afterimage, The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, Vol. 37, Nr. 6, Mai/Juni 2010, S. 18 und S. 23, S. 18.

Montagen oder Fotomontagen differenzieren lassen.¹¹⁷⁵

Das Grundprinzip der Fotomontage liegt im Zusammenfügen alter oder vorhandener Bildfragmente zu einer neuen Komposition. Ein Gedanke, der keineswegs erst seit Aufkommen erster fotografischer Tätigkeiten verzeichnet werden kann, sondern dem schon die Vedutenmalerei des frühen 17. Jahrhunderts als früh datierter Einfluss, und die Entstehung der um 1911 von Picasso und Braque entwickelten Collage, um den künstlerischen Formenkanon mit Realitätsfragmenten anzureichern, als weitere Determinante, zugrunde liegen. Mithilfe der Camera Obscura wurden in der Vedutenmalerei verschiedenste Landschaftsfragmente skizziert, deren Teile anschließend zu einem Gesamtbild zusammengefügt wurden. Das Resultat, das sich seltener in der Malerei, zuhauf in jeglicher Druckart, meist im Kupferstich vollendet findet, gaukelt den Anschein einer vorgefundenen, tatsächlich aber komponierten Landschafts- oder Stadtansicht vor. Die Veduten Canalettos¹¹⁷⁶ oder der Stiche Piranesis¹¹⁷⁷ dürfen zu Recht als „capricciosa fantasia“¹¹⁷⁸ gelten. Nicht zuletzt durch fehlerhafte Behandlung des Filmmaterials während der Entwicklungsphase ergaben sich in der Fotografie Phänomene, wie das der Doppelbelichtung und die Erkenntnis des Kontrastumfangs, der bei Außenaufnahmen zeigte, dass Himmel und Landschaft unterschiedlicher Belichtungszeiten bedurften¹¹⁷⁹. Als logische Konsequenz werden diese Tendenzen zu einem künstlerischen Ausdruck unter dem Begriff der Fotomontage¹¹⁸⁰ vereint, deren Blüte in den 1920er Jahren, mit einzelnen Vertretern wie Man Ray, Hannah Höch, John Heartfield und Raoul Hausmann, beobachtet werden kann. Nach Ende der kurzen Dada-Periode und Nutzung

¹¹⁷⁵ Auf die Frage in einem Interview, ob sein Genre die Collage sei, antwortet O'Reilly: „This is collage taken a step further, what I call montage. The reason being that when you think of collage, it is more abstract; the person takes a group of images and relates them as an idea – or leaves them abstract. My things start by aiming for a thought or feeling I have and then I fuse it like a painting. It's a montage made of all these disparate things. But, like in a movie, I'm trying to bleed from one scene to another.“ John O'Reilly, zit. nach: Whitmore, 2012 (wie Anm. 56).

¹¹⁷⁶ Antonio Canal, genannt Canaletto, komponierte seine Fantasieveduten ohne Anspruch auf topografische Korrektheit zugunsten einer malerischen Gesamtwirkung.

¹¹⁷⁷ Piranesis Vorgehensweise zeichnet sich durch einen spielerischen Umgang mit Verkürzungen der Perspektiven und Dimensionen der Einzelobjekte, einem Spiel aus Groß und Klein, aus.

¹¹⁷⁸ Das Capriccio als Begriff der Kunsttheorie meint den absichtlichen Regelverstoß oder die phantasievolle, spielerische Überschreitung der akademischen Normen, ohne die Norm außer Kraft zu setzen. Es ist als eine Irritations- und Innovationsform zu verstehen. Vgl. Roland Kanz: *Capriccio und Grotteske*, in: Ekkehard Mai/ Joachim Rees (Hg.): *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*, Reihe der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek, Bd. 6, Köln 1998, S. 13-32.

¹¹⁷⁹ Im Fotolabor wurden anschließend die Tageslichtaufnahmen – zum einen die Aufnahme der Landschaft, zum anderen die des Himmels – kombiniert, indem man bei der Belichtung zunächst einen Teil des Bildes mit schwarzem Samt abdeckte, um dann die Abdeckung umzukehren und den Rest aus dem zweiten Bild zu ergänzen.

¹¹⁸⁰ Die Vorgeschichte der Fotomontage reicht bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Über die Etymologie herrscht Ungewissheit, „da zum einen George Grosz und John Heartfield im Jahr 1916 und Raoul Hausmann, Hannah Höch sowie Johannes Baader 1918, die Urheberrechte für sich beanspruchten“. Bettina Winkler: *Die Anfänge der Fotomontage*, München 2003, S. 3.

durch die russischen Konstruktivisten entwickelte sich die Fotomontage vornehmlich als politisches Ausdrucksmittel, das oftmals für propagandistische Plakate¹¹⁸¹ und satirische Zwecke im Gusto eines Gustavs Klucis¹¹⁸² genutzt wurde, bis sie dankbar durch die Werbeindustrie aufgegriffen wurde. Zu unterscheiden bleiben, trotz des einfachen Prinzips des Zusammenfügens, jedoch zum einen die nicht erkennbare Fotomontage, deren Schnittstellen derart unkenntlich gemacht werden, dass man von einer tatsächlichen Gegebenheit ausgehen wird, wie es etwa bei Jeff Walls *Dead Troops Talk*¹¹⁸³ oder in den Kompositionen Andreas Gurskys¹¹⁸⁴ (Abb. 48) der Fall ist und zum anderen der offenkundigen Montage, wie sie durch Klaus Staecks *Mona Lisa: Niemand ist vollkommen*¹¹⁸⁵ (Abb. 49) belegt ist. Eine Fotomontage zu verifizieren scheint nicht immer leicht, denn „gehört es zur Kompetenz des Bildes, dass es Realität ebenso mühelos und ebenso vergeblich affirmieren, wie auch leugnen kann“¹¹⁸⁶. Das Wesen der Fotomontage liegt daher in ihren multiplen Modi, derer sie sich bedienen kann, um unzählige Fragmente in einem großen Ganzen neu zu rahmen.¹¹⁸⁷ Dabei finden sich in O'Reillys Werken stets die Leitmotive vom Bild im Bild sowie dem Künstler im Bild. Beiden visuellen Handgriffen liegt ein reflexives Verhalten des Künstlers zugrunde, der mit seiner künstlerischen Strategie an Werke der Vergangenheit anknüpft und auf das Schaffen seiner Künstlervorfahren reagiert. Das bewusste Zitieren und das Verfahren des Montierens sind konstitutive Merkmale in O'Reillys Arbeiten.

Ähnlich wie Lucas Samaras arbeitet O'Reilly zurückgezogen im Privaten und schafft nahezu 30 Jahre lang konsequent Fotomontagen, von denen die Außenwelt zunächst nichts ahnt. Erst 1995 wird er international bekannt, als Klaus Kertess einige seiner Werke für die Whitney Biennale auswählt.¹¹⁸⁸ Kurz vor seinem Durchbruch innerhalb der weltweiten

¹¹⁸¹ Die Fotomontage wird zum idealen Propagandamedium, um die breite Masse auf einfache und kostengünstige Weise mit Informationen zu meist komplexen politischen oder gesellschaftlichen Zusammenhängen zu versorgen.

¹¹⁸² Gustav Gustavowitsch Klutis, * 4. Januar 1895 nahe Rūjiena, Lettland; † 26. Februar 1938 in Moskau; er entwarf mit seiner Frau Valentina Kulagina stalinistische Propaganda in Form von Fotomontagen.

¹¹⁸³ Jeff Wall, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Mogor, Afghanistan, Winter 86)*, 1992, Großbilddia, 229 x 417 cm, Ed. 2 + 1 AP.

¹¹⁸⁴ Exemplarisch: Andreas Gursky, *Nha Trang*, 2004, C-Print, 56.6 x 43.2 cm.

¹¹⁸⁵ Klaus Steack, *Mona Lisa: Niemand ist vollkommen*, 1981, Fotomontage, als Plakat DIN A 4, als Postkarte DIN A 6.

¹¹⁸⁶ Hans Belting: *Menschenbild und Körperbild*, Münster 2000, S. 32.

¹¹⁸⁷ Der Vollständigkeit halber bleibt weiterhin zwischen der Negativmontage, welche als ursprüngliche und auch aufwendigste Art gilt, der Positivmontage, bei der ebenfalls Bildteile collagenartig kombiniert werden, die jedoch durch erneutes Abfotografieren und Vergrößern, statt durch Retuschieren an enormer Authentizität gewinnt und der heute am weitesten verbreiteten Technik der digitalen Montage durch diverse Bildbearbeitungsprogramme, zu differenzieren. Zu den bekanntesten und am weitesten verbreiteten Programmen zu diesem Zwecke dürfte wohl Adobe Photoshop gelten.

¹¹⁸⁸ Hawkey, 2003, S. 99. In der *New Yorker Times* wird O'Reilly als „mature artists who have been neglected by the art world“ betitelt. Vgl. Michael Kimmelman: *Art Review: A Quirky Whitney Biennial*, in: *New York Times*, 24.03.1995, C 32.

Kunstszene entsteht 1993 *Still Life with Blocks*¹¹⁸⁹ (Abb. 50). Ab den frühen 1990er Jahren beginnt sich O'Reillys Arbeitsweise zu verändern. Er selbst verschwindet als Teil des Bildes¹¹⁹⁰, lässt nur noch andere Figuren agieren und beginnt die Formate zu vergrößern¹¹⁹¹. *Still Life with Blocks* ist darüber hinaus eine der Arbeiten, die aufgrund ihrer überlappenden Schnittstellen klar als Montage erkennbar und Teil des Prozesses ist, welcher O'Reilly in seinen Arbeiten nach 2000 zu einer deutlich fragmentarischeren, abstrakteren Bildsprache führt.¹¹⁹² Während der Künstler in seinen frühen Arbeiten noch das integrierte Selbstporträt nutzte, beginnt er in den 1990ern nur noch von außen auf das Geschehen einzuwirken. Das Selbstporträt als Mittel zur Identitätskonstruktion und Vergewisserung verschwindet.¹¹⁹³ Die Darstellung des Künstlers im Bild gehört nunmehr einem vergangenen Kanon an, der von O'Reillys Fantasiewelten ohne ihn als Protagonisten abgelöst wird. Dass die Szene von *Still Life with Blocks* tatsächlich auf einer kleinen Bühne fotografiert wurde – und somit einen klaren Bezug zu Cornells Boxes aufweist – belegen deutlich die beiden Heftzwecken, die auf der Miniaturbühne liegen. Der Betrachter sieht ein Bild, wie durch einen Guckkasten, eine Konstruktion, die unterschiedliche Bilder in einer einzigen Welt vereint, sodass im Interesse dieser additiven Art keine einzelne Ansicht dominiert.¹¹⁹⁴ Es wird ein Szenenblick konstruiert, der gleichermaßen auf die Wahrnehmung des Betrachters von Objekt und Motiv setzt.

Still Life with Blocks ist eine querformatige Polaroid-Montage, die aus wenigstens sechs Einzelaufnahmen¹¹⁹⁵ zusammengesetzt ist. Mit den Möglichkeiten der Manipulation der menschlichen Form, einem gestörten Maßstab und den fremdartigen Fehlplatzierungen einzelner Körperteile operierend, entsteht eine Bildkreatur, ein Mischwesen aus Mensch und Tier, das an mythologische Figuren wie einen Satyr oder einen Kentaur erinnert. Doch

¹¹⁸⁹ John O'Reilly, *Still Life with Blocks*, 1993, Polaroidmontage, ca. 25.6 x 32.9 cm.

¹¹⁹⁰ Vgl. Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 173.

¹¹⁹¹ Auch das für ihn typische Querformat beginnt er zu verlassen, indem immer mehr hochformatige oder quadratische Werke entstehen.

¹¹⁹² O'Reilly betitelt seine Werke nach 2000 nur noch mit einem Datum. Zudem finden sich vermehrt Arbeiten in Farbe, wie etwa die sogenannten *Wrestler-Serie*, deren Einzelwerke jedoch ebenfalls Datumstitel tragen. Der Stopp der Herstellung der Polaroidfilme Typ 107 zu jener Zeit, zwang O'Reilly zudem auf einen anderen Film umzusteigen. In einem Interview im Februar 2002 sagte er: „A major artistic crisis happend when I no longer could buy Type 107 film and had to substitute coatless Type 667 for it.“ John O'Reilly, zit. nach: Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 167.

¹¹⁹³ O'Reilly dazu in einem Interview: „The self-portraits try to establish both a self-identity and a social identity. I attempt to counter the sense of imprisonment, the feelings of marginalization, by insisting that my private world exists as an integral part of the larger social context.“ John O'Reilly, zit. nach: Jenkins, 1998 (wie Anm. 56).

¹¹⁹⁴ Vgl. Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 279.

¹¹⁹⁵ Es lassen sich ein Hintergrundblatt, der Ausschnitt des jungen Mannes, der des Pferdebeines, zwei Ausschnitte mit drapiertem Stoffgelage und ein Ausschnitt, der eine behaarte Hautoberfläche zeigt, identifizieren.

was dem Satyr oder Silen, der meist nackt und mit tierischen Extremitäten abgebildet wird, fehlt, sind Ohren und Schweif von Pferd oder Esel. Auch als Kentaur ist das von O'Reilly kreierte Wesen nicht zu identifizieren, da der tradierte Darstellungsmodus einen männlichen Kopf, Rumpf und Arme mit dem Körper und den Beinen eines Pferdes verbindet. Der Künstler komponiert ein eigenes Mischwesen, das Anleihen in der griechischen Mythologie tätigt, diese jedoch nicht gänzlich verbildlicht, sondern vielmehr humorvoll in Szene setzt, da seine Gestalt trotz Pferdeextremitäten die Position eines Reiters einnimmt. Durch jene Metamorphose zwischen Mensch und Tier tritt der Konstruktions- und Illusionscharakter seiner Montagen abermals hervor, die ebenso wie bei *Modeling for Velazquez* weitaus mehr Potenzial haben Fragen aufzuwerfen, als solche zu beantworten und dem Betrachter ein gewisses Maß an Ausdauer abverlangen.

Den Konstruktionen O'Reillys gehen stets Dekonstruktionen¹¹⁹⁶ voran, indem er die Einzelteile zunächst zerschneidet und aus ihrem ursprünglichen Format löst. Die der Entstehung des Mischwesens vorangegangene Destruktion spiegelt sich in der Zerstörung der Polaroids wider. Da das Polaroidmaterial selbst aus mehreren Schichten besteht und wesentlich dicker ist, als andere fotografische Bildträger – ausgenommen ist das Dia –, verstärkt das Zerlegen und das sich überschneidende Zusammenfügen der Einzelaufnahmen den Charakter eines Bild-Objektes, das „eher einem Relief als einer Arbeit auf Papier gleicht“¹¹⁹⁷. Durch das plastische Ausarbeiten der ohnehin dickeren Polaroids zur Collage, wie bei den Arbeiten Hockneys, tritt der Objektcharakter verstärkt hervor, welchen O'Reilly hingegen dadurch negiert, dass er seine aus Polaroidbildern zusammengesetzten Arbeiten sogleich wieder abfotografiert. Sein Geschöpf ist kreierte aus Sofortbildern im realen Raum, um sodann gleich wieder in die vom Künstler erschaffene szenische Welt verpflanzt zu werden und erneut abfotografiert im artifiziellen Bildraum zu verschwinden.

Montage als Praktik der Inszenierten Fotografie geht von einer bewussten Autorenschaft des Fotografen und einer prinzipiellen Konstruktion aus, die unabhängig vom digitalen oder analogen Medium, immerfort einen reproduzierenden aber formenden Charakter aufweist. Die Montage des Fotos muss nicht, wie oftmals angenommen, auf zwei fotografischen Arbeiten basieren, um technisch korrekt als Fotomontage bezeichnet werden zu dürfen, sondern kann sich jeglichem Material bedienen, um sich letztendlich im Resultat einer Fotografie zu offenbaren. Ebenfalls medienübergreifend ist es jeder

¹¹⁹⁶ Dekonstruktion ist ein Begriff, den Jaques Derrida aus den Terminologien Konstruktion und Dekonstruktion vereint. Vgl. Jonathan Culler/Manfred Momberger: *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1999.

¹¹⁹⁷ De l'Écotais, 2010 (wie Anm. 347), S. 17.

„Inszenierung gegeben, nichtverbal neue Bedeutungsschichten und neue Energien in der Rezeption freizulegen“¹¹⁹⁸. *Still Life with Blocks* verbildlicht offenkundig, dass O'Reilly die mimetischen Eigenschaften der Fotografie bewusst umgeht, indem er durch taktische Interferenzen der medialen Parameter neue Produktions- und Rezeptionsbedingungen provoziert. Geht der Betrachter zunächst aufgrund der offensichtlichen Klebe- und Schnittstellen der einzelnen Bildfragmente von einer Ergänzung im Sinne einer Collage aus, so führt ihn die Tatsache, dass es sich um eine Polaroidmontage – eine abfotografierte Collage wenn man so will – handelt, ad absurdum. Die Einseitigkeit des Sehens überwindend, unterzieht O'Reilly die Konstruktionsprinzipien der Fotografie einer Modifikation, indem sie die ästhetische Erfahrung des Bildes als ein geschlossenes Ganzes aufricht und sich stattdessen das Konstrukt der medialen Einzelteile zu Nutze macht. Dem Auge werden mehrere Ebenen suggeriert, welche haptisch erfahrbar sind, doch das erneute Ablichten überführt das Bild in eine homogene Folie der fotografischen Oberfläche. Viele seiner fotografischen Bildnisse sind visuelle Repräsentationen, die den Prozess des Erinnerens zeigen. Durch die Wahl der alten Polaroidkamera als Arbeitsgerät, wird man an technische Gegebenheiten der 1960er Jahre und stilistisch an die „visuelle Klarheit und Tiefe der Amateur Club Fotografie des 19. Jahrhunderts“¹¹⁹⁹ erinnert, die fehlende Farbigkeit löst etwas Nostalgisches aus und die Wahl sein Gedankengut in einer Montage umzusetzen, ist ebenfalls eine geistige Methode der Erinnerung, in der Zeiten und Räume kollabieren. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können ebenso wie Realität und Fantasiewelt zeitgleich in seinen Montagen existieren.

Die Verwendung der Polaroidkamera in Verbindung mit dem Verfahren der Montage zeugen von dem Wunsch nach einer Produktion, die sich möglichst (zeit)nah an den Akt des Denkens anschließt. Seine Fotomontagen – der Collage in diesem Punkt nicht unähnlich – sind einzigartige Kunstwerke, in denen Fragmente aus verschiedenen Quellen ausgewählt und zu einem neuen Ganzen geklebt worden sind. Das genutzte Material – Polaroidkamera und Polaroidfilm – steht in der Frage um die Originalität der Technik nach, die dem Betrachter verborgen bleibt. Seine Arbeitsweise und nicht allein das Arbeitsgerät sind für den Unikatcharakter der Werke O'Reilly ursächlich. Weder die äußere Erscheinung von *Modeling for Velazquez* noch diejenige von *Still Life with Blocks* lassen auf das Polaroid als Ausgangsmaterial schließen. Ähnlich wie Samaras¹²⁰⁰ findet auch O'Reilly einen Weg das ursprüngliche Potenzial der Sofortbildfotografie zu befragen,

¹¹⁹⁸ Harald Szeemann: *Zeitlos auf Zeit*, Regensburg 1994, S. 39.

¹¹⁹⁹ Koslow Miller, 2002 (wie Anm. 1139), S. 166.

¹²⁰⁰ Vgl. Kap. 5.6 vorliegender Arbeit.

indem er experimentell mit der manipulativen Seite des Mediums umgeht und innerhalb seiner Arbeitsweise die nuancierten Wahrnehmungsmöglichkeiten des Mediums streift.

Exkurs: Mediale Verfremdungen und Manipulationen

Ab den 1970er Jahren lässt sich neben Samaras, der in seinen *Photo-Transformations* das Absurde und Grotteske als ästhetische Prinzipien mit seinen händischen Manipulationseingriffen verbindet, eine verstärkte Experimentierfreude beobachten, die sich auch in weiteren Gestaltungsprinzipien, die gemeinhin als *Imagetransfer* und *Emulsion Lift* bekannt sind, offenbaren.

Die den Kuratoren der Polaroid Collection zur Beurteilung eingereichten Mappen diverser Künstler, welche sich mit ihren Sofortbildarbeiten einen Platz in der Firmensammlung erhofften, belegen eine deutliche Neigung zum Experimentieren mit dem Polaroidmedium. Die Mappen enthielten „immer weniger »normale« oder »dokumentarische« Fotografien“¹²⁰¹ und die Kuratoren, zu denen Barbara Hitchcock zählte, „wählten zum [e]inen Bilder von Künstlern aus, die die Herausforderung suchten und das Selbstbild des Unternehmens als innovativ, kreativ und erfindungsreich reflektierten“¹²⁰². Zum anderen, so Hitchcock, „vernachlässigten wir das gelungene Bild oder das schöne, ansprechende Foto nicht, waren aber ebenso offen für von Hand nachbearbeitete Abzüge, historische Druckverfahren und alle Arten einer phantasievollen Visualisierung“¹²⁰³. Jene Ära des Auslotens der medialen Grenzen des Mediums und des Erprobens der Fähigkeiten und seiner Verformbarkeit ist unabdingbar mit der Einführung des Integralfilms verbunden, der zur Jahreswende 1972/73 auf dem amerikanischen und 1974 auf dem europäischen Markt erschien. Das sogenannte SX-70-System ermöglichte ohne Zwischennegativ erstmals das Beobachten und Beiwohnen der eigentlichen Bildwerdung und war somit prädestiniert für mögliche Manipulationen. Die experimentellen Handhabungen lassen sich in drei Tendenzen teilen: Zum einen gibt es die direkte analoge Bearbeitung des Materials, das zumeist bereits entwickelt, mit Gegenständen malträtirt oder mit anderen Flüssigkeiten übermalt wird, wie es bei Werken von Lucas Samaras der Fall ist.¹²⁰⁴ Finales Kunstwerk bleibt dabei das Polaroid. Bei den Verfahren *Imagetransfer* und *Emulsion Lift* hingegen wird der Prozess der Diffusion weitergeführt. Das herkömmliche Polaroid, das grundsätzlich auf dem fotografischen Prinzip der Diffusion basiert, einem „physikalischen

¹²⁰¹ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20.

¹²⁰² Ebd.

¹²⁰³ Ebd.

¹²⁰⁴ Vgl. Kap. 5.6 vorliegender Arbeit.

Vorgang der allmählichen Vermischung zweier miteinander in Berührung befindlicher Flüssigkeiten“¹²⁰⁵ wird durch händische Eingriffe auf ein anderes Trägermaterial übertragen.¹²⁰⁶ Das Polaroid verliert dabei seine gewohnte äußere Erscheinungsform, indem es auf eine neue Trägerfläche wie Aquarellpapier, Stoff oder Holz übertragen wird. Unzutreffend wäre es dennoch, das Polaroid als Zwischenmedium in einem dieser beiden Verfahren zu bezeichnen, da Teile des Polaroids auf das neue Trägermedium transferiert werden.

Die Datierung der beiden Verfahren ist nicht eindeutig, dennoch kann man festhalten, dass der *Imagetransfer* das früher entstandene Verfahren ist und bereits in den 1970er Jahren erste Werke dieser Manipulationsmöglichkeit bekannt wurden. Die gängige Theorie über die Entdeckung des *Imagetransfers* geht davon aus, dass „Studenten an der School of the Museum of Fine Arts in Boston darauf stießen“¹²⁰⁷. Andere besagen die in Boston ansässige Fotografin Rosamond Purcell, „die gerne mit Polaroid-Packfilmen experimentierte, [habe] aus Versehen den ersten Transfer durchgeführte“¹²⁰⁸.

Beim *Imagetransfer* handelt es sich um einen Prozess, der ausschließlich mit Polaroidfilmen durchgeführt werden kann.¹²⁰⁹ Geeignet ist dafür lediglich die frühe Filmgeneration der Trennbildfilme. Um einen *Imagetransfer* durchzuführen, wird der Entwicklungsprozess vorzeitig unterbrochen, indem man Negativ- und Positivseite des Polaroids bereits nach einigen Sekunden¹²¹⁰ voneinander trennt, sodass die Farbstoffe von der Negativschicht nicht auf die Gelatineschicht der Positivseite wandern können. Die Positivseite – eine weiße Gelatinefläche ohne Bild – wird unbrauchbar, das belichtete Negativ mit seinen Farbschichten kann nun auf einen anderen Bildträger, wie

¹²⁰⁵ „Auch die Tatsache, da[ss] Silberhalogenide von einer in eine andere Schicht diffundieren und in dieser eine Silberabscheidung hervorrufen können, ist seit dem vorherigen [19.] Jahrhundert bekannt.“ Herbert E. Maas: *Vom Prinzip der Diffusion zum Polaroid Foto*, in: Landratsamt Waldshut (Hg.): *Ausst.Kat.: Das Polaroid. Zwischen Freizeit, Kunst & Kommerz. Arbeiten mit Polaroid-Photographien*, Waldshut 1995, S. 1 f., S. 1.

¹²⁰⁶ Maas beschreibt das Vorgehen dezidiert: „Image Transfer ist die Diffusion (Übertragung) des Silberbildes auf ein anderes vorher gerichtetes Trägermaterial anstelle des Original-Polaroid Positivs. Nach der Belichtung wird der Film wie gewohnt aus der Kassette gezogen. Dann wird aber bereits nach ca. 10 Sekunden das Negativ vom Positiv getrennt und auf das neue Trägermaterial wie z. B. Aquarellpapier, Stoff u. a. gedrückt. Dort wird der Entwicklungsvorgang beendet und nach ein bis zwei Minuten das Negativ z.B. Aquarellpapier gezogen. Das Bild befindet sich jetzt auf Papier und kann noch „kreativ“ bearbeitet werden.“ Ders., 1995 (wie Anm. 1205), S. 1 f.

¹²⁰⁷ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20.

¹²⁰⁸ Ebd. Seit 1975 soll Purcell das Verfahren benutzt haben und es anschließend ab 1978 dem Fotografen John Reuter beigebracht haben, wie dieser auf seiner eigenen Website berichtet. Vgl. Ders.: *John Reuter Portfolios*, in: http://www.johnreuter.com/New%20Pages/Portfolio_Pages/Portfolios.html [03.07.2012].

¹²⁰⁹ Vgl. Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20. Doch laut diversen Foto-Foren lassen sich die Verfahren sowohl des *Imagetransfers* als auch des *Emulsion Lifts* ebenso mit dem Fuji FP 100C Film durchführen.

¹²¹⁰ Bei den Trennbildfilmen sollte laut Herstellerangaben erst nach mindestens zweiminütiger Wartezeit mit der Teilung begonnen werden.

Aquarellpapier, Glas, Seide, Bütteln oder Bienenwachs gepresst werden.¹²¹¹ Nach etwa zweiminütiger Wartezeit wird die Negativseite vom neuen Trägermaterial gelöst, wobei in diesem Schritt oft unkalkulierbare Teile der Farbschichten auf dem Negativ haften bleiben und sich nicht an gewünschter Stelle auf das neue Medium übertragen, sodass sogenannte Lift offs – Leerstellen im endgültigen Resultat – entstehen.¹²¹²

Das Verfahren des *Emulsion Lifts* basiert hingegen auf einem bereits vollständig entwickelten und getrockneten Polaroidbild. Um das vollständig entwickelte Bild auf einen neuen Untergrund zu übertragen, muss das Polaroid in ein heißes Wasserbad gelegt werden bis die oberste Schicht Bläschen schlägt. Anschließend wird die feine obere Membran mit einem Hilfswerkzeug, wie etwa einem Plastiklöffel, vorsichtig gelöst und in ein lauwarmes Wasserbad gelegt. In diesem zweiten Bad wird das Bild entfaltet und auf den gewünschten neuen Bildträger aufgelegt. Beides wird gemeinsam aus dem Wasserbad gehoben, zum Trocknen gelegt und bei Bedarf noch mit säurefreiem Sprühkleber fixiert. Die sehr instabile vom Polaroid gelöste Membran lässt sich nicht völlig faltenfrei auf das neue Medium übertragen, sodass die ursprünglich homogene Oberflächenstruktur des Polaroids verloren geht. Es entstehen Resultate mit „unikatem Faltenwurf bis hin zur Verzerrung des Motivs“¹²¹³ und einer offenkundigen Zurschaustellung der Fragilität der Polaroidschicht. Zudem können mehrere der abgelösten Schichten auf einem Bildträger zu einer Collage vereint werden. Da die ursprünglich glatte Oberflächenstruktur beim Übertragungsprozess nicht beibehalten werden kann, entstehen meist Werke die reliefartige Oberflächen aufweisen und nichts mehr mit dem Oberflächenillusionismus einer Fotografie gemein haben. Die Oberflächenbeschaffenheit der Resultate führen von der Ästhetik der Fotografie weg, indem sie an Plastizität gewinnen. Überdies führen die bizarr anmutenden Oberflächen zu einer Erweiterung der Wahrnehmung und zu einer gesteigerten sinnlichen Erfahrbarkeit, indem das Auge Höhen und Tiefen abtastet. Die Strukturen, gemäß dem Fall Berühren ist erlaubt, führen zudem zu einer gesteigerten Haptik, die mit den hochglänzenden ebenen Oberflächen einer Fotografie nichts mehr gemein haben, sondern

¹²¹¹ Grundsätzlich ist jedes Material als neuer Träger denkbar. Die Varianten sind sehr reich. Um die Übertragung möglichst fest und gleichmäßig zu erzielen, nutzen viele Künstler eine kleine Rolle, mit der das Negativ gleichmäßig angepresst wird.

¹²¹² Maas erläutert: „Emulsion Lifting (Schichtablösung) entsteht von einem normal entwickelten Polaroid Film. Das Bild muss vollständig durchgetrocknet sein. Man legt es in 60 °C bis max. 65 °C heißes Wasser, bis sich die Farbschicht komplett ablösen lässt. Diese feine „Haut“ wird ebenfalls wieder auf ein neues Trägermaterial aufgelegt. Die Flexibilität der gelösten Emulsion lässt unikaten Faltenwurf bis zur Verzerrung des Motivs zu. Mehrere Bilder oder zertrennte Bildteile erlauben Patchwork. Beide „Schichtträgerwechseltechniken“ unterschieden sich deutlich in der Wirkung. Während Image Transfer in die Richtung der Druckgraphik-Aquatinta-Manier geht, erscheint das Emulsion Lifting fotorealistisch, brilliant und scharf, wobei die dünne Schicht charakteristisch Falten wirft.“ Ders., 1995 (wie Anm. 1199), S. 1.

¹²¹³ Ebd.

vielmehr an weit ältere Traditionen anknüpfen, denn schon „der barocke Realismus hatte durch die Wiedergabe unregelmä[ß]iger und zerfurchter Oberflächen das ästhetische Verständnis gegenüber der geschlossenen und gleichmä[ß]igen Oberfläche der klassischen Malerei erweitert“¹²¹⁴. Die Komplexität an Oberflächen, Formen und Konturen stellt daher stets ein formales Mittel dar, um „das Auge des Betrachters zu reizen und den Blick auf das Objekt zu lenken“¹²¹⁵. John Reuter, Leiter des Polaroid 20x24-Studios, begann die Techniken zu unterrichten¹²¹⁶ und erzielte selbst derart facettenreiche Ergebnisse, dass diese kaum noch eine fotografische Technik hinter dem Prozess vermuten lassen, sondern vielmehr an die Ästhetik eines Freskos¹²¹⁷ (Abb. 51) oder an die Malerei der American Scene der 1920er und 1930er Jahre¹²¹⁸ (Abb. 52) anknüpfen.

Der *Emulsion Lift* führt die bereits in der barocken Malerei verwurzelte Strategie fort, indem das Verfahren nicht nur die Unebenheiten simuliert und darstellt, sondern diese tatsächlich vorhanden sind. Jene kreative Bearbeitungsmöglichkeit des *Emulsion Lift* – die ersten Bilder dieses Verfahrens wurden 1990 von Sergio Tornaghi und Antonio Strati bei der Polaroid Collection eingereicht¹²¹⁹ – wirft die Frage auf, inwieweit das fixierte Abbild noch einen Spurencharakter aufweist. Ist ein *Emulsion Lift* noch eine Fotografie oder steht sie vielmehr der Materie der Malerei oder Plastik nahe? Als was kann diese künstlerische Auseinandersetzung gesehen werden, wenn das Resultat sich derart entfremdet auszeichnet? Beide experimentelle Verfahren verfügen nicht bloß über die Ebene des Realen und die der Fixierung dieses Realitätsmomentes, sondern eröffnen eine weitere Stufe, in welcher die ursprünglich fixierte Spur transformiert und erneut, jedoch mit Verlusten fotografischer Qualitätsmerkmale, festgehalten wird. Aus diesem Grund vollzieht sich eine Erweiterung der Referenzachse, wie sie Rosalind Krauss einmal beschrieben hat. Entlang dieser Achse findet bei einer Fotografie – im Gegensatz zu einem Gemälde, das auf dem Gedächtnis oder der Einbildungskraft fußt – als eine fotochemisch hervorgebrachte Spur der tatsächlichen körperlichen und zeitlichen Verbindung mit dem Referenten, der Prozess der Referenz statt.¹²²⁰ Krauss differenziert die medialen Systeme

¹²¹⁴ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 171.

¹²¹⁵ Ebd.

¹²¹⁶ Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20.

¹²¹⁷ John Reuter, o. T. (*Androgynes touch*), 1987-97, Polaroid Imagettransfer, ca. 50 x 60 cm.

¹²¹⁸ John Reuter, o. T. (*Sympathy*), 1980-83, SX-70-Polaroid, Emulsion Lift, 7.8 x 7.9 cm.

¹²¹⁹ Vgl. Hitchcock, 2008 (wie Anm. 92), S. 20. Die Mappen enthielten 20 x 25 cm große Abzüge auf Aquarellpapier.

¹²²⁰ Vgl. Rosalind Krauss: *Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären*, in: Dies.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 73-89, S. 79 f. Ihre Ausführungen stützen sich auf Charles Sanders Peirce. Zudem grenzt Krauss, wie viele andere Theoretiker ebenfalls, die Fotografie von der Malerei ab, um „der Wichtigkeit einer ausdrücklich von der Malerei abgetrennten Wahrnehmung des fotografischen Mediums Gewicht zu verleihen“. Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 24.

Malerei und Fotografie als verschiedene Zeichenkategorien, da die Fotografie im „Stammbaum der Bilder“¹²²¹ eher mit „Abdrücken der Hand, mit Totenmasken, dem Grabtuch von Turin oder den Spuren von Möwen am Strand“¹²²² verwandt sei. Fotografie, verstanden als eine durch Licht auf eine lichtempfindliche Fläche fixierte Spur im Sinne Krauss’ – die sich im Übrigen am deutlichsten in den Fotogrammen der Surrealisten manifestiert – sind daher indexikalischer Natur, wohingegen Zeichnungen und Gemälde stets als ikonische Zeichen gelten.¹²²³ Die visuelle Ähnlichkeit zum Referenten wird bei Ikonen konfigurativer erzeugt, bei Fotografien jedoch wird sie „physisch erzwungen, und es ist diese formbildende Dimension, die sie indexikalisch werden lässt“¹²²⁴. Und auch unmanipulierte Polaroids weisen diesen Spurenscharakter deutlich auf, doch der experimentelle Parcours des *Emulsion Lift* etwa verändert den Weg der Spur von A nach B (hin zu C) und mit dieser Erweiterung auch die Achse der Referenz, da die „körperliche Verbindung mit dem Referenten“¹²²⁵ für die Ablösung und Übertragung des Sofortbildes nicht mehr zwingend erforderlich ist, an diesen Punkt des Prozesses stattdessen Phantasie und Einbildungskraft, konstitutive Merkmale der Malerei, treten. Nach Krauss’ Definition sollten die Verfremdungsverfahren des Polaroidmediums *Imagetransfer* und *Emulsion Lift* hingegen als semi-indexikalisch und semi-ikonisch – sozusagen als indexikalisch-ikonische Hybride – angesehen werden, da die prozeduralen Unterscheidungen nicht mehr vollständig zutreffend sind. Beide konzeptuellen Ansätze potenzieren die Einmaligkeit eines Polaroids, indem die Zufallskomponenten und unkalkulierbaren Unzulänglichkeiten, die dem Medium ohnehin anhaften, durch den Übertragungsprozess noch verstärkt werden. Gerade im Prozess der Übertragung gewinnt das an sich indexikalisch geprägte Polaroid durch die Möglichkeit Partien differenziell auszuwählen oder zu abstrahieren, auch an der Fotografie grundsätzlich nicht inhärenten ikonischen Kraft. Die Entstehung zweier identischer Resultate ist unmöglich, wobei sich der *Emulsion Lift* zunehmend seiner photochemischen Referenz entleert und malerischen wie skulpturalen Verfahren nahe steht, wohingegen die Resultate der weniger komplexen Transfer-Methode durch ihre individuellen Randbereiche im Ergebnis, wie sie auch bei den Polaroids mit den Maßen 50 x 60 cm zu finden sind, einen deutlichen Verweis auf einen Abdruck liefern und somit an druckgrafische Verfahren erinnern. Beiden Verfahren gemein ist die Tatsache, dass die Oberflächenbeschaffenheit zwar verändert, aber nicht bewusst verletzt wird und die

¹²²¹ Rosalind Krauss: *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*, in: Dies./Herta Wolf (Hg.): *Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden, 2000, S. 129-162, S. 156.

¹²²² Ebd.

¹²²³ Vgl. ebd.

¹²²⁴ Krauss, 1998 (wie Anm. 1220), S. 79.

¹²²⁵ Ebd.

Übertragung auf ein anderes Trägermaterial als das des Fotopapiers von einer betont künstlerischen Umsetzung zeugt, sodass sich die Ergebnisse dieser Ansätze daher klar von den Spielarten eines Lucas Samaras oder Arnulf Rainers abgrenzen.

5.6 Lucas Samaras – *Photo-Transformations*

„If I have only one life to live, let me live as a mutant.“¹²²⁶

Vor den Polaroidfotografien erlangte Lucas Samaras vor allem durch seine experimentellen Arbeiten in Form von Skulpturen, Gemälden, Zeichnungen und Filmen als herausragende Konstante seiner Künstlergeneration Bekanntheit. Von 1955 bis 1959 studierte der gebürtige Grieche Samaras¹²²⁷ Kunstgeschichte an der Rutgers University in New Jersey, wo er mit Künstlern wie Allan Kaprow und George Segal in Kontakt trat.¹²²⁸ Sein kurzzeitiger Studienaufenthalt an der Columbia University unter Meyer Shapiro wurde ihm 1959 durch ein Woodrow Wilson Stipendium ermöglicht und gestattete ihm Einblicke in die florierende New Yorker Happening-Szene, wo Samaras zudem Künstler wie Claes Oldenburg, Jim Dine oder Red Grooms kennenlernte¹²²⁹, in deren Happenings er oftmals mitwirkte. Im gleichen Jahr wurden erstmals Werke Samaras in einer Einzelausstellung gezeigt¹²³⁰, denen alsbald weitere relevante Ausstellungskonzepte von internationalem Renommee, wie etwa die dreimalige Teilnahme an der documenta in Kassel¹²³¹, folgen.

Das Bedürfnis des Künstlers sich mit Licht- und Reflexionsverhältnissen

¹²²⁶ Lucas Samaras, zit. nach: Ben Lifson (Hg.): *The Photographs of Lucas Samaras*, New York 1987, S. 45.

¹²²⁷ Lucas Samaras wurde 1948 in Kastoria, Griechenland geboren. Bereits im Alter von 11 Jahren emigrierte er mit seiner Familie in die USA, wo er 1955 auch die amerikanische Staatsbürgerschaft erwarb.

¹²²⁸ Samaras nahm ebenfalls an Happenings von Allan Kaprow teil und posierte für Segals Gipsfiguren. Vgl. Kristine Stiles/Peter Selz (Hg.): *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley 1996, S. 290.

¹²²⁹ Vgl. Arne Glimcher: *Lucas Samaras*, in: http://www.interviewmagazine.com/art/lucas-samaras#_ [02.02.2013]. Samaras' reges Interesse an performativen Künsten führte dazu, dass er von den späten 1950er Jahren bis in die frühen 1960er Jahre am Stella Adler Conservatory in New York Schauspiel studierte.

¹²³⁰ Bereits in den Jahren an der Rutgers University wurden seine Arbeiten in Soloausstellungen gezeigt. Die erste Ausstellung seiner Werke in einem nichtuniversitären Umfeld fand 1959 in der New Yorker Reuben Gallery statt, in der Samaras ebenfalls den Part innerhalb eines Happenings von Allan Kaprow übernahm.

¹²³¹ Samaras nahm 1968 an der 4. documenta und 1972 an der Documenta 5 in der Abteilung *Individuelle Mythologien* teil, die von Harald Szeemann und Johannes Cladders begründet wurde. 1977 stellte Samaras ebenfalls bei der Documenta 6 aus. 2009 war er mit der Installation *PARAXENA* im griechischen Pavillon der 53. Biennale in Venedig vertreten. Werke von Samaras befinden sich u. a. im Getty Museum in Los Angeles, im Museum of Modern Art und Whitney Museum of American Art in New York, der National Gallery of Australia in Canberra, der Londoner Tate Gallery, der National Gallery of Art und im Smithsonian American Art Museum in Washington D. C., der Nationalgalerie in Athen, im Contemporary Museum in Honolulu, im Londoner Courtauld Institute of Art, im Los Angeles County Museum of Art, im Modern Art Museum of Fort Worth in Texas, im Museum of Contemporary Art in Los Angeles, im San Francisco Museum of Modern Art sowie im Walker Art Center in Minnesota.

auseinanderzusetzen zeigt sich bereits im vor-fotografischen Stadium seines Schaffens, etwa im 1966 entstandenen *Mirrored Room*¹²³², in dem Samaras Spiegelteile, Alufolie, Glas und Bindfäden so verarbeitete, dass der Betrachter sich in dem begehbaren Kunstwerk in einer endlosen Reflexion seines Abbildes wiederfindet. Samaras erwarb 1969 seine erste Polaroidkamera des Modells 360¹²³³, mit welcher er begann sich selbst zu porträtieren, womit der Rückzug in den eigenen isolierten Künstlerkosmos seinen Anfang fand. Bereits vor 1969 setzte sich Samaras, sowohl mit der Fotografie als auch mit dem eigenen Körper als Sujet auseinander. Samaras Körper war bereits früh Teil seiner skulpturalen Arbeiten oder wirkte in eigenen und fremden Happenings mit. Auch mit dem fotografischen Porträt stand er in Kontakt, wenngleich er vornehmlich während seiner Studienjahre von anderen fotografiert wurde.¹²³⁴ Mit der Polaroidkamera entstanden zunächst die *AutoPolaroids*, mit denen sich Samaras in die Reihe der Personen, deren Arbeiten nicht nur die eigene Person thematisieren, sondern diese zudem zum leitmotivischen Faden in ihrem Schaffen avancieren lassen, einfügt. Etwa in dem Tableau *AutoPolaroid*¹²³⁵ (Abb. 53), das sich im Museum of Modern Art befindet, inszeniert sich Samaras „mit einer Bildsituation im Bild: als Akt vor einer künstlich geschaffenen Fotostudio-Situation“¹²³⁶. Samaras agiert mit Gegenständen wie einem Stuhl, einem Regenschirm und einem Fahrrad oder posiert auf einem gläsernen Podest. Gerade diese Sofortbilder vermitteln seine Kunst als „Selbstgespräch“¹²³⁷, zeigen „den Künstler im Kokon seiner Selbstreflexion, der – um in Kommunikation mit der Welt zu treten – erst die Auseinandersetzung mit sich sucht“¹²³⁸. Die *AutoPolaroids*, mit denen sich Samaras bis 1971 beschäftigte, sind zumeist Schwarz-Weiß-Fotografien, in denen er Stereotypen nachstellt, die vom einfachen Rollenspiel – einen Pascha oder eine Frau imitierend –, über Gesichtsstudien, mimetische Verzerrungen

¹²³² Lucas Samaras, *Room No. 2 (Mirrored Room)*, 1966, Spiegel auf Holz, 243.8 x 243.8 x 304.8 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Schenkung von Seymour H. Knox, Jr.

¹²³³ Vgl. Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 9. Das Model 360, auch als Automatic 360 bekannt, wurde zwischen 1969 und 1971 produziert und ähnelt dem Vorgängermodell 350. Es ist die einzige alte Packfilmkamera mit einem Elektronenblitz. Im Unterschied zu den anderen Packfilmkameras von Polaroid befindet sich das Batteriefach vorne. Im hinteren Teil der Kamera befindet sich der Spannungswandler für das Blitzgerät. Das Blitzgerät besteht aus einer Lampe, einem Kondensator einem Akku und der Zündelektronik. Abhängig von der Entfernung wird die richtige Lichtmenge über Lamellen, welche über einen Schieber im Blitzsockel angetrieben werden, eingestellt.

¹²³⁴ Porträtiert wurde Lucas Samaras u. a. von Dr. Henry und Martha Edelmet, Leo Mavrovitis und Keith Donaldson. Vgl. Constance W. Glenn (Hg.): *Lucas Samaras, Photo-Transformations*, Long Beach/New York 1975. In einem der Autointerviews Samaras, schreibt er, dass er sich mit dem Selbstporträt nur in Form von Malerei beschäftigt habe und andere ihn fotografierten, er jedoch mit den Resultaten nicht zufrieden war. Vgl. Lucas Samaras: *Autointerview*, in: Whitney Museum of American Art (Hg.): Ausst.Kat.: *Samaras Album, Autointerview, Autobiography, Autopolaroid*, New York 1971, S. 3-4, S. 3.

¹²³⁵ Lucas Samaras, *AutoPolaroid*, 1969-71, 18 Polapan-Aufnahmen, je 9.5 x 7.4 cm, The Museum of Modern Art, New York, Inv.-Nr.: 57.1992.a-r.

¹²³⁶ Bruce Kurtz: *Samaras Autopolaroids*, in: *Arts Magazine*, Vol. 46, New York 1971, S. 54-55, S. 54.

¹²³⁷ Ebd.

¹²³⁸ Ebd., S. 54 f.

bis hin zu Grimassen führen, deren Erprobung neuer Verhaltensweisen und Körperdialekte unmittelbar an Arnulf Rainer erinnern.¹²³⁹

Neben den ausschließlich in Schwarz-Weiß ausgeführten *AutoPolaroids*¹²⁴⁰ schafft Samaras bis in die späten 1970er Jahre weitere thematische Gruppen mittels Polaroidmaterial, bleibt dabei aber auf sich selbst und sein Appartement als Lebens- und Arbeitsraum fixiert: Die unter *Splits* zusammengefasste Serie zeigt meist hochformatige und farbige Arbeiten, die aus zwei miteinander verbundenen Einzelpolaroids, die neben Samaras etwas Gegenständliches als Pendant zeigen, bestehen.¹²⁴¹ Es folgt die Gruppe der *Still Lifes and Figures*¹²⁴², deren Name bereits die inhaltliche Auseinandersetzung preisgibt. Das ebenfalls kleinformatige Polaroidmaterial bleibt hier unangetastet und offenbart sich als unmanipuliertes Rohbelassenes. Nichts in diesem Schaffenskorpus weist auf soziale Kontakte oder ein Leben und Arbeiten außerhalb seines Appartements hin. Sein Körper sei eines seiner Materialien, weshalb er auch auf soziale Verbindungen etwa zu Modellen verzichten könne¹²⁴³, schreibt Samaras in einem seiner Autointerviews und an anderer Stelle: „I can be pretty abnormal without having to isolatedly receive society’s contempt or punishments. My separation is institutionalized.“¹²⁴⁴ Die selbstinszenierten Gespräche, bei denen der Künstler weder ein Gegenüber hat, noch fremd formulierte Fragen beantwortet, wirken in Form eines zweistimmigen Monologs nicht nur bedenklich einseitig, sondern liefern auch einen weiteren Beleg für seine extreme soziale Isolation.

Erst in den späten 1970er Jahren scheint sein eigener Kosmos, in den der Künstler „seinen Akt mehr oder weniger hineinmontiert“¹²⁴⁵ hatte, erstmals ausgeschöpft, sodass weitere Personen Einzug in seine Sofortbildfotografie erhalten.¹²⁴⁶ Ebenso wie Samaras sich nicht auf eine bestimmte künstlerische Gattung festlegt und sich in seinem Œuvre zahlreiche

¹²³⁹ Vgl. Exkurs unter Kap. 5.2 vorliegender Arbeit.

¹²⁴⁰ Es sei angemerkt, dass sich in den Ausstellungskatalogen, die Samaras *AutoPolaroids* beinhalten, folgender Hinweis befindet: „The item „AutoPolaroid“ selected by the artist to identify his first published Polaroid photographs in 1971, was used without the consent of Polaroid Corporation, owner of the registered trademark “Polaroid“. At the request of Polaroid Corporation, the artist has refrained from using the item in identifying his subsequent Polaroid photographic work.“ Vgl. Samaras, 1971 (wie Anm. 1234), o. S.

¹²⁴¹ Die Schnittstelle der Arbeiten ist stets sichtbar und vollzieht sich diagonal, sodass jedes Einzelbild die Form eines Dreiecks annimmt. Die Gruppe der sogenannten *Splits* (1973) findet sich in: Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 38-41.

¹²⁴² Die Serie *Still Lifes and Figures* (1978-1980) von Lucas Samaras findet sich ebenfalls in: Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 68-91.

¹²⁴³ Vgl. Samaras, 1971, S. 3.

¹²⁴⁴ Ebd., S. 5.

¹²⁴⁵ Kurtz, 1971 (wie Anm. 1236), S. 55.

¹²⁴⁶ Die Werkgruppe *Sittings* (1978-1980), die sowohl mittels kleinformatiger als auch mittels der 20x24-Großformatkamera entstanden ist, zeigt Aufnahmen, die wie ein Blick hinter die Kulisse wirken. Oft sind es Bilder eines provisorisch aufgebauten Studios innerhalb einer (mit ziemlicher Gewissheit seiner) Wohnung, bei denen der Ausschnitt so weit gefasst ist, dass die Studiobeleuchtung, das Kabelgewirr und die Hintergrundstoffe noch klar erkennbar sind. Es folgen die sogenannten Serien *Ultra Large* (1983) und *Panorama* (1983-1986). Abgebildet sind sämtlich genannte Werkgruppen in: Lifson, 1987 (wie Anm. 1226).

Variationen an Materialien finden, bleibt er auch bei beginnender Beschäftigung mit der Sofortbildfotografie nicht einer Kamera oder einem Modell treu, sondern nutzt je nach Bedarf die kleinformatische SX-70-Kamera, das Modell 360 oder die Großformatkameras Polaroids¹²⁴⁷. Die Parallele aller Kameramodelle liegt im Unikatcharakter ihrer Resultate. Samaras, der sich selbst als multipler Identitätsträger auffasst und somit dem Noema an ein immer gleiches Abbild und einen homogenen, unveränderbaren Darstellungsmodus eine Absage erteilt, nutzt Material, wie die Polaroidfotografie, das sich nur schwerlich vervielfältigen lässt. Samaras in Serie existiert nicht. Für den Künstler stellt die Polaroidkamera die perfekte Maschine dar, um die Form seiner Happenings neu zu definieren und auf sich abzustimmen. Er schreibt bezüglich der Serie der *AutoPolaroids*, dass er innerhalb seines eigenen Zeitregimes agieren kann, welches ohne Unfälle und ohne Publikum auskommt.¹²⁴⁸ Jene Aussage verdeutlicht Samaras Eremiten-Dasein, dessen Rückzug ins Private und die reine Intimität und Arretierung seines Selbst den Grundstein für sein künstlerisches Schaffen, bei dem sich „alles um ihn selbst dreht“¹²⁴⁹, bilden. Dabei kommt dem Künstler die Sofortbildfotografie gleich in doppelter Hinsicht entgegen, da sie „den Charakter der Authentizität mit der intimen Spiegelbildfunktion sowie einer traumhaft surrealen Farbigkeit, welche durch die Lichtregie des Künstlers gesteigert wird“¹²⁵⁰ verbindet. Die Polaroidkamera befreit ihn von jeglichem Diktat, menschlichen Interaktionen und zeitlichen Zwängen. In „seinen Selbstgesprächen verwendet Samaras den eigenen Körper und den privaten Raum als Material und Objekt“¹²⁵¹, lediglich den medialen Bedingungen ist er anfangs unterworfen, was sich ändert, als er die Manipulationsmöglichkeiten der Emulsionsschicht für sich entdeckt. Ohne sein Wohnatelier in einem Hochhaus in Midtown Manhattan zu verlassen¹²⁵², beschäftigt sich Samaras zwischen 1973 und 1976 mit der SX-70-Kamera, die er 1973 von John Holmes, einem Mitarbeiter der Polaroid Corporation samt Filmen zur Verfügung gestellt bekommen hat, um mit dem zu diesem Zeitpunkt noch ganz neuen Material zu

¹²⁴⁷ Für seine *Sittings* (178-1980) nutzte Samaras u. a. die 20x24-Kamera. Zwischen 2009 und 2010 entsteht die Serie *Poses*, die Samaras mit einer digitalen Leica aufnimmt. Dabei lichtet er prominente Gesichter von Künstlern, Sammlern, Literaten, Museums- und Galeriemitarbeitern nach seinen Vorstellungen ab und bearbeitet sie schließlich am Computer. Die Arbeiten wurden u. a. in der Pace Gallery in New York (09.11.-24.12.2010) gezeigt.

¹²⁴⁸ Lucas Samaras, zit. nach: Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 13. Wörtlich: „I could do a happening in my own time. There would be no accidents, no audience. And I would present it when it was finished.“

¹²⁴⁹ Kurtz, 1971 (wie Anm. 1236), S. 54 f.

¹²⁵⁰ Peter Weiermair [ohne Titel], in: Barbara Hitchcock (Hg.): *Lucas Samaras, Photos Polaroid Photographs 1969-1983*, Paris 1983, S. 4-5, S. 4.

¹²⁵¹ Ebd.

¹²⁵² Claudia Bodin: *Geisterstunde*, in: http://www.art-magazin.de/kunst/35149/lucas_samaras_new_york [02.02.2013].

experimentieren.¹²⁵³ Es entsteht die Serie der *Photo-Transformations*¹²⁵⁴, die ein „Spannungsfeld zwischen spielerischer mimetischer Selbstverwandlung und der an Schizophrenie grenzenden Entfremdung vor dem eigenen Ich“¹²⁵⁵ eröffnen. Eine der *Photo-Transformations* von 1973¹²⁵⁶ (Abb. 54) stellt Samaras in der Ecke einer Küche zwischen einer Küchenzeile mit Spüle, Ofen, sich auf dem Herd stapelnden Geschirr und einem Heizkörper vor einer Wand, stehend dar. Als Dreiviertelporträt konzipiert, zeigt der Bildausschnitt einen in schwarzen Hosen und schwarzem, aufgeknöpften Hemd gekleideten Mann bis zu den Knien. Das Gesicht ist mit weißem Stoff bedeckt, da sich der Protagonist gerade mit der linken Hand ein T-Shirt über den Kopf zu stülpen scheint. Es wirkt als ziehe er sich die Haut ab. Doch handelt es sich überhaupt um ein Porträt und ist es eins, das Samaras zeigt?

Die dem Porträt „a priori zugeschriebene Eigenschaft, das Abbild eines Individuums zu liefern, welche den hohen Stellenwert, den das Porträt in der Gattungs-Hierarchie der Künste einnahm“¹²⁵⁷, negiert Samaras, indem er grundlegende individuelle, menschliche Züge eliminiert und mit radikalen Fremdformen in Gestalt von stachelartigen Gebilden, zu unterlaufen versucht. Der Stoff über seinem Gesicht fungiert als Maske und lässt somit zwar auf ein menschliches Konterfei schließen, jedoch nicht explizit auf das des Künstlers. Samaras maskiert das menschliche Gesicht zugunsten eines gefährlich und tierisch wirkenden Körpers. Die Maske, als ein physisches oder materielles abgetrenntes, alternatives oder zweites Gesicht einer Person, funktioniert nur mithilfe der Vermittlung eines Trägers. Ihre durchlässige Form an Augen und Mundpartien, ist die eigentliche Paradoxie, denn verschlüsselt sie zum einen das Gesicht des Individuums und macht den Träger zum Typus, zum anderen gibt sie partiell markante Merkmale von ihm preis, um so individuellen Zügen Bestand zu verleihen. Doch in der Fototransformation sind auch Augen und Mund verschleiert, lediglich Nase und Augenhöhlen lassen sich hinter dem

¹²⁵³ Vgl. Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 43. Die Resultate wurden in einer Gruppenausstellung in der New Yorker Light Gallery gezeigt. Das Vorgehen der Firma Polaroid wiederholt sich also mit der Einführung des SX-70-Systems, da in den 1960er Jahren ebenfalls Kameras und Filme an Künstler verschenkt wurden, um das Material im artistischen Sektor zu nobilitieren.

¹²⁵⁴ Alle Bilder der Serie sind mit der SX-70-Kamera aufgenommen, doch lassen sie sich in zwei Kategorien gliedern: Die eine Gruppe zeigt Samaras Körper unversehrt. Es zeigen sich keine Kratzer und Verschiebungen der Emulsionsschicht am Material. Samaras Arbeit basiert hier rein auf Lichteffekten und einem nicht nachträglich angetasteten, fotografischen Abdruck. Die Resultate wirken oft, als schau man durch eine Wärmebildkamera. Die andere Gruppe zeichnet sich durch Manipulationen, wie Verschiebungen der chemischen Farbschichten oder oberflächliche Zerstörungen durch Ritzen oder Schaben am Bildträger aus.

¹²⁵⁵ Weiermair, 1983 (wie Anm. 1250), S. 4.

¹²⁵⁶ Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1973, SX-70-Polaroid, 7,6 x 7,6 cm. Das Polaroid ist mit Tinte rückseitig datiert und weist einen Polaroid Collection Stempel auf. Unter Lot 7 wurde es am 21.06.2012 bei der New Yorker Sotheby's Auktion für 10.625 USD (Schätzpreis: 6.000-9.000 USD) versteigert.

¹²⁵⁷ Andreas Köstler: *Das Portrait: Individuum und Image*, in: Ders./Ernst Seidl (Hg.): *Bildnis und Image, Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 8-14, S. 9.

Stoff erahnen, sodass ein menschliches Gesicht vermutet werden kann. Die Maske¹²⁵⁸, ein mit weitreichender Tradition und zahlreichen Erklärungsansätzen in Anthropologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Psychologie und Soziologie behaftetes Phänomen an sich, stellt einen spielerischen Umgang mit Gegensatzpaaren dar: Körper und Geist, Männlichkeit und Weiblichkeit, Wahrheit und Lüge, Authentizität und Künstlichkeit. Seid jeher wird die Maske als Instrument der Täuschung und der Lüge, gar der Diabolik diffamiert, da sie das wahre, nackte Gesicht versteckt. In Darstellungen christlicher Ikonografie wird der Teufel als maskiertes Wesen oder als „eine Maske ohne Gesicht“¹²⁵⁹ zur Schau gestellt. Gemeinhin findet das Verhältnis Maske/Gesicht seine Entsprechung in dem Verhältnis Falschheit/Wahrheit, das Leonardo da Vinci bereits im beginnenden 16. Jahrhundert in seinen allegorischen Skizzen¹²⁶⁰ untersucht hat. Zugunsten einer perfekten Bildfindung mit einem entindividualisierten Menschentyp mit tierischen Zügen als Modell maskiert und entpuppt Samaras in gleichem Maße und verlässt somit „den Bereich des Selbstbildnisses in Richtung inszenierter Selbstdarstellung [...] mit den Mitteln von Verkleidung und Entblößung“¹²⁶¹.

Doch lässt sich dem Porträt, neben der Aufgabe die äußere physiognomische Ähnlichkeit eines Dargestellten festzuhalten, auch der Ausdruckswille, das Innere nach Außen zu kehren, also der Versuch das Wesen einer Person wiederzugeben, zuordnen. Eben jener Kategorie lassen sich die *Photo-Transformations*, die zugleich „Selbstbeobachtung und -untersuchung“¹²⁶² darstellen, zuweisen. Fest steht, dass Samaras in dieser, wie auch in allen anderen *Photo-Transformations*, selbst Modell und Porträtiert ist¹²⁶³, wenngleich nicht die Fotografien dafür als Belege gelten – denn häufig ist Samaras nicht zu identifizieren –, sondern neben dem Schrifttum seine isolierte Lebensweise darüber Aufschluss gibt. Samaras Werk ist autobiografisch, doch nicht in der Art, dass es das tägliche Leben dokumentiert, wie in *Harmonica Curse* von Dieter Roth¹²⁶⁴, sondern

¹²⁵⁸ Etymologisch ist das deutsche Wort Maske im 17. Jahrhundert aus dem französischen Sprachraum übernommen worden. Das französische `masque` ist wiederum im 16. Jahrhundert aus der italienischen Sprache adaptiert worden, in der `maschera` seinerseits schon im 13. Jahrhundert belegt ist. Vgl. Richard Weihe: *Paradoxie der Maske, Geschichte einer Form*, München 2004, S. 52 f.

¹²⁵⁹ Luther Link: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*, München 1997, S. 17.

¹²⁶⁰ Exemplarisch: Leonardo da Vinci, *Allegorische Skizzen: Wahrheit und Lüge*, 1505/06, Federzeichnung, 28.4 x 19.9 cm, Royal Collection London.

¹²⁶¹ Weiermair, 1983 (wie Anm. 1250), S. 4.

¹²⁶² Ebd.

¹²⁶³ Auch bei Hannah Villiger oder Dieter Roth lässt sich diese doppelte Rollenverteilung beobachten, die aufgrund der Wahl des Mediums Polaroid noch einfacher einzunehmen ist. Samaras schreibt in seinem Autointerview: „Is it significant that you took the polaroids yourself? – I suppose so. I was my own Peeping Tom. Because of the absence of people I could do anything, and if it wasn't good I could destroy it without damaging myself in the presence of others. In that sense I was my own clay. I formulated myself, I mated with myself. And my real self was the product – the poloids.“ Vgl. Samaras, 1971 (wie Anm. 1234), S. 4.

¹²⁶⁴ Vgl. Kap. 4.2.1 vorliegender Arbeit.

Zustände seines „kreativen Psychodramas“¹²⁶⁵ im Moment eines Prozesses verbildlicht. Durch seine mehrgesichtigen Porträts, erweitert Samaras ebenso wie Diane Arbus oder Joel-Peter Witkin¹²⁶⁶ die Fotografie um den psychologischen Aspekt, der sich von der reinen Dokumentarfotografie durch das Moment des Eingreifens abhebt. Für Samaras ist „Kunst die formale Darstellung der eigenen Psyche, das Spiegelbild wird zum körperlosen Verwandten“¹²⁶⁷. Die Kluft zwischen der vermeintlich identitätsstiftenden Fotografie und der Wirklichkeit wird durch das manipulierte Verschwimmen der Gesichts- und Körperzüge bis an die Grenze der Unkenntlichkeit aufgezeigt.¹²⁶⁸

Samaras umgeht das im Grunde vorbestimmte Aussehen der Polaroidfotografien und manipuliert es mit einfachen Mitteln. Für den Künstler stellt das Polaroid nicht bloße plane Fotografie, sondern auch ein Objekt, mit dem und an dem er arbeiten kann, dar. Mit Holzspießen, Stiften, Kugelschreibern und anderen spitzen Gegenständen kann er die weiche Emulsionsschicht unter der dünnen transparenten Membran bewegen und verschieben. Er erkennt das Material als plastische Masse an, welche für die – wenn auch nur feinmechanische – manipulative Bearbeitung geeignet ist. In dem Wissen um den schnell einsetzenden Entwicklungsprozess des SX-70-Materials nutze Samaras Wärmelampen, um die Entstehung der Bilder zu verlangsamen und die Farbtintensität zu steigern.¹²⁶⁹ Die *Photo-Transformations* entstanden daher durch ein geplantes Vorgreifen und ein intuitives Eingreifen, denn die Manipulationen finden schon vor der Aufnahme statt, indem gezielt eingesetztes Licht und Reflexionsflächen aufgebaut werden, die nicht selten zu Doppel- und Überbelichtungen führen.¹²⁷⁰ Betrachtet man die Abbildung genauer, lässt sich ein Streifen Alufolie, der an der Unterkante des Schrankes befestigt ist, erkennen. Dieser ist verantwortlich für den fluoreszierenden grünen Schimmer in der Ecke. Das eigentliche Eingreifen setzt erst nach der Aufnahmesituation am chemischen Entwicklungsprozess an. Durch das Verschieben der Farbschichten verliert das Polaroid an Bildschärfe, sodass die Konturen bis hin zu einer misstönigen Üppigkeit zu verschwimmen beginnen.

¹²⁶⁵ Lucas Samaras, zit. nach: Weiermair, 1983 (wie Anm. 1250), S. 4.

¹²⁶⁶ Wenngleich die Arbeiten von Diane Arbus ungekünstelt wirken, so handelt es sich dennoch nicht um reine Schnappschüsse, da sie ihren Modellen meist einen kurzen Moment Vorbereitungszeit gewährte, um sich selbst zu positionieren. Joel-Peter Witkin hingegen arbeitet mit radikalen Manipulationen am Negativ.

¹²⁶⁷ Weiermair, 1983 (wie Anm. 1250), S. 4.

¹²⁶⁸ Forster, 2005, S. 57.

¹²⁶⁹ Vgl. Ludger Derenthal: *Porträts sind Lügen. Das manipulierte fotografische Bildnis in den 1960er und 1970er Jahren*, in: Cornelia Kemp/Susanne Witzgall (Hg.): *Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts*, München/Berlin/London, u. a. 2002, S. 27-31, S. 30.

¹²⁷⁰ Lucas Samaras experimentierte neben den Nachbearbeitungen am fertigen Polaroid bereits auch während der Aufnahme mit farbigem Licht. Vgl. Olonetzky, 2002 (wie Anm. 248), S. 43. Lifson sieht in den mit der SX-70-Kamera hergestellten Aufnahmen, „a jarring voluptuousness“. Vgl. Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 44.

Die irreversiblen Einschreibungen haben einen befremdlichen Blick auf den nackten Oberkörper zur Folge, denn er gibt eine stachelige Oberfläche frei, die grausam mutiert wirkt und kaum mehr menschliche Züge aufweist, gerade so, als wolle etwas im Inneren seines Körpers sich durch die Hautoberfläche den Weg nach außen bahnen. Durch einen präzisen Bildausschnitt, der den Betrachter zwar auf Abstand hält, dessen Aufnahmestandpunkt aber von kurzer Distanz zeugt und die Stacheln, die wie eine Explosion vom Bildkern ausgehend an Dominanz gewinnen, wird die gewaltsam wirkende Manipulation am menschlichen Körper zu einer visuellen Schmerzerfahrung evoziert. Wenn beim Anblick des Zwitterwesens aus Samaras und einer stacheligen Kreatur die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischen, verdichten sich die unheimlichen Vorstellungen, buchstäbliche Gewalt aber widerfährt dem Betrachter nicht. Die Transformation liefert zwar Informationen über das Aussehen der Person, doch aufgrund des ungewohnten körperlichen Entwicklungsstadiums quält sie zugleich. Die Risiken die darin liegen, den vor allem durch Freud geprägten Begriff des Unheimlichen, der im Wortteil 'heimlich' auf den sich verbergenden Rückzug in das Haus und damit auf ein Geheimnis und das Verborgene hinweist, anzuwenden, mag durch die Möglichkeit aufgewogen werden, dass die ebenso in der Freud'schen Analyse erwähnte mögliche befremdliche Verunsicherung, zutreffend erscheint.¹²⁷¹

Die absurd-bizarr anmutende Komposition Samaras rechtfertigt an dieser Stelle den kurzen Einzug des Begriffs des Grotesken, mit dem man „gemeinhin alle Formen des künstlerischen Ausdrucks, die entweder eine karnevalesk verkehrte Welt [...] darstellen oder eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen [...] Welt repräsentieren“¹²⁷². Groteske Bildelemente finden sich in der bildenden Kunst von Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel und Francisco Goya über die Spielarten von Georgio de Chirico, Oskar Kokoschka und Egon Schiele bis hin zu den ausgeprägten, verschrobenen Ausdrucksformen im Werk von Francis Bacon oder den Fotografien von Joel-Peter Witkin. Die künstlerische Präsentation der *Photo-Transformations* verdeutlicht auf eindringlichste Weise, dass „das Groteske dazu neigt, all das hervorzuheben, was die biologisch-materielle Grundlage und die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers betrifft“¹²⁷³. Die Fototransformationen Samaras zeugen jedoch nicht allein von einem grotesken Potenzial, sondern ebenso von einer ungeheuren

¹²⁷¹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt a. M. 1999, S. 227-278.

¹²⁷² Elisheva Rosen: *Grotesk*, in: Karlheinz von Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 876-900, S. 876.

¹²⁷³ Ebd.

„metaphorischen Gewalt“¹²⁷⁴. Sie schockieren, wirken brutal, bedrohlich und surreal, erscheinen ihrerseits als gewaltsam, obwohl ihnen keine Darbietung von Gewaltvorgängen innewohnt. Die Vorliebe Samaras für verstümmelte Körper mag zum einen aus seinem biografischen Hintergrund resultieren¹²⁷⁵, zum anderen – und wesentlich sinnfälliger – kann diese aber auch in seiner Faszination für die Manipulierbarkeit des Materials und seiner künstlerischen Experimentierfreude gesehen werden.

Samaras nimmt insofern eine wichtige Position in der Umgebung der Polaroidfotografie ein, als dass er einerseits enorm viele Sofortbilder produziert hat und andererseits für sich eine Technik und Formensprache entwickelt hat, die von einem hohen Grad an Wiedererkennung zeugt.¹²⁷⁶ Das eingangs erwähnte Zitat des Künstlers, er möchte leben wie ein Mutant¹²⁷⁷, verweist deutlich auf sein Bedürfnis sich stets – wenn auch nur bildhaft – zu verändern. Die Herangehensweise gleicht dabei einer Attacke auf sich selbst. Blickt man auf die verbildlichte Metamorphose von Mensch und Stachelwesen, erfährt man zugleich das Stadium der Transgression. Samaras transferiert äußere Erscheinungsmerkmale eines fremden stacheligen Wesens, er eignet sich vorhandenes Formenmaterial an, ein Prozess der im Sinne Harald Szeemanns als Rückzug ins Private und Subjektive gesehen werden kann, denn Samaras entwickelt in den *Photo-Transformations* seinen eigenen, mannigfaltigen Kosmos, der von einer anderen Farbigkeit, einem veränderten Körperbewusstsein, differenzierter Räumlichkeit, unterschiedlichen Materialien und Oberflächen, einer undurchsichtigen Menschlichkeit und einer kitschig-psychodelisch anmutenden Aura zeugt.

So sehr die Werke Samaras auch als ausgelebter Narzissmus gedeutet werden¹²⁷⁸, so wenig bedenkt man, dass die unterstellte Selbstliebe sich vermehrt in einer Selbstzerstörung offenbart, indem der Künstler sein Äußeres benutzt um sein Inneres zu erforschen. Das Abbild seines Selbst dient als formbare, veränderbare, erweiterbare Masse, die sich mit der

¹²⁷⁴ Martin Seel: *Die Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 302.

¹²⁷⁵ Samaras, der den Griechischen Bürgerkrieg miterlebte, wurde schon früh mit dem Tod konfrontiert. Zudem nahm er an teils radikalen religiösen Riten wie der Schlachtung des Osterlammes teil, was Lifson als religiösen Terror seiner Kindheit beschreibt. Der Autor sieht in der ereignisreichen Kindheit Samaras zudem die Entcodierung für das reiche Farbkolorit in Samaras Arbeiten, wobei Grün und Rot für Soldaten stünde, ein tiefer Blauton und Rot an Ikonen erinnere, Gelb an die gelblich gefärbten Gesichter durch anti-malariale Medikamente denken ließe und Gold für den Glitter in Kirchen stünde. Vgl. Lifson, 1987 (wie Anm. 1226), S. 43 f.

¹²⁷⁶ In der Fotografie findet sich zu diesem Zeitpunkt kein Pendant. Gerade die *Photo-Transformations* erinnern oft stark an die Zwitterwesen eines Francis Bacon. Als Nachfolger im fotografischen Sektor dürfte Vollrad Kutscher gelten, der nur kurz nach Samaras begann, physisch die Oberfläche des sich entwickelnden Polaroids zu bearbeiten. Vgl. Forster, 2005, S. 57.

¹²⁷⁷ Der Begriff mutieren stammt von *mutare*, lat.: „ändern“; *mutatio*, lat.: „Veränderung, Wechsel“.

¹²⁷⁸ Seine Retrospektive im Whitney Museum of American Art lief unter dem Titel *Unrepentant Ego*. In einer Ausstellungsbesprechung wird von „Samaras narzisstischen Satyrspielen“ gesprochen. Vgl. Eric Aichner: „Source Codes“ bei Sprüth Magers, Berlin, *Der Quelltext als Dialektik-Kritik*, in: <http://www.artnet.de/magazine/source-codes-bei-spruth-magers-berlin/> [12.04.2012].

Person des (gesellschafts-)fremden Künstlerdaseins auseinandersetzt. Es sind Porträtinstallationen, die von einem spirituellen und konzeptuellen Ansatz zeugen, der sich sowohl der Beschäftigung mit Innen/Psyche und Außen/Körper als auch dem Gegensatzpaar Schönheit und Hässlichkeit widmet. Schon Charles Baudelaire skizzierte das Hässliche als Anknüpfungspunkt für die Kreation neuer Schönheit¹²⁷⁹ und Samaras äußert: „Whatever I do has to be well done. And it even has to approach an area of beauty rather than ugliness. It can be rough, but it has to be beautiful“¹²⁸⁰. Samaras schafft mit seinen *Photo-Transformations* Werke von verletzenden Entblößungen, die unseren „auf heile Kunstgebilde gerichteten Geschmackshorizont verletzen“¹²⁸¹ sollen. Nur schwer kann man sich der Wucht des Unbehagens beim Anblick seiner bizarren Bildwelten erwehren und doch ist das „Ästhetische insoweit schön, als es Bedürfniserfüllung“¹²⁸² imaginiert. In den fotografischen Verwandlungen Samaras’ findet sich daher jene „»Totalität« der ästhetischen Form“¹²⁸³, die ursächlich dafür ist, warum „noch provozierend hässliche Kunst in ihrer Form einen Rest, eine Ahnung spröder Schönheit behält“¹²⁸⁴.

Die *Photo-Transformations*, welche oft energische und bewegungsreiche Details aufweisen, stillen zudem ein Verlangen nach Unmittelbarkeit. Das Material bietet Samaras eine verkürzte Zeitspanne zwischen Idee und Resultat, eine schnelle Herangehensweise, die ihn in seinen früheren Jahren schon zu den Techniken der Assemblage und der Collage führten. Arnold B. Glimcher betont in einem Aufsatz über den Künstler, dass dieser Unmittelbarkeitsdrang keine Seltenheit – auch André Massons Automatismus und Willem de Koonings Action Paintings zeugen davon – und Samaras somit kein Einzelfall darstelle. Vielmehr sei der Wunsch nach Unmittelbarkeit eines der wichtigsten Merkmale der Kunst des 20. Jahrhunderts und Samaras Transformationen existieren als eine Art Improtheater eines malerischen Expressionismus.¹²⁸⁵ Während sich andere Künstler, wie etwa Robert Mapplethorpe den Imitationsstrategien der glatten Oberflächenästhetik der Werbefotografie nähern oder gar ganz verschreiben, findet bei Samaras eine Dekonstruktion des Oberflächenillusionismus – mit ihr einhergehend Verletzung, Verfremdung und Verformung – statt. Er bricht die fotografische Oberfläche zugunsten

¹²⁷⁹ Baudelaire beschäftigte sich dabei mit den Karikaturen von Carle Vernet. Vgl. Charles Baudelaire: *Quelques caricaturistes français (1857)*, in: Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire, Oeuvres complètes*, Bd. II, Paris 1976, S. 1352-1360.

¹²⁸⁰ Lucas Samaras, zit. nach: Glimcher, 2009 (wie Anm. 1229), o. S.

¹²⁸¹ Werner Hofmann, zit. nach: Weiermair, 1983 (wie Anm. 1250), S. 4.

¹²⁸² Franz Koppe: *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1993, S. 159.

¹²⁸³ Ebd.

¹²⁸⁴ Ebd.

¹²⁸⁵ Vgl. Arnold B. Glimcher: *Photo-Transformations*, in: Constance W. Glenn (Hg.): *Lucas Samaras, Photo-Transformations*, Long Beach/New York 1975, S. 7-11, S. 10.

eines Resultats auf, dessen entwicklungstechnische Verfremdung, ebenso nachhaltig, wie die Aufnahmesituation selbst wirkt. Der puristische Gebrauch der Fotografie als reines Abbildungsverfahren wird dabei unterlaufen, das „chemische Drama der SX-70 Bildentstehung“¹²⁸⁶ genutzt und durch manipulative Attacken zur bildgewaltigen Eskalation gebracht. Samaras *Photo-Transformation* verbildlicht den ambivalenten Charakter des Polaroids, dessen Wesen zwischen Objekt und Fotografie anzusiedeln ist. Zudem potenziert er den, dem Polaroid ohnehin anhaftenden Originalitätscharakter, indem er es seinen individuellen Manipulationen unterwirft.

¹²⁸⁶ Victor McElheny: *Die SX-70-Technologie*, in: Ralph Gibson (Hg.): *SX-70 Art*, New York 1979, S. 121-132, S. 127.

6 ÄUßERE ERSCHEINUNG – KÖRPERLICHKEIT – PLASTIZITÄT

6.1 Das Polaroid als Objekt – Format und Rahmen¹²⁸⁷

„Irgendetwas leistet im Polaroid Widerstand: Es ist sein Gegenstandscharakter (seine inhärente Verweigerung zur Reproduktion, das Bestehen auf Einmaligkeit), der sich weder verändern noch vermindern lässt. In diesem Sinne darf die Polaroid-Aufnahme nicht wie die Fotografie sonst verstanden werden, sondern eher als Alternative.“¹²⁸⁸

Unübersehbar ist das konventionelle Polaroid eine Zusammensetzung aus mehreren Schichten oder – wenn man so will – aus zwei Oberflächenstrukturen, bestehend aus dem fotografischen Bild per se und der dieses einschließenden, umgebenden und rahmenden weißen Kunststoffkadrage. Ein Sofortbild ist daher anhand seiner zweiteiligen Form aus Bildausschnitt und Rahmung unverkennbar als solches zu identifizieren. Die gebräuchlichen Polaroidfilmformate, bei denen Film und Foto eine unüberwindbare Einheit bilden¹²⁸⁹, nähern sich sowohl in ihrer Gesamterscheinung als auch im Bildausschnitt der Form eines Quadrates an.¹²⁹⁰ Elementarer Bestandteil des Polaroids ist seine weiße erhabene Plastikeinfassung, eine Umrandung am Fotopapier, die zwischen Passepartout und Rahmen changierend, die reine Abbildfunktion zunächst hinter der medialen Präsenz zurücktreten lässt. Wenn die weiße Kadrage des Polaroids als Rahmen angesehen wird, addiert sich zu der rein funktionalen Bedeutung auch der Aspekt der ästhetischen Komponente, die weitere Wirkungsweisen innerhalb der Rezipientenmodi offenbart.

In diesem Kontext – einem Versuch das Rahmenelement des Sofortbildes zu definieren – wird im Folgenden exemplarisch das am weitesten verbreitete Polaroidformat des SX-70-Systems Beachtung finden, dessen Filmkassetten aus zehn Farbbildern im Format 8.9 x 10.8 cm und einem effektiven Bildausschnitt von 7.8 x 7.9 cm bestehen, der von einem

¹²⁸⁷ Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.): *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Berlin 2008.

¹²⁸⁸ Daniela Palazzoli: *Reflections of Life – Spiegelbilder des Lebens*, in: Rainer Wick (Hg.): *Unikate in der Fotografie: Daguerreotypien und Sofortbilder*, Mailand 1989, S. 11-15, S. 13.

¹²⁸⁹ Filmformate und Fotoformate sind beim Polaroid zwangsläufig identisch, da Film und Foto symbiotisch auf einem Träger miteinander verbunden sind.

¹²⁹⁰ Die Bildausschnitte der Integralfilme reichen von 7.8 x 7.9 cm (SX-70) über 7.9 x 7.9 cm (600er- Serie) bis zu 9.2 x 7.3 cm (Spectra). Die Bildausschnitte der Packfilme reichen von 8.3 x 8.6 cm (80er-Serie) über 7.3 x 9.5 cm (100er- Serie) bis zu Mittelformatgrößen von 9 x 11.7 cm (4 x 5 Zoll) und Großformaten bis maximal 19 x 24 cm (8 x 10 Zoll). Die Beschreibung der Großbildkamera Polaroids mit einem Format von 50 x 60 cm und ihre Funktionsweise wird an anderer Stelle beschrieben. Vgl. Kap. 2.3 vorliegender Arbeit. Die weiteren zahlreichen Sofortbildformate finden an dieser Stelle keine Erwähnung, da sie nur minimale Abweichung in Format und Größe aufweisen und eine detaillierte Auffächerung nicht relevant erscheint. Grundlegend ist allein der stets zweiteilige Aufbau eines kleinformatigen Sofortbildes.

veritablen Rahmen umgeben ist.

Im Allgemeinen stellt die Forschung zum Rahmen in der Kunst bereits ein Randgebiet dar, sodass es nicht verwundert, dass der Wissensstand – „sieht man von den zuerst und zunächst an Liebhaber und Sammler adressierten Publikationen zum Rahmen als Teil des sogenannten »Kunstgewerbes« einmal ab“¹²⁹¹ – als überschaubar bezeichnet werden kann¹²⁹². Neben den kunsthistorischen und kunsttheoretischen Untersuchungen zu diesem Themenfeld, finden sich auch Verknüpfungen zu abstrakt-ästhetischen Fragestellungen und philosophischen Reflexionen zum Sujet des Bildformats und des Bilderrahmens in der Geschichte der Kunst¹²⁹³, allerdings ist die Bilanz an Texten, die sich der Beziehung zwischen Fotografie und Rahmen verschreiben, ernüchternd, da der Schwerpunkt sämtlicher Forschung auf dem historischen Rahmen liegt. Zwar ist der „Trend sich mit historischen Rahmen zu beschäftigen seit der Mitte der siebziger Jahre zu beobachten“¹²⁹⁴ und fällt somit in die Blütezeit der Instantfotografie, doch lassen sich historische Rahmen und das dem Polaroid medienimmanente Rahmungssystem letztlich kaum fruchtbar miteinander in Verbindung setzen. Mithilfe der Definitionen eines Rahmens und der eines Passepartouts, kann allerdings subsumiert werden, inwieweit das Sofortbild unter eine der beiden künstlerischen Begrenzungen fällt. Das in diversen Materialien¹²⁹⁵ erhältliche Passepartout akzentuiert einen Bildausschnitt und bewirkt durch seine abgeschrägten Schnittkanten eine verstärkte räumliche Tiefe des Bildes.¹²⁹⁶

Mit den zahlreichen und divergenten Versuchen einer Definition des Bilderrahmens

¹²⁹¹ Körner/Möseneder, 2008 (wie Anm. 1287), Vorwort, o. S.

¹²⁹² Zu nennen sind an dieser Stelle einige relevante Publikationen zum Thema: Werner Ehlich: *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresden 1979; Friedrich G. Conzen/Gerhard Dietrich: *Bilderrahmen: Stil – Verwendung – Material*, München 1983; Claus Grimm: *Alte Bilderrahmen: Epochen – Typen – Material*, 3. Aufl., München 1986; Paul Mitchell/Lynn Roberts: *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London 1996.

¹²⁹³ Exemplarisch: Thomas Puttfarkens: *Maßstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*, Hamburg 1971; Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876; Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1974; Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei (Original: La vérité en peinture, Paris 1978)*, dt. Erstausgabe (hrsg. von Peter Engelmann), Wien 1992; Georg Simmel: *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch (1902)*, in: Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt (Hg.): *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1995.

¹²⁹⁴ Tobias Schmitz: *Analyse und Bewertung gegenwärtiger Rahmungsmaßnahmen ausgewählter Museen*, Dissertation: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 2004, S. 5.

¹²⁹⁵ Herkömmliche Passepartouts sind aus säurefreiem Papier oder säurefreiem Karton, hochwertigere Ausführungen oft aus Büttenpapier gefertigt. Eine Sonderform stellt das in Frankreich von den Impressionisten geschaffene Leinenpassepartout dar. Das sogenannte Wiener Passepartout wiederum besteht aus mehreren auf Gehrung geschnittenen Holzleisten, die nicht selten übereinander gelegt und farblich differenziert werden, um die Tiefenwirkung noch zu steigern. Weitere gängige Formen sind das Englische und das Französische Passepartout, wobei beide aufwendig handdekorierte Versionen darstellen.

¹²⁹⁶ Soll diese optisch noch verstärkt werden, so gibt es im Fachhandel auch Passepartouts mit Kartonstärken von mehreren Zentimetern. Neben dem ästhetischen Aspekt hat das Passepartout auch eine wichtige Funktion bei der konservatorischen Einrahmung, indem es bei Papierarbeiten den nötigen Abstand zum Glas und somit Raum für eine bessere Luftzirkulation schafft, sodass die Bildung von Schimmel vermieden und das Papier nicht angegriffen werden kann.

verhält es sich hingegen wesentlich komplexer, weisen zwar sowohl Rahmen als auch Passepartout einen ähnlichen historischen Hintergrund auf – finden sich ihre zunehmende Verwendung zu dekorativen Zwecken und Vorläufer doch beide im beginnenden 16. Jahrhundert –, doch wurde der Bilderrahmen mit seinen mannigfaltigen Erscheinungsformen nicht nur hinsichtlich seiner dekorativen oder funktionalen Aspekte besprochen, sondern gelangte vielmehr auch in einen metaphorischen Fokus, um auf theoretischer Ebene Phänomene der Grenzüberschreitung zu fassen oder Gegensatzpaare wie Innen und Außen, Wesentlich und Unwesentlich respektive das Äußerliche und das Eigentliche in Form von Konstrukten wie *ergon* (Werk) und *parergon* (Beiwerk)¹²⁹⁷ zu konkretisieren. Es mag zunächst müßig erscheinen, die abstrakten Abhandlungen Kants oder Derridas heranzuziehen, zumal sie sich auf die Malerei beziehen, sich von Rahmensystemen im Metier der Fotografie aber im Wesentlichen nicht unterscheiden, sofern man bereit ist eine Fotografie als Kunstwerk zu betrachten. Kant differenziert in seinem Werk *Kritik der Urteilskraft*¹²⁹⁸ nicht nur klar zwischen den dem Werk innerlichen und den dem Werk äußerlichen Elementen, sondern schildert auch eine Hierarchie von Innen und Außen, Zierrat und Rahmen: Während *parerga* (Zierraten) prinzipiell eine Steigerung des Wohlgefallens bei der Betrachtung eines *ergons* (Werkes) ermöglichen können, kann jener Zierrat aber auch zu bloßem Schmuck degenerieren, sofern er die schöne Form nicht wahr.¹²⁹⁹ Ein goldener Rahmen etwa sei mit Effekthascherei gleichzusetzen, der aufgrund seines Materials eine Grenze überschreitet, da er augenscheinlich vom Eigentlichen ablenken könne. Eine formale, weniger auffällige Eingrenzung eines Kunstwerkes, das mit diesem nicht konkurriert, ist im Kant'schen Sinne daher legitim; ein weiterer visueller – stärkerer oder ebenbürtiger – Reiz aber, wie ein goldener Rahmen, widerspräche seinem ästhetischen Reinheitsgebot. Auch lässt sich aus der Passage des § 14 über die Zierraten aus *Kritik der Urteilskraft* herleiten, dass ein Werk (*ergon*) auch ohne Zierrat (*parergon*) durchaus bestehen kann. Kants § 14 ist insofern auf eine Polaroidaufnahme anwendbar, als dass sich diese nicht nur aus *ergon* – dem Bildausschnitt – und *parergon* – dem weißen Plastikrand – zusammensetzt, sondern untrennbar verbunden eine funktionale Einheit bilden.

¹²⁹⁷ Ursprünglich geht der Begriff *ergon* schon auf Aristoteles zurück.

¹²⁹⁸ Kant, 1974 (wie Anm. 1293), S. 142.

¹²⁹⁹ Ebd. Und weiter an gleicher Stelle: „Selbst wenn man Zierraten (*parerga*) nennt, das ist dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, Gewänder der Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierrat nicht selbst in seiner schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch.“

Im Gegensatz zu Kants Degradierung eines Rahmens als etwas Hinzukommendes und daher Unwesentliches, sogar mögliches abwertendes Merkmal, sieht Jacques Derrida, der sich in *Die Wahrheit in der Malerei*¹³⁰⁰ auf Kant bezieht, in den *parerga* „nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, sondern vielmehr das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des Ergon zusammenschweißt“¹³⁰¹. Derrida konkludiert, dass gerade jener Mangel „konstitutiv für die Einheit des Ergon“¹³⁰² ist. Während Kant somit in einer Rahmung lediglich die Möglichkeit zur Ergänzung sieht, ist diese für Derrida, über eine Opportunität hinausreichend, vielmehr eine wesentliche Bedingung, um das Bestehen eines Werkes generell zu ermöglichen. Kant sieht in Rahmen und Zierrat mehr eine Wahl, für Derrida hingegen sind sie eine Prämisse, sodass er mit den 1992 veröffentlichten Thesen von Hauptwerk¹³⁰³ und Beiwerk¹³⁰⁴ die Anschauung der Rahmung und damit die Differenzierung von Eigentlichem und Marginalem noch einmal aktiv zu überdenken, postulierte. Die Klärung des Bildbegriffs – also die Frage nach dem, was ein Bildwerk ausmacht, was eigentlich ein Bild ist und welche Partien faktisch dazu gehören – lässt häufig die Frage außer Acht, inwieweit der Rahmen als entsprechender visueller Teil verstanden werden kann und beschäftigt sich vielmehr mit dem Verhältnis von bildlicher Darstellung und sprachlicher Äußerung, dem Bild und seiner Intention. Die Auseinandersetzung mit Polaroids sollte sich nicht mit einer partiellen Betrachtung begnügen, sondern dieses als ganzes Artefakt wahrnehmen, dem als realer Gegenstand Materialbeschaffenheit, Format und weitere relevante Faktoren, wie – wenngleich wenig vorhandene – räumliche Tiefe und Rahmung implizit sind. Einzig die Betrachtung der Darstellung und des Dargestellten gewährleisten eine lückenlose Erkenntnis. Evidenter als bei manch anderen medialen Systemen stellt die Rahmung bei einem Sofortbild ein konstitutives Merkmal dar. Seine Gestalt definiert das Sofortbild als Medium von unmittelbarer und unverwechselbarer Erkennbarkeit, das zu einer „szenischen Erkenntnis“¹³⁰⁵ aufruft, denn die Wahrnehmung eines Polaroids vollzieht sich simultan über das Objekthafte und Motivische. Die semantische Verbindung von Rahmung und Bildmotiv beschwört nahezu einen „Szenenblick“¹³⁰⁶ herauf.

Selten findet man Polaroids hinter Glas oder mit einem Passepartout veredelt, denn ihre

¹³⁰⁰ Derrida, 1992 (wie Anm. 1293).

¹³⁰¹ Ebd., S. 80.

¹³⁰² Ebd.

¹³⁰³ Hauptwerk = *ergon*; Vgl. ebd., S. 74.

¹³⁰⁴ Beiwerk = *hors d'oeuvre*, speziell: *Parergon*; Vgl. ebd.

¹³⁰⁵ Horst Bredekamp: *Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Oeil*, in: Joachim Bromand/Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Berlin 2010, S. 455-468, S. 455 f.

¹³⁰⁶ Ebd.

ursprüngliche Erscheinung ist bereits die einer gerahmten Fotografie. Schon Wilhelm von Bode sprach – zwar im Zusammenhang mit historischen Gemälden und deren Rahmung – von der Geltungsentfaltung eines Bildes nur „in einem Rahmen im Charakter der Zeit und des Landes, in dem es entstand“¹³⁰⁷. Eine Aussage, unter derer sich das Polaroid dennoch subsumieren lässt, denn in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, der Blütezeit des Polaroids, florierte die Kunststoffindustrie und tatsächlich bestehen nicht nur viele Polaroidkamera-Modelle¹³⁰⁸, sondern auch eine Vielzahl an Polaroidfilmen – und mit ihnen unauflöslich verbunden auch die Rahmung – größtenteils aus Plastik.¹³⁰⁹ Zu jener Zeit, als die Vorreiter Japan und die USA ihre Erfindungen Q'Kote, einen Papierersatz und Plaper¹³¹⁰ entwickelten, wird Kunststoff zu einem gängigen Material im Alltag. Es findet sich in Bereichen der Verpackung von Textil- und Lebensmittelindustrie, bei der Möbelherstellung, in Fahrzeugausstattungen und „auch für Bilder und Buchstaben hat die Plastik-Ära begonnen“¹³¹¹, wie es der *Spiegel* 1972 artikulierte. Plastik war nützlich und en vogue zugleich und spiegelte, ebenso wie das Polaroid, den Lebenswandel und Charakter der Zeit wieder. „Ich liebe Hollywood. Alle sind schön. Alle sind aus Plastik – aber ich liebe Plastik“¹³¹², soll Andy Warhol gesagt haben, der stets mit einer Sofortbildkamera das Haus verließ. Die Entfaltung der richtigen Geltung, die nur gelingt, wenn Gerahmtes und Rahmen zeitlich und so auch stilistisch zusammenpassen, wie von Bode es formuliert hat, ist im Fall des Polaroids zweifelsohne gegeben. Das Sofortbild mit seinem Stigma eines Unikats und der betonten Selektivität legt mit seinem „weißen Normenrahmen in seiner stereotypen Quadratur“¹³¹³ einen unveränderbaren Ausschnitt fest und wie „durch Zauberhand ist aus einem simplen Bild Kunst“¹³¹⁴ geworden, denn vor allem dem Amateurfotografen „verspricht das Polaroid nicht nur Einmaligkeit, sondern darüber

¹³⁰⁷ Wilhelm von Bode: *Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen*, in: *Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen*, Ausgabe Juni 1912, XXXIII. Jg., Nr. 9, Berlin 1912, S. 210.

¹³⁰⁸ Aus Kunststoff gefertigt sind folgende Modelle: Polaroid Vision, die faltbare Polaroid Autofocus Spiegelreflex Sofortbildkamera, Polaroid Image, Polaroid Impulse (AF + Portrait), Polaroid Swinger Model 20, Polaroid Colorpack 88, Polaroid Instant 30, Polaroid 1500, Polaroid PolaSonic Autofocus 4000, Supercolor 2000, die Revue 1001, welche für die Fotomarkte des Versandhauses Quelle Revue gefertigt wurde und Kameras der 600er-Serie.

¹³⁰⁹ Das Magazin des SX-70-Films besteht aus Kunststoff. Wird das Magazin in die Kamera eingeschoben, knickt eine ca. 2 mm breite Kunststoffleiste nach vorne ab und gibt den Bildauswurf frei. Eine ebenfalls aus Kunststoff gefertigte Foliensprünge an der Vorderseite des Magazins erleichtert das Herausziehen des Magazins. Die alten Polaroid Packfilme vom Typ 80/100/660 bestehen ebenfalls aus Plastik

¹³¹⁰ Die Amerikaner prägten bereits dieses eingängige Portmanteau aus plastic und paper. Vgl. O. A.: *Starkes Recken*, in: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42854150.html> [29.01.2015].

¹³¹¹ Ebd.

¹³¹² Andy Warhol, zit. nach: Magdalena Kröner: *Jetzt gleich und bitte für immer und ewig*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 26.06.2011, Nr. 25, S. 59.

¹³¹³ Modick/Rieckhoff, 1983 (wie Anm. 301), S. 14.

¹³¹⁴ Ebd.

hinaus insofern Kunstcharakter, als es sogleich gerahmt erscheint und vorliegt“¹³¹⁵. Besonders darin liegt, neben dem Umstand, dass in der Instantfotografie die traditionelle Zerteilung des Materials in Positiv und Negativ entfällt, „da sich das Negativ zusehends quasi zum Positiv entwickelt“¹³¹⁶, der Erfolg des Sofortbildes begründet, der wenigstens dem Amateuranwender rein formal und losgelöst von der inhaltlichen Güte seiner Aufnahme, den Eindruck eines in sich geschlossenen Kunstobjektes zu vermitteln vermag. Die weißen Stege des Polaroids sind stets Teil des finalen Resultats und mitunter auch als deutungswürdiger Teil des Werkes anzusehen, denn sie sind evidente und irreversible Spuren der instantanen Bilderzeugung. Nicht immer lässt sich klar differenzieren, ob der Polaroidrahmen als gestalterisches Mittel in den künstlerischen Prozess bewusst miteinbezogen wurde oder als sekundäres gar nebensächliches Beiwerk der jeweiligen künstlerischen Position gedacht war. Jeder Künstler, der mit dem Medium Polaroid arbeitet, dürfte sich der Tatsache jedoch bewusst sein, dass die Resultate, sofern sie keinem weiteren Arbeitsprozess unterworfen werden, in ihrer spezifischen technischen Form einen weißen Rahmen aufweisen. Der dem Polaroid immanente exponierte weiße Rand ist als funktionales und ästhetisches Element stets vorhanden, betont überdeutlich einen Bildausschnitt, verweist auf die „Ausschnitthaftigkeit von Wahrnehmung und negiert jeden Anspruch auf Repräsentation von Wirklichkeit“¹³¹⁷. Auch ist die weiße Kadrage des Polaroids eine haptische Betonung, deren dickes biegsames, aber reißfestes Material sich deutlich von dem eines Passepartouts unterscheidet. Ebenso wie der bereits von Flusser geforderte Deutungsapparat, der an die technischen Gegebenheiten einer Fotografie anknüpfen sollte, betont auch Kracauer, dass die Deutung eines fotografischen Bildwerkes an deren Form gebunden ist und verweist zudem explizit auf die Ausschnitthaftigkeit der Fotografie per se, indem er feststellt, dass „eine genuine Photographie [...] den Begriff der Vollständigkeit“¹³¹⁸ ausschließe, da sie stets auch „eine vorläufige Grenze“¹³¹⁹ bezeichne.

¹³¹⁵ Ebd. Die Autoren stehen dem Sofortbild durchaus kritisch gegenüber und zweifeln bei einem unmanipulierten Polaroid an seinem Status als Kunst. Sie halten an gleicher Stelle fest, dass „das Polaroid-Foto in seiner unwiederholbaren Einmaligkeit, seiner nie authentisch reproduzierbaren Erscheinung, eine falsche Aura“ installiere.

¹³¹⁶ Modick/Rieckhoff, 1983 (wie Anm. 301), S. 10.

¹³¹⁷ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 100.

¹³¹⁸ Siegfried Kracauer: *Geschichte – Von den letzten Dingen*, Schriften, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971, S. 63.

¹³¹⁹ Ebd. Kracauer schreibt an gleicher Stelle weiter: Der Inhalt einer Fotografie deute „über jenen Ausschnitt hinaus und verweist auf eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen des wirklichen Lebens, die in ihrer Ganzheit unmöglich zu erfassen sind.“ Jene Erkenntnis der Emphase des Ausschnitts positioniert Kracauers Ansatz als anti-indexikalischen, der die „Es-ist-so-gewesen“-Theorien im Sinne Barthes zurückweist. Roland Barthes führt das „Es-ist-so-gewesen“-Element als Wesensmerkmal („Noema“) der Fotografie auf. Vgl. Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 87. Von Barthes ausgehend entwickelt sich eine fortlaufende Debatte um die indexikalische oder nicht-indexikalische Eigenschaft der Fotografie, die auch als Spuretheorie bekannt ist. Autoren wie – exemplarisch – Charles Sanders Peirce, Roslind Krauss, Georges Didi-Hubermann, Wolfgang Kemp, haben das Für und Wider der Theorien stets literarisch gegeneinander abgewogen.

Das Polaroid zieht neben einer tatsächlichen Grenze – betont durch den inhärenten Rahmen – zudem auch stets eine metaphorische Grenze zwischen öffentlichem und privaten Raum nach sich. Doch die „gestellten Fragen nach den Optionen von Einschluss und Ausschluss, von Detail und Ganzen“¹³²⁰ lassen sich nach Steffen Siegel, „nur dann sinnvoll diskutieren, wenn als dritte Kategorie Bildtechniken des visuellen Anschlusses in den Blick genommen werden“¹³²¹. Denn in den vergangenen Diskussionen um die Referenzialität der Fotografie wurde vordergründig das „im Bild Sichtbare als ein »Bruchstück der Wirklichkeit«“¹³²² besprochen ohne dabei dem „Jenseits, das durch Rahmen und Ränder nicht abgeschnitten, sondern potenziell sichtbar gehalten wird“¹³²³ als evidenten ästhetischen Merkmal des fotografischen Bildes Aufmerksamkeit zu schenken. Siegel, der jüngere fotografische Arbeiten der Künstler David Hockney, Jan Wenzel und Peter Hendricks bespricht, formuliert zudem den Appell das „latente Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Präsenz und Absenz“¹³²⁴ zu betrachten, um „eine Ästhetik potenzieller photographischer Bildlichkeit näher“¹³²⁵ bestimmen zu können. Eine Forderung, welche für die Auseinandersetzung mit Sofortbildfotografien von entscheidender Bedeutung ist, denn gerade die speziellen Praktiken der Instantfotografie sowie deren ganz eigene Erscheinungsform sind letztendlich „Produkte einer spezifischen technisch-medialen Konstellation“¹³²⁶, die das Gegenwärtige des fotografischen Bildes in unvergleichlicher Weise artikulieren. Wie kein anderes fotografisches Verfahren verweist das Polaroid mit seiner immanenten Rahmung und der sichtbaren Bild-Werdung, der man stets beiwohnen kann, auf seinen Status eines „zusätzlichen Bildes oder Metabildes“¹³²⁷. Wie die *Tagesbilder* Horst Ademeits im Folgenden belegen¹³²⁸, scheint die „Verbindung des Polaroids mit seinem Referenten wesentlich enger als bei jedem andern fotografischen Abbild, das den Umweg über das Labor nehmen muss“¹³²⁹. Eine mögliche Zuschreibung der Sofortbilder wäre daher ihr „Situationsbezug“¹³³⁰, der sie „zumindest in ihren Gebrauchsweisen von der konventionellen Fotografie abgrenzt“¹³³¹. Das Beiwohnen am Entwicklungsprozess – ohne zwingenden Ortswechsel – und das Besitzen und Begutachten

¹³²⁰ Siegel, 2009 (wie Anm. 62), S. 87.

¹³²¹ Ebd., S. 87.

¹³²² Ebd.

¹³²³ Ebd.

¹³²⁴ Ebd.

¹³²⁵ Ebd.

¹³²⁶ Kröncke/Nohr, 2005 (wie Anm. 60), S. 9.

¹³²⁷ Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 67.

¹³²⁸ Vgl. Kap. 6.2 vorliegender Arbeit.

¹³²⁹ Horak, 2005 (wie Anm. 679), S. 86.

¹³³⁰ Kröncke/Nohr, 2005 (wie Anm. 60), S. 13.

¹³³¹ Ebd.

eines unmittelbaren materiellen Ergebnisses ermöglicht allein die „besondere Konstellation des Bildträgers beziehungsweise eine besondere Ordnung des Bildes“¹³³². Pauleit belegt die spezifische Beschaffenheit des Polaroids mit dem Begriff „Beutelbild“¹³³³, das neben „seiner spezifischen Gestaltung der Kammer mit Einsicht – auch einen eigenen Bilderrahmen“¹³³⁴ besitzt. Jener Rahmen ist das charakteristische Signet des Instantbildes und für den Impuls verantwortlich, dass man das Polaroid „auf den ersten Blick – sofort – erkennt, was gleichzeitig eine weitere »Sofortbildqualität« ausmacht“¹³³⁵.

Die Rahmung eines jeden Sofortbildes, die weder übersehen werden kann, noch als notwendiges Nebenprodukt des chemischen Prozesses angesehen werden darf, ist konstitutives Merkmal des Mediums, wie die künstlerischen Positionen Horst Ademeit oder David Hockney, welche die polaroide Rahmung bewusst innerhalb ihrer künstlerischen Strategien aufgreifen oder diese gar verstärkend einsetzen, ebenso belegen wie etwa *Low Tech Special Effects* von Ellen Harvey¹³³⁶ (Abb. 55) oder Anita Witeks *Polaroids of places that never have existed*¹³³⁷ (Abb. 56). Letzgenannte Arbeiten, die das Polaroid inklusive Rahmung imitieren, liefern konkludent einen Beweis für die Relevanz der apparativen Folgeerscheinungen, indem die mimetischen Reproduktionen der Sofortbilder – in Malerei oder ein anderes fotografisches Medium transferiert – auch den sichtbaren Rahmen zum Gegenstand der Darstellungen machen. Die Bildfolge *Monsters* aus der Werkreihe *Low Tech Special Effects* besteht aus gemalten Polaroids, die im Format nur minimal von der fotografischen Vorlage abweichen und durch den sorgfältig gemalten weißen Rahmen um das eigentliche Bild auf das ursprüngliche Medium Polaroid hinweisen¹³³⁸, sodass die „nostalgische Technik des Malens in Öl die genauso nostalgische Anmutung des von digitaler Technik längst überholten Mediums Polaroid verdoppelt“¹³³⁹ und dadurch ein „niedrig technisierter Spezialeffekt“¹³⁴⁰ erzeugt wird. Während Anita

¹³³² Pauleit, 2005 (wie Anm. 12), S. 67: „Die technischen Bedingungen dieser Ordnung sind die Elemente: Negativ, Kapsel mit Entwickler, Fixiermittel und Positivpapier. Damit dieser Prozess funktionieren kann, muss man das Bild als Beutel konstruieren [...]. Der Beutel enthält also das komplette Fotolabor und zudem ein Fenster, durch welches man den Entwicklungsprozess verfolgen kann. Dieses Fenster gewährt fortan auch den Blick auf das fixierte Bild. [...] Im Gegensatz zu den unmittelbaren Bildern der digitalen Technologien weisen die Beutelbilder des Polaroids eine eigene, vom Apparat unabhängige Materialität auf.“

¹³³³ Ebd.

¹³³⁴ Ebd., S. 67 f.

¹³³⁵ Ebd.

¹³³⁶ Ellen Harvey, *Low Tech Special Effects: Monsters*, 1999, Öl auf Masonite, 13 x 15 cm.

¹³³⁷ Anita Witek, *In immaculate order throughout*, aus der 18-tlg. Serie *Polaroids of places that never have existed*, 1998, C-Print, 23 x 23 cm.

¹³³⁸ Lauterbach, 2005 (wie Anm. 415), S. 158.

¹³³⁹ Ebd., S. 159: „Eigentlich weckt die sensationsheischende Wortfolge »Special Effects« [...] Erwartungen, die dem Stand aktueller Hollywood-High-Tech-Produktionen entsprechen. Ellen Harvey generiert den gewünschten Effekt, indem sie bewusst dilettantisch fotografiert und die bereits grotesken Resultate durch deren Bearbeitung in jenem Medium überhöht, das für die Produktion der Illusion steht: die Malerei.“

¹³⁴⁰ Ebd., S. 159.

Witek hingegen Fotografien erneut ablichtet, eröffnet sie einen Diskurs über das fotografische Medium selbst. *Polaroids of places that have never existed* sind „Montagen aus den Hintergründen von Werbeanzeigen für Gucci-Uhren, Clinique Tages- und Nachtcremes, dem neuen Ford etc.“¹³⁴¹, welche die Künstlerin als kleine auf Karton aufgezeichnete C-Prints, die neben dem Bildausschnitt auch einen, dem Polaroidmaßstab ähnlichen, weißen Rahmen zeigen. Die Lichtverläufe und räumlichen Segmente eröffnen Dimensionen, die wiederum keiner architektonischen Logik oder schlüssigen Perspektive Folge leisten. Visuelle Unschlüssigkeiten werfen ebenso wie der Titel die Frage auf, wie man Orte, die nicht existieren, fotografieren kann.¹³⁴² Dabei ist die Wahl „das Format »Polaroid« zu imitieren“¹³⁴³ evident, denn das „vertraute Erscheinungsbild“ tangiert zwei mediale Merkmale, „den Charme des Erinnerungsstücks und die Rationalität des Beweismittels“¹³⁴⁴.

Indem Künstler tatsächlich Sofortbilder als finale Kunstwerke liefern, lassen sie sich auf das Polaroid in seiner Reinform ein und bedienen sich somit gleichzeitig den „prozessorientierten Eigenschaften“¹³⁴⁵ des Mediums. Der fotografische Hergang spielt in diesen Fällen eine ebenso entscheidende Rolle wie das fotografische Ergebnis selbst, da die Künstler die Sofortbilder nicht in andere mediale Systeme verlagern oder ganz transferieren, wie es andere, weitaus häufiger anzutreffende, künstlerische Strategien belegen.¹³⁴⁶ Das reine Sofortbild aber macht nicht nur „auf seine technische Seite aufmerksam“¹³⁴⁷, indem seine Erzeugnisse signifikante Züge des Entwicklungsprozesses aufweisen, sondern reflektiert sich zudem selbst, da „die Verschmelzung des Prozesses mit dem Bild, die – mit Ausnahme der Frühzeit der Fotografie – bis dahin getrennt gewesen war“¹³⁴⁸ charakteristisch ist. Angeführte Künstler wie Horst Ademeit oder David Hockney nutzen bewusst die dem Polaroid immanente Überlagerung von Medialität und Materialität, indem sie auf die Besonderheit der Technik reagierend Bezug nehmen.

¹³⁴¹ Anita Witek, zit. nach: Horak, 2005 (wie Anm. 679), S. 84.

¹³⁴² Horak, 2005 (wie Anm. 679), S. 86.

¹³⁴³ Ebd.

¹³⁴⁴ Ebd.

¹³⁴⁵ Ebd., S. 95.

¹³⁴⁶ Etwa die Werke von Stefanie Schneider oder Marlene Dumas zeugen von der Übertragung des Polaroids in ein anderes mediales System. Vgl. Kap. 7.1 und Kap. 7.2 vorliegender Arbeit.

¹³⁴⁷ Horak, 2005 (wie Anm. 679), S. 80.

¹³⁴⁸ Ebd.

6.2 Horst Ademeits Medienkombinationen

„Fotografieren heißt Bedeutung verleihen.“¹³⁴⁹

Die Produktion von Sofortbildern des 1937 in Köln geborenen Horst Ademeit¹³⁵⁰ erklärt sich vornehmlich aus einer wahnhaften Vorstellung, die ihn glauben machte, er und seine Umwelt seien einer schadenden Kältestrahlung ausgesetzt. Ab 1989 dokumentierte er daher seine Umgebung mittels Polaroidkamera und führte diesen Prozess die nächsten Jahre fort. Ohne seine Wohnung dafür zu verlassen, begann Ademeit die Einflüsse, denen er sich ausgesetzt sah mit „wissenschaftlichen wie auch höchst kreativen, selbst entwickelten Methoden“¹³⁵¹ zu analysieren. Für seine Untersuchungen nutzte er für ihn beweiskräftige Objekte, sodass er etwa Zeitungen, die ihm als Datumsnachweise dienlich waren oder Lebensmittel, an denen sich seiner Ansicht nach ebenfalls der Einfluss der Strahlung ablesen ließe, ablichtete. Im Gestus eines Augenzeugens, der nach Roland Barthes das Credo des „So ist es gewesen“ bekräftigt, bezeugen seine Polaroids scheinbar ungefiltert seine Realität.

Ademeit ist zunächst im Sinne Susan Sontags der klassische „Besitzer einer Polaroid-Kamera, für den das Fotografieren eine handliche, flinke Form des Sich-Notizen-Machens ist“¹³⁵². Anschließend jedoch beschrieb der 2010 verstorbene Ademeit die Ränder jedes einzelnen Polaroids seiner Kältestrahlen-Dokumentation mit Kugel- oder Filzschreiber in akkurater feingliedriger Miniaturschrift teils bis zur Unkenntlichkeit, wie der gewaltige Fundus an Aufnahmen, die innerhalb der letzten 40 Jahre seines Lebens entstanden, belegt. Jede Fotografie, die Ademeit als Notiz offenkundig nicht ausreichte, wird von erläuternden Textdetails begleitet, die in blauer, schwarzer, roter oder lila Tinte auf den Polaroidrahmen erscheinen. Die Schrift, so klein und feingliedrig, ist kaum mehr leserlich und ergibt sich aus dem Drang Ademeits möglichst viele Informationen auf dem Trägermedium

¹³⁴⁹ Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 32.

¹³⁵⁰ Horst Ademeit, * 9. September 1937 in Köln; er wuchs in Waisenhäusern, Pflegefamilien und Kinderheimen auf; Anstreicher-Lehre, 1964 Studium der Dekorativen Malerei und Textilen Gestaltung an der Kölner Werkkunstschule; dann Studium des Textildesigns und Studium an der Kölner Werkkunstschule; ab 1970 schrieb er sich an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Klasse von Joseph Beuys ein, der seine Werke jedoch als „Kunstgewerbe“ kritisierte. Enttäuscht zog sich Ademeit aus dem Kunstgeschehen zurück und studierte Pädagogik. Auch in diesem Bereich fasste er nicht Fuß, sondern schlug sich als Arbeitsloser und Sozialhilfeempfänger mit Renovierungsarbeiten durch. 1987 bewohnte er eine Sozialwohnung im Düsseldorfer Stadtteil Flingern und zog anschließend in ein Düsseldorfer Seniorenheim. 2008 übergab er einer Mitarbeiterin des Seniorenheimes, wo er bis zu seinem Tode im Juli 2010 lebte, die ca. 10.000 Fotos. Durch Vermittlung eines dort tätigen Arztes gelangten Ademeits Werke jedoch noch zu Lebzeiten an die Kölner Galerie Susanne Zander, die seine Polaroids erstmalig ausstellte und die heute seinen Nachlass verwaltet. Vgl. Thomas Groetz: *On Kawara für Arme*, in: <http://www.artnet.de/magazine/horst-ademeit-im-hamburger-bahnhof-berlin/> [14.02.2012].

¹³⁵¹ Astrid Mania: *Das Polaroid als Wundermittel*, in: <http://www.artnet.de/magazine/horst-ademeit-bei-sabine-schmidt/> [14.02.2012].

¹³⁵² Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 12.

unterzubringen und würde abgetippt und ausgedruckt sicherlich mehrere Seiten umfassen. Er vermerkte Kalenderdaten, eigene Messergebnisse sowie politisches und privates Tagesgeschehen. Außerdem finden sich „auf Tageszeitungen drapierte Thermometer, Geigerzähler, Feuchtigkeitsgeräte und Kompass“¹³⁵³. Jeden Tag entstand so eines der sogenannten *Tagesbilder*.¹³⁵⁴ Das mehrere tausend beschrifteter Polaroidfotos umfassende Kontingent Ademeits wurde erstmals 2009 für die Ausstellung *Wohnen in der Strahlenkälte*¹³⁵⁵ – den Titel wählte Ademeit selbst – versucht zu ordnen, wobei sich ein Grundmuster erkennen ließ, bei dem stets auf der Titelseite einer Zeitung – meist der BILD – Nahrungsmittel und Messgeräte angeordnet sind. Dabei umrahmen die Utensilien „Schlagzeilen wie: »AIDS-Razzia bei Plasma-Firma« oder »Miss Germany nackt, tot«“¹³⁵⁶. Das Farbpolaroid mit der *Nummer 5601*¹³⁵⁷ (Abb. 57) zeigt in leichter Aufsicht einen Tisch mit darauf liegenden, ordentlich drapierten Zeitungen. Die obere Kante des Zeitungsarrangements wird von vier Flaschen gesäumt, am rechten Bildrand wird der Raum durch einen Fensterrahmen beschnitten. Über die Artikel verteilt befinden sich auf der vertikalen Achse mehrere Messgeräte – eingeschaltete Instrumente, die nicht immer einwandfrei zu identifizieren sind – sowie ein kleiner Wecker, der viertel vor neun anzeigt. Die Schrift auf der weißen Kadrage des Sofortbildes basiert auf blauem Kugelschreiber und ist so klein gehalten, dass sie lediglich mithilfe einer Lupe leserlich würde. Die Nummerierung der einzelnen Aufnahmen findet sich stets oben zentriert über die gesamte Rahmenhöhe in dick ausgemalten Ziffern, auch eine Datierung ist aufgrund der ausgebreiteten Titelblätter diverser Medien immer möglich.

Ademeits Arbeiten, gleich welcher Serie sie zugeordnet werden können¹³⁵⁸, sind stets als Produkte, die zwischen Genie und Wahnsinn changieren, zu werten. Sie werden zum „Bilderatlas einer privaten Obsession, dem auf engstem Raum ein obsessiver Roman eingeschrieben ist“¹³⁵⁹ oder gelten als „Konzeptkunst, aus der die Paranoia des Kleinbürgers spricht“¹³⁶⁰. Sein Verhalten und die künstlerische Praxis werden als

¹³⁵³ Sebastian Frenzel: *Paranoid mit Polaroid*, in: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20103029/horst-ademeit-secret-universe-polaroid-hamburger-bahnhof.html> [22.05.2014].

¹³⁵⁴ 6006 *Tagesbilder* sind bis zu seinem Tod entstanden.

¹³⁵⁵ Horst Ademeit, *Wohnen in der Strahlenkälte*, Sabine Schmidt Galerie, 16.01.2009-28.02.2009.

¹³⁵⁶ Groetz (wie Anm. 1350).

¹³⁵⁷ Horst Ademeit, *o. T. (5601)*, 2003, beschriftetes Polaroid, 11 x 9 cm.

¹³⁵⁸ Neben den *Tagesbildern*, die sich der Protokollierung von Kältestrahlen widmen, wurden von Sabine Schmidt und Susanne Zander ebenfalls die zeitgleich entstandenen *Kommentarbilder* zu einer Werkgruppe geordnet und die Kategorie der *Situationsbilder* aufgestellt.

¹³⁵⁹ Niklas Maak: *Horst Ademeit in Berlin – So ein Wahnsinn*, in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/horst-ademeit-in-berlin-so-ein-wahnsinn-1642527.html> [15.06.2013].

¹³⁶⁰ Frenzel (wie Anm. 1353).

Außenseiter-Kunst und „zum Zwecke der Selbstvergewisserung und -verortung“¹³⁶¹ karikiert, bei der Horst Ademeit „selbst unter den Außenseitern noch als Außenseiter“¹³⁶² wirkt. Die Obsession¹³⁶³ Ademeits und der „Effekt einer ewigen Wiederkehr des Gleichen“¹³⁶⁴ offenbaren sich vor allem in der Masse und der beharrlichen Kontinuität seiner Beobachtungen. Schon zuvor gab es jene Art der Außenseiter-Künstler und mit ihnen auch nicht konventionelle Tätigkeitsfelder. On Kawara¹³⁶⁵ etwa begann am 4. Januar 1966 mit seiner Serie *Today*, deren täglich gemalten *Date Paintings*¹³⁶⁶, das auf Leinwand in acht festgelegten Formaten gemalte Datum des Tages wiedergeben und mit der Titelseite einer Zeitung des jeweiligen Tages versehen in eine eigens angefertigte Schachtel verstaut wurden. Die *Date Paintings* setzen sich maßgeblich mit dem Verstreichen von Zeit auseinander und sind zudem ein konzeptuell geplantes Unterfangen. Als weitere Position in diesem Kontext darf Hanne Darboven¹³⁶⁷ gelten, deren konstruierten Serienbilder hingegen aus datumsbasierten Buchstaben- und Zahlensystemen bestehen. Ihr Hauptwerk *Schreibzeit*, mit welchem sie Mitte der 1970er Jahre begonnen hatte, ist als eine Umcodierung erlebter Geschichte mittels Zahlen, Worten, Diagrammen und Fotografien zu verstehen, „um sich des weitgehend unbewussten Zeitflusses mit all seinen Informationen und Nachrichten zu vergewissern“¹³⁶⁸.

Der 1972 im Zusammenhang mit der documenta 5¹³⁶⁹ von Harald Szeemann¹³⁷⁰ entwickelte Terminus der *Individuellen Mythologie*, der ursprünglich eine Kunstrichtung seit den 1970er Jahren meint, findet bei der Betrachtung Ademeits Arbeiten peripher seine Anwendung, denn nach Szeemann handelt es bei dieser Methodik um die Umsetzung der persönlichen, subjektiven und mythologischen Vorstellungen in eine offene durch die Identität und Erinnerungsstücke des Künstlers geprägte, symbolträchtige Bildsprache, deren Katalysator eine gewisse Obsession ist. Nun war Ademeit – anders als On Kawara oder Hanne Darboven – im traditionellen Sinne kein Künstler, da er sich in der Akademieumgebung nicht etablierte und mit keinem für den Kunstbetrieb relevanten Umfeld in Verbindung stand. Ademeits beschrifteten Polaroids lassen sich vielmehr mit

¹³⁶¹ Mania (wie Anm. 1351).

¹³⁶² Frenzel (wie Anm. 1353).

¹³⁶³ Obsession von *obsideo*, lat.: „in Anspruch nehmen, besetzt halten, belagern, bedrücken“.

¹³⁶⁴ Groetz (wie Anm. 1350).

¹³⁶⁵ On Kawara, * 2. Januar 1933 in Kariya/Aich, Japan, † 10. Juli 2014 in New York.

¹³⁶⁶ Seit 1966 sind etwa 2.000 *Date Paintings* entstanden. Neben den acht Formaten (von 20,5 x 25,5 cm bis 155 x 226 cm, 5 cm tief, immer Querformate) ist die Schrift der Datumsangabe immer weiß, der Hintergrund immer monochrom meist in dunkler, teils in roter oder blauer Farbe gehalten.

¹³⁶⁷ Hanne Darboven, * 29. April 1941 in München; † 9. März 2009 in Hamburg.

¹³⁶⁸ Eckhart Gillen (Hg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997, S. 611.

¹³⁶⁹ Die documenta 5 fand unter dem Titel *Befragung der Realität – Bildwelten heute* vom 30. Juni bis 8. Oktober 1972 in Kassel statt und gilt bisweilen als die bedeutendste ihrer Art.

¹³⁷⁰ Harald Szeemann, * 11. Juni 1933 in Bern; † 18. Februar 2005 in Locarno im Tessin.

den Worten Harald Szeemanns als „Kunst des Anderen“¹³⁷¹ beschreiben. Laut Szeemann sollen sich Kreativität, Persönlichkeit und Emotionen nicht einzig anhand des finalen Produktes ablesen lassen, sondern sich vielmehr bereits schon in den Mühen des Prozesses selbst offenbaren. Aus dieser Grundidee formulierte er das *Museum der Obsession*¹³⁷², welches eine Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffs enthält, um auch der „Kunst des Anderen“ eine Plattform zu bieten.¹³⁷³ Kunst sei stets eine obsessive Tätigkeit¹³⁷⁴, deren „Entstehungskontext, die Bedingungen der Kreativität, das Pathos, das Menschliche in den Kunstwerken und in der Person der Künstler visualisiert werden sollte“¹³⁷⁵. Mit der Aufwertung der *Individuellen Mythologie* in Szeemanns Konzept geht auch eine Anerkennung der künstlerischen Arbeit der „Anderen“ und der „Spinner“ einher, eine Titulierung, die in diesem Zusammenhang keineswegs negativ konnotiert ist, denn „Spinner und Denker sind ja die einzigen, die die große Konditionierung am ehesten umgehen“¹³⁷⁶. Ademeit bediente sich daher unterschwellig einer künstlerischen Strategie und lehnte sich somit gegen die von Szeemann erwähnte große Konditionierung, vermutlich ohne sich dessen bewusst gewesen zu sein. Es bleibt Spekulation, ob Ademeit zur Bewältigung einer Privatneurose auf Topoi und Formen der Konzeptkunst und auf die in der Kunst verbreitete Katalogisierung und Dokumentation von Erscheinungen des unmittelbaren Lebensumfelds zurückgriff, ob hier also Konzeptkunst im Alltag angewendet wurde oder diese Selbsttherapie in Bildern nur formal an eine Konzeptkunst erinnert, die sich auf außerkünstlerische Ordnungssysteme bezieht.

Auch in einem weiteren komplexen Arbeitsfeld, dem sich Ademeit gewidmet hat, den sogenannten *Kommentarbildern*, die gelegentlich auch als *Dokumentarbilder*¹³⁷⁷ oder *Polaroid-Observationsbilder*¹³⁷⁸ bezeichnet werden, hält er seinen Körper, seine Sozialwohnung, Ungeziefer oder abgelegten Müll im Hausflur fest. Ästhetisch wie formal unterscheiden sich die zeitlich parallel verlaufenden Werkgruppen nicht. Lediglich inhaltlich begibt sich Ademeit für diese Situationsaufnahmen aus seinem Heim, dokumentiert die Außenwelt und notiert „für ihn bemerkenswerte und oft auch ärgerliche

¹³⁷¹ Vgl. Harald Szeemann (Hg.): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Mailand 1978, o. S.

¹³⁷² Harald Szeemann: *Museum der Obsession*, Berlin 1981.

¹³⁷³ Vgl. Tasos Zembylas: *Kunst oder Nichtkunst: Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*, Wien 1997, S. 206.

¹³⁷⁴ Ebd.

¹³⁷⁵ Harald Szeemann, zit. nach: Zembylas, 1997 (wie Anm. 1373), S. 207.

¹³⁷⁶ Ebd.

¹³⁷⁷ Frenzel (wie Anm. 1353).

¹³⁷⁸ O. A.: *Ausstellungsbesprechung, Secret Universe – Horst Ademeit, Hamburger Bahnhof*, in: <http://www.kultur-online.net/?q=node/16022> [14.02.2012]; Groetz (wie Anm. 1350). Ademeit wurde in der Ausstellung *Secret Universe* als eine der künstlerischen Einzelpositionen vorgestellt, die keinem zeitgeistigen Diskurs gefolgt und doch sämtliche Strategien der zeitgenössischen Kunst genutzt haben.

Vorgänge in seiner Nachbarschaft – wie jemand sein Fahrrad abstellt [oder] wie der Fortschritt an einer Baustelle verläuft¹³⁷⁹.

Ademeits gesamter Werkkorpus eröffnet sich in einer kontinuierlichen Masse und zeugt von einer Intermedialität, die stets Text und Bild untrennbar miteinander verbindet. Die Galeristinnen Susanne Zander und Sabine Schmidt nähern sich dabei dem Gesamtwerk über die inhaltliche Struktur der einzelnen Polaroids, wobei sie sich hinsichtlich formaler Bestimmungen uneinig zu sein scheinen, denn Zander beschreibt die Erscheinungsform der Einzelwerke mit „Polaroid bearbeitet“¹³⁸⁰, wohingegen Schmidt jede Arbeit simpel als „Polaroid-Foto“¹³⁸¹ bezeichnet. Doch ist das Polaroid wesentlicher als die Schrift, die sich darauf befindet? Ist das Sofortbild – weil es vor der Schrift existiert haben muss – primär und die Schrift darauf nur sekundär? Ist die schriftliche Erläuterung auf und über den Polaroidrand hinaus oder das fotografische Bild selbst als Ergänzung zum jeweils anderen medialen System zu verstehen? Welche Bedeutung haben Ademeits intermedialen Verschmelzungen?

Aus einer logischen Kausalität resultierend kann jedes einzelne Polaroid auch ohne schriftliche Bemerkungen sein Dasein fristen, die Notizen hingegen benötigen die Fotografie als Schreibgrund. Daher stehen beide medialen Systeme – das fotografische und das textuale – miteinander in einem ursächlichen Zusammenhang. Um nicht Gefahr zu laufen den Begriff Intermedialität als absolute Terminologie mit universellem Anspruch zu gebrauchen, bedarf es an dieser Stelle einer Präzisierung.

In seinem 1966 erschienen Manifest *Intermedia*¹³⁸² stellt Dick Higgins fest, „much of the best work being produced today seems to fall between media“¹³⁸³. Mit der Aussage Werke „in which the materials of various more established art forms are »conceptually fused« rather than merely juxtaposed“¹³⁸⁴, vollzieht Higgins zudem die terminologische Trennung zwischen *Intermedia* und *Mixed Media*. Jene Basisdefinition von „Between Media“ oder „Intermedia“ meint daher ebenso „Hybridformen, die sich keiner bestimmten Gattung zuordnen lassen“¹³⁸⁵. Zanders Bezeichnung der Werke Ademeits als Mischtechnik, was die gängige deutsche Übersetzung für *Mixed Media* darstellt, ist nach Higgins Definition

¹³⁷⁹ Mania (wie Anm. 1351).

¹³⁸⁰ http://www.galeriezander.de/artist.php?lang=&a=horst_ademeit [22.05.2014]. Teils sind die Arbeiten Ademeits auch mit „Mischtechnik auf Polaroid“ beschrieben.

¹³⁸¹ [http://www.sabineschmidt.com/176.0.html?&tx_wtgallery_pi1\[show\]=222929656&cHash=2164c317e5](http://www.sabineschmidt.com/176.0.html?&tx_wtgallery_pi1[show]=222929656&cHash=2164c317e5) [22.05.2014].

¹³⁸² Dick Higgins: *Intermedia* (1966), in: *Leonardo*, Jg. 34, Heft 1, 2001, S. 49-54. Das Manifest gilt für die spätere Forschung – etwa für Rajewsky – oftmals als Basis-Studie. Vgl. Dies., 2002 (wie Anm. 54).

¹³⁸³ Dick Higgins, zit. nach: Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54), S. 9.

¹³⁸⁴ Ebd., S. 10.

¹³⁸⁵ Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54), S. 9 f.

allerdings nicht anwendbar. Nicht weniger inkorrekt erscheint auch Schmidts Benennung der intermedialen Werke als einfaches Polaroid-Foto, denn „Intermedial ist ein Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitende Phänomene, also all der Phänomene, die, dem Präfix »inter« entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen den Medien anzusiedeln sind“¹³⁸⁶. Horst Ademeits Werkkorpus ist unverkennbar intermedialer Natur, auch wenn damit ein Gegenstandsbereich gemeint ist, „der de facto nicht einheitlich theoriesierbar ist“¹³⁸⁷, wie Rajewsky einräumt. Auch sei die Errungenschaft eines weit gefassten Intermedialitätsbegriffs, der es erlaubt intra-, inter- und transmediale Phänomene zu differenzieren, zwar zunächst banal, faktisch trägt diese Unterscheidung jedoch die Verantwortung dafür, „tatsächlich Medien- und Disziplinengrenzen überschreitend zu denken“¹³⁸⁸.

Als weitere Konsequenz zur Begrifflichkeit der Intermedialität ergibt sich die Terminologie der Intramedialität, welche die Phänomene, die dem Präfix entsprechend innerhalb eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht, umfasst. Exemplarisch sei hier etwa die Bezugnahme eines Films auf einen anderen Film genannt. Unter Transmedialität sind wiederum jene Vorkommnisse zu verstehen, die auf bestimmte Stoffe, die im kollektiven Gedächtnis verankert sind, Bezug nehmen, wie etwa die Parodie als ein Genre oder Diskurstyp, der zwar im literarischen Medium entwickelt und paradigmatisch verwirklicht worden ist, dessen Regeln aber nicht medienspezifisch sind.¹³⁸⁹ Intermedialität lässt sich zudem in drei Phänomenbereiche unterscheiden, wobei ein Medienprodukt auch die Kriterien aller drei Bereiche aufweisen kann. So differenziert Rajewsky plausibel zwischen Medienkombination, Medienwechsel und intermedialen Bezügen.¹³⁹⁰

Ein Medienwechsel kann sich grundsätzlich von jedem Medium in jedes andere mediale System vollziehen, wengleich die ursprüngliche Definition von einem auf Text basierenden Werk ausgeht, dass dann etwa zum Film oder Hörspiel transformiert wird.¹³⁹¹

Das Phänomen des Medienwechsels betrifft daher den Übergang eines medienspezifischen

¹³⁸⁶ Ebd., S. 12.

¹³⁸⁷ Ebd., S. 14.

¹³⁸⁸ Ebd.

¹³⁸⁹ Ebd., S. 12 f.

¹³⁹⁰ Ebd., S. 15: „Die Qualität des Intermedialen betrifft im Falle der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen. »Intermedialität« stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der – dies ist entscheidend – auf der Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht.“

¹³⁹¹ Vgl. Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54), S. 16.

Werkes „in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes“¹³⁹². Intermediale Bezüge hingegen seien oft mit dem Medienwechsel verbunden und daher schwerlich zu erkennen. Sie beziehen sich auf „ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem anderen Produkt eines anderen Mediums“¹³⁹³ herstellen kann. Intermedialität wird in diesem Zusammenhang „zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei per definitionem immer nur ein Medium [...] in seiner Materialität präsent ist.“¹³⁹⁴

Betrachtet man die *Tagesbilder* Horst Ademeits vor diesem theoretischen Hintergrund erneut, so lässt sich subsumieren, dass es sich nicht um intermediale Werke, die von intermedialen Bezügen Gebrauch machen, handelt und auch ein Medienwechsel lässt sich nicht verzeichnen, wengleich seine Arbeiten sich durch zwei semiotische Systeme – Text und Fotografie – auszeichnen, diese aber nebeneinander existent sind und demnach keiner Transformation unterliegen. Seine beschrifteten Polaroidbilder sind vielmehr im Sinne einer Medienkombination als eine Strategie der Intermedialität zu werten. Jedes seiner Polaroids ist das Abbild von etwas Gesehenem, die Anmerkungen darauf sind die erneute schriftliche Bestätigung seiner Beobachtungen. Bei dem Zusammenspiel beider medialen Systeme wird – idealerweise – keines von beiden privilegiert. Eine unbeschriftete Sofortbildfotografie Ademeits wäre kaum fruchtbar, denn der Erkenntnisgewinn der Intermedialforschung liegt darin, dass es immer auch um ein Surplus geht, das „durch die Kombination der verschiedenen medialen Artikulationsformen für das entstandene Produkt erzielt werden kann“¹³⁹⁵.

Ein möglicher Grund für die von Ademeit gewählte enge intermediale Beziehung zwischen Fotografie und Text, liegt zum einen darin begründet, dass er auf die ihm zur Verfügung stehenden Mittel zurückgriff, denn sowohl das Schreiben als auch der Umgang mit einer für Amateure konzipierten Kamera, stellte für ihn, der keinerlei Vorkenntnisse im Zeichnen oder Malen besaß, eine hervorragende Symbiose für seinen Ausdruckswillen dar. Zum anderen entsprach das Polaroidmedium mit seiner Schnelligkeit und sofortigen Verfügbarkeit der Bildresultate seinem Drang nach einer unmittelbaren Dokumentation. Der Gebrauch herkömmlicher Analogfotografie zieht stets eine Wartezeit nach sich und markiert somit einen zeitlichen Bruch. Mittels des Polaroidmediums konnte Ademeit einen gegebenen Zustand sofort festhalten, prompt überprüfen und diesen ebenfalls unmittelbar mit seinen ergänzenden Notizen versehen. Im Gegensatz zu anderen analogen

¹³⁹² Ebd.

¹³⁹³ Ebd., S. 17.

¹³⁹⁴ Ebd.

¹³⁹⁵ Ebd., S. 19.

Bildsystemen bietet das Polaroid aufgrund seiner äußeren Erscheinungsform sodann auch den Schreibgrund für etwaige Beschriftungen und Notizen. Fotografie und Text besitzen für das Verständnis der Serie gleichermaßen Kommentarwert. Grundsätzlich ist Ademeits Strategie dabei auf zweierlei Weise deutbar, nämlich durch die „Referentialisierung“¹³⁹⁶ des Textes durch die Zuordnung von Bildern und die „Semantisierung“¹³⁹⁷ des Bildes durch einen beigefügten Text. Susanne Blazejewski differenziert drei mögliche Konstellationen zwischen Text und Bild: Die Einbettung des Textes in das Bild, die Einbettung des Bildes in den Text und die Gleichrangigkeit.¹³⁹⁸ Ademeits *Tagesbilder*, die sich ausnahmslos aus der Verbindung verbaler und visueller Informationen zusammensetzen, nähern sich prinzipiell dem geschilderten theoretischen ersten Fall, doch sind seine Texte weniger in das Bild platziert, als dass sie es seitlich flankieren und somit eine hierarchische Ordnung der Zeichensysteme erkennen lassen. Einerseits fungierten die Polaroids für Ademeit als Beweismittel, andererseits schien ihm die Fotografie nicht beweiskräftig genug, sodass er das Geschehen und das Gesehene erneut im geschriebenen Wort festhielt. Eines der beiden medialen Systeme allein genutzt, ergab für Ademeit nicht die nötige Informationsdichte. Ernst Gombrich etwa sieht den „wirklichen Wert des Bildes [...] in der Möglichkeit der Übermittlung von Information, die sich in kein anderes Zeichensystem übertragen lässt“¹³⁹⁹. Für Ademeit aber hatten beide Systeme gleichermaßen Bedeutung. Für den Rezipienten hingegen steht zunächst die Fotografie im Vordergrund, dennoch benötigt er die Schrift, um die Fotografie als etwas Beachtenswertes wahrzunehmen. In Ademeits Text-Fotos operiert grundsätzlich das Fotografische an oberster Stelle, doch durch die oftmals herrschende Unleserlichkeit der Schrift wird diese selbst zu etwas Bildhaften. Das Unlesbare könne man nur sehen¹⁴⁰⁰, wenn man dem Bild die Fähigkeit, „etwas visuell zu zeigen [zugesteht, was] sprachlich prinzipiell nicht kodierbar ist“¹⁴⁰¹.

Die komplexe und ambivalente Beziehung zwischen den beiden Zeichensystemen oszilliert dabei ständig zwischen struktureller Ähnlichkeit und formaler Gegensätzlichkeit.¹⁴⁰² Gerade die Beschriftung, wenngleich diese oftmals klein, dicht und unkenntlich ist, weckt das Interesse an der Interpretation durch den Betrachter, der versucht ist die Notizen zu

¹³⁹⁶ Susanne Blazejewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur*, Würzburg 2002, S. 50. Blazejewski bezieht sich mit ihren zwei Grundtypen der Funktionalisierung von Bild und Sprache auf den semiotischen Ansatz von Michael Titzmann. Vgl. Ders.: *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, S. 368-384.

¹³⁹⁷ Blazejewski, 2002 (wie Anm. 1396), S. 50.

¹³⁹⁸ Vgl. Titzmann, 1990 (wie Anm. 1396), S. 382.

¹³⁹⁹ Ernst H. Gombrich: *Bild und Auge*, Stuttgart 1984, S. 140.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Blazejewski, 2002 (wie Anm. 1396), S. 135. Blazejewski bezieht sich auf Roland Barthes.

¹⁴⁰¹ Ebd.

¹⁴⁰² Vgl. ebd., S. 139.

entschlüsseln und somit ebenfalls der Decodierung des Abgebildeten näher zu kommen. Durch die Nähe von Foto und Text will sich letzterer in Ademeits Werkkorpus ausdrücklich als Erläuterung oder Erklärung verstanden wissen und trotz aller Parallelen der beiden Medien bleibt eine nicht zu reduzierende Differenz bestehen, die eine besondere Wachsamkeit des Rezipienten fordert, die als „spezial strategies of reading“¹⁴⁰³ bezeichnet werden kann. Obwohl diese Terminologie im theoretischen Diskurs über fotografisch-literarische Werke – vornehmlich bebilderte Autobiografien – zu sehen ist, so lässt sie sich doch auf Ademeits *Tagesbilder*, die letztlich wie bebilderte Tagebucheinträge auftreten und somit autobiografischer Natur sind, anwenden, denn auch die beschrifteten Polaroids Ademeits fordern vom Rezipienten eine sorgfältige Trennung „zwischen dem was er tatsächlich sieht und dem, was er aufgrund der Bildhaftigkeit der Sprache visuell imaginiert“¹⁴⁰⁴. Trotz der Tatsache, dass sich Ademeit der Instantfotografie im Sinne eines bildlichen Vermittlers von Wahrheit bediente und seine von der Überzeugung strotzende Herangehensweise, Fotografie sei wie ein Spiegel der Realität, war er jedoch dem von Susan Sontag in ihrem Werk *On photography*¹⁴⁰⁵ immer wieder proklamierten naiven und unreflektierten Glauben der Rezipienten an den Wahrheitsgehalt der Fotografie nicht gänzlich verfallen, da er die Fotografie stets mit dem geschriebenen Wort potenzierte, um die Aussage- und Beweiskraft seiner Arbeiten unumstößlich zu sichern. Mit dem Verzicht auf künstlerische Raffinesse setzte Ademeit auf die Geltung der „Autorität des Kronzeugenblicks, der schlichtweg optisch absorbiert, was »in Wirklichkeit« abläuft“¹⁴⁰⁶ und stützt sich auf diese Weise zunächst auf die indexikalische Natur des fotografischen Bildes. Die Sofortbilder allein hätten seinem Willen zu beweisen, die Menschheit sei einer schädlicher Strahlung ausgesetzt, jedoch nicht Genüge getan. Zwar gelten auch im heutigen Polizeidienst und im Rechtsapparat fotografische Erzeugnisse noch immer als Beweismittel, doch die ihnen zugesprochene Wahrhaftigkeit ist stets angreifbar: Sind es im heutigen digitalen Zeitalter die Manipulationsmöglichkeiten, die Zweifel an dem Wahrheitsgehalt einer Fotografie aufkommen lassen, so barg das Sofortbild zu seiner Zeit bereits in sich Unzulänglichkeiten, denn „mangelnde Bildqualität und fehlende Detailtreue

¹⁴⁰³ Ackbar Abbas: *Photography/Writing/Postmodernism*, in: *Minnesota Review*, No. 23, 1984, S. 91-111, S. 108.

¹⁴⁰⁴ Blazejewski, 2002 (wie Anm. 1396), S. 139.

¹⁴⁰⁵ Sontag, 1980 (wie Anm. 51).

¹⁴⁰⁶ Ursula Frohne: *Berührung mit der Wirklichkeit: Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Photographie der Gegenwart*, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.): *Quel corps – Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 401-426, S. 418.

seien die größten Schwächen von Polaroid für den Erkennungsdienst gewesen¹⁴⁰⁷. Aus einem Misstrauen oder einer Unsicherheit gegenüber dem Polaroidmedium heraus flankierte Ademeit seine soziale Praxis der fotografischen Dokumentation mit dem geschriebenen Wort, „denn wenn man auch sagen kann, das die Fotografie protokolliert, zeigt oder präsentiert, so kann, genau genommen, keine Rede davon sein, dass sie `beschreibt`. Nur die Sprache beschreibt“¹⁴⁰⁸. Erst in der Verknüpfung der dokumentarisch-referenziellen Ebene der Fotografie mit seinen fiktional-gedanklichen Einschreibungen sieht er eine potenzierte Faktizität des Motivs.

Der Mehrwert des Ademeit'schen Fundus besteht in der sich gegenseitig bedingenden Synthese des instantanen Bildes mit der Beschriftung, der akribisch genauen Durchzählung der einzelnen Polaroids und den präzisen Angaben zum Wahrgenommenen. Wie eine Legende liest sich die Schrift, die keineswegs expressiv wirkt, sondern sich kontrolliert auf gedachten Linien um das Bildfeld herum angeordnet befindet, um dem Bildinhalt erläuternde Informationen hinzuzufügen. Ohne die Darstellung der Schrift, die zusammenhängenden Äußerungen in geschriebener Sprache, wäre das visuelle Phänomen, das Ademeit mit der Polaroidkamera festhält, nicht mehr als ein Schnappschuss von minderer Qualität, eine unentschlüsselbare Botschaft. Die Schrift fungiert in seinem Fall als die Decodierung für das Bild und dieses erläutert vice versa die Notizen. Eben jene Medienkombination Ademeits erbringt eine durch andere Systeme nicht ersetzbare Leistung, die sich ihr Funktionieren, wie in allen anderen Systemen, jedoch permanent selbst sichern muss. Seine *Tagesbilder* zeugen auf evidente Weise von einer Bewältigungsstrategie, mit welcher es ihm gelang vor allem sich selbst – denn von einem Rezipiententum, geschweige denn von einem kunstinteressierten Publikum konnte er zu Lebzeiten nicht ausgehen – den Kältestrahleneinfluss zu beschreiben und zu beweisen. Seine *Tagesbilder* sind Dokumente des Festhaltens, Zeigens und Belegens und grundsätzlich für einen Betrachter konzipiert, gleich dass Ademeit sich nicht gewiss sein konnte, durch wen und wann eine Auseinandersetzung mit seinen Werken stattfinden würde. In Ademeits Kosmos, dessen Resultate von einer obsessiven Bewältigungsstrategie im privaten Raum zu Ausstellungsobjekten in Galerieumgebung eine Kontextverschiebung erfahren haben, entscheidet nicht das Bild allein über seine Aussage. Denn Ademeits Arbeiten verlassen das Feld des Visuellen zugunsten des Verbalen nie, sondern liefern vielmehr Medienhybride, deren Bestandteile sich gegenseitig als Referenzsysteme dienen.

¹⁴⁰⁷ O. A. (DWK), *Die Polaroid-Bilder feiern ihren letzten Geburtstag*, in: <http://www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article2784271/Die-Polaroid-Bilder-feiern-ihren-letzten-Geburtstag.html> [02.02.2012].

¹⁴⁰⁸ Sontag, 1980 (wie Anm. 51), S. 141. Sontag bezieht sich wiederum auf Paul Valéry.

Nur innerhalb seines diskursiven Rahmens der schriftlichen Inhalte lassen sich die Bildbotschaften – liest man beide Systeme als ein gemeinsames – letztlich enträtseln. Sein Werkkorpus liefert somit einen pointierten Beweis für die längst angenommene Theorie, dass in der Moderne ohnehin keine rein visuelle oder rein verbale Kunst existiert.¹⁴⁰⁹

6.3 Vom Zerlegen der Bilder – Hannah Villigers Skulpturen mit Fotografie

„Das Kunstwerk versucht nicht, den Augenblick festzuhalten und in der Zeit zu fixieren, sondern überwindet und sublimiert ihn in der Gestaltung und intentionalen Abstraktion. In der Gestaltung wird aus dem »an sich« des nackten Augenblicks ein überschüssiges Mehr. Insofern will Kunst Wirklichkeit als ein getreu Abzubildendes auch nie wirklich erreichen – das wäre der ebenso vergebliche wie tautologische Versuch, das Ding noch einmal herzustellen [...] –, sondern Wirklichkeit produzieren auf der Basis der bereits vorhandenen Realität; eine neue, in der Perspektive und mit den Mitteln des Produzierenden, gebrochene Wirklichkeit, die stets mehr, aber eben auch immer weniger ist als der Gegenstand selbst.“¹⁴¹⁰

Die bereits 1997 verstorbene Schweizer Künstlerin Hannah Villiger¹⁴¹¹ begann in den frühen 1980er Jahren mit der künstlerischen Selbstbefragung mittels einer Polaroidkamera, nachdem sie 1980 von ihrer Erkrankung an einer offenen Tuberkulose erfuhr. Ursprünglich aus dem Sektor der Bildhauerei stammend, verstand sich Villiger trotz der teilweise ausschließlichen Zuwendung zum Sofortbildverfahren in ihrem Schaffen, stets als Bildhauerin. Für die Auseinandersetzungen mit dem eigenen Körper nutzte sie das handliche SX-70-System oder die Spectra Kamera¹⁴¹², beides leicht zu bedienende Einstufen-Spiegelreflexkameras von Polaroid. Hannah Villiger „war Bildhauerin, ihre Arbeiten Skulpturen und ihr Medium die Fotografie“¹⁴¹³. Neben Fotografien, darunter

¹⁴⁰⁹ Vgl. William John Thomas Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994. Mitchell fasst die Lage bereits zu Beginn seiner Untersuchung substantiiert zusammen: „[T]he interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ›purely‹ visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.“ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁴¹⁰ Modick/Rieckhoff, 1983 (wie Anm. 301), S. 28 f.

¹⁴¹¹ Hannah Villiger, *1951 Cham, Kanton Zug/Schweiz; † 12. August 1997 in Auw, Kanton Aargau/Schweiz; das vierte von fünf Kindern; 1967-1970 besuchte sie die Handelsschule an der Kantonsschule Zug; 1970 arbeitete sie kurzzeitig für eine Züricher Werbeagentur; 1971 besuchte sie einen einjährigen Vorkurs an der Kunstgewerbeschule Zürich; 1972 begann ihre zweijährigen Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Luzern in der Fachklasse für Bildnerisches Gestalten unter der Leitung von Anton Egloff; 1973 Teilnahme an der 1. Biennale der Schweizer Kunst im Kunsthaus Zürich; 1974-1976 zahlreiche Stipendien und Aufenthalte in Italien, den USA und Kanada; 1980 erkrankte sie an einer offenen Tuberkulose; 1977 ließ sie sich in Basel nieder, wo sie mit Ausstellungen wie *Neid* (Kunsthalle Basel, 1985) und *Skulptural* (Museum für Gegenwartskunst, 1988/89) vertreten war; international machte sie durch den gemeinsamen Beitrag mit Pipilotti Rist zur São Paulo Biennale von 1994 auf sich aufmerksam; in den Jahren nach ihrem Tod widmeten ihr u. a. die Kunsthalle Basel, das Kunstmuseum Bonn, die NGBK in Berlin und das Musée d'art moderne et contemporain in Genf umfassende Präsentationen.

¹⁴¹² Vgl. Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 107.

¹⁴¹³ Jolanda Bucher: *Vorwort*, in: Dies./Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 7-9, S. 7.

sowohl Polaroids, die jedoch zunächst nur als eine Vorstufe gesehen werden können, als auch großformatige C-Prints, zählen auch Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Kleiderentwürfe sowie mehr als fünfzig Arbeits- und Skizzenbücher zu ihrem Nachlass. Ihr Gesamtwerk ist für eine zeitgenössische Künstlerin ungewöhnlich gut dokumentiert, zahlreiche Publikationen zeugen bereits zu Lebzeiten von einem virulenten Interesse an ihrer Arbeit.¹⁴¹⁴

Nach begonnener Auseinandersetzung mit der Polaroidfotografie, schuf die Künstlerin zwar weiterhin Objekte und Zeichnungen, welche sie jedoch nicht mehr ausstellte, da sie immer wieder auf die Polaroids als für sie effizienteres Medium zurückgriff. Tatsächlich wurden die kleinformatigen Polaroids der SX-70-Serie nur zwei Mal ausgestellt: 1993 im Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire in Genf und ein Jahr darauf in der Peter Kittelmann Galerie in Zürich.¹⁴¹⁵ Der Öffentlichkeit zugänglich und in Ausstellungen weit verbreitet sind die von den Polaroids über ein Internegativ vergrößerten, auf dünne Aluminiumplatten aufgezogenen Farbfotografien. Das quadratische Format des Polaroids behielt sie bei jenem Prozess bei, doch die übliche weiße Rahmung verschwand in den Vergrößerungen, welche zunächst in den Ausmaßen von einem Meter und später bis zu 125 cm als maximale Standardgröße¹⁴¹⁶, ausgeführt wurden. Bereits einige Jahre zuvor hatte Villiger die Erkenntnis, dass die Fotografien ihrer Objekte sie mehr befriedigten, als die skulpturalen Teile an sich. Damit „ist der eigentliche Wendepunkt erreicht, der Hannah Villigers Schritt von der Skulptur weg hin zu einer »skulpturalen« Fotografie einleitet“¹⁴¹⁷. Die symbiotische Beziehung zwischen Skulptur und Fotografie blieb auch für ihre Polaroidarbeiten erhalten, die sie selbst als bildhauerische Werke verstand und sodann auch eine Serie erster vergrößerter Sofortbilder von 1983 mit *Skulptural* betitelte.

Die Fotografien der Serie *Block*, wie die Künstlerin ihre Werke ab 1989 stets benannte und diese fortlaufend durchnummerierte, zeigen ausnahmslos ihren nackten Körper und dessen intimen Details, wobei die verschlungenen Massen oftmals wenigstens zwei Körper vermuten lassen. Die thematische Konzentration dieses Werkkorpus' liegt ausschließlich auf dem eigenen Leib, wohingegen sich ihre frühen fotografischen Arbeiten, sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß, vorwiegend mit Bewegungen, Dynamik und Raum

¹⁴¹⁴ Der Nachlass Hanna Villigers wird von Eric Hattan in Basel betreut und auf der Homepage www.hannahvilliger.com finden sich neben einer großen Auswahl ihrer Werke, auch eine umfassende Biografie, Ausstellungsdaten, exemplarische Textauszüge aus Katalogen sowie eine Liste der gesamten Literatur unterteilt in Monografien, Interviews und eigene Schriften, Nachschlagewerke, Sammlungskataloge, Ausstellungskataloge sowie Zeitschriftenartikel und Ausstellungsbesprechungen.

¹⁴¹⁵ Vgl. Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 97.

¹⁴¹⁶ Die Arbeiten der Serie *Skulptural* haben je die Maße 123 x 125 cm.

¹⁴¹⁷ Vgl. Claudia Spinelli: *Existenzielle Notwendigkeit, Leben und Werk von Hannah Villiger*, in: Jolanda Bucher/Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 31-73, S. 42.

auseinandersetzen, und sie ihre Sujets meist in der Außenwelt fand: Düsenjets, Hubschrauber, Zeppeline und Vögel, Wasser und Feuer sowie fliegende Bocciakugeln, die sie mit einer herkömmlichen Kleinbildkamera ablichtete. Parallel zu den Körperbildern entstanden Hof- und Dachlandschaften, Polaroidaufnahmen von den Ausblicken ihrer Wohnungen in Basel und Paris. Hannah Villiger verfuhr „mit der Stadt wie mit ihrem Körper: hier der Blick auf sich selbst, dort jener von sich weg“¹⁴¹⁸.

Ein inhaltlicher wie formaler Wandel in ihrem Werk lässt sich ab dem Jahr 1980 verzeichnen, der eng mit dem Wendepunkt in der Biografie der Künstlerin in Verbindung zu stehen scheint. In diesem Jahr brach ihre Erkrankung aus, direkt gefolgt von einem längeren Aufenthalt im Krankenzimmer der Isolierstation. In jener abgeschnittenen Umgebung wandte sie sich von der plastischen Objektkunst ab und es entstand die analoge Fotografie *Work*¹⁴¹⁹ (Abb. 58), das Bild mit dem „messerscharfen Blick“¹⁴²⁰, wie es Bice Curiger einmal formuliert hat. Es ist eine der „wenigen Arbeiten, auf denen die Augen der Künstlerin zu sehen sind“¹⁴²¹. Die Arbeit als Selbstporträt zu bezeichnen wäre jedoch leichtfertig, da dem Betrachter mehr als die Hälfte des Gesichtes nicht gezeigt und ihm somit relevante Informationen und Merkmale verborgen bleiben, die gemeinhin für ein Porträt unabdingbar sind. Vielmehr trifft es der Begriff des Statements oder eine über den eigenen Blick evozierte Inszenierung, die keineswegs verführerischer oder erotischer Natur ist, da Villiger sich eben nicht passiv zur Schau gestellt hat, sondern den Betrachter selbst direkt ansieht.¹⁴²²

Angesichts der räumlichen Abgeschlossenheit von der Außenwelt begann Villiger ihren Fokus auf den ihr unbekannt gewordenen Körper und sein unmittelbares Umfeld zu richten, wobei ihr die Sofortbildkamera entgegenkam, da diese in ihrer einfachen Handhabung, Aufnahmen lieferte, welche einerseits unmittelbar korrigiert werden konnten, andererseits nicht zur Entwicklung in die Hände Dritter abgegeben werden mussten. Eben jene Eigenschaften des Polaroids bilden für eine Vielzahl der in vorliegender Arbeit besprochenen Künstler elementare Voraussetzungen, die verdeutlichen, weshalb sie im Zuge ihrer Selbstreflexionen zu diesem Medium gefunden haben. Neben der einfachen Bedienung und der Tatsache, dass für die Entwicklung des Filmmaterials keine weitere Person erforderlich ist – ein Fakt, der dem Medium stets Assoziationen von Intimität, Privatheit sowie Sexualität und Erotik einbrachte –, stellt auch die unmittelbare

¹⁴¹⁸ Bucher, 2001 (wie Anm. 1413), S. 8.

¹⁴¹⁹ Hannah Villiger, *Work*, 1980, C-Print eines Polaroids montiert auf Aluminium, 100 x 100 cm.

¹⁴²⁰ Bice Curiger, zit. nach: Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 31 mit Erläuterung auf S. 64, Fn. 1.

¹⁴²¹ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 31.

¹⁴²² Vgl. ebd.

Möglichkeit einer direkten Verifizierung, einen elementaren Beweggrund für die Nutzung des Polaroidmediums dar. Bei Nichtgefallen oder Nichtgelingen eines Sofortbildes erlaubt das Polaroid eine sofortige Justierung in einer neuen Aufnahme vorzunehmen, da gerade bei dem SX-70-System der Zeitabstand zwischen den 10 Einzelaufnahmen einer Kassette nur wenige Millisekunden beträgt, sodass ein nahezu fortlaufendes Drücken des Auslösers, ähnlich einer Serieneinstellung, möglich ist. Dies ist bedeutsam, wenn das Auge nicht stets am Sucher haftet, wie in Villigers Fall, da sie die Kamera unentwegt um ihren Körper herummanövrierte. Die Zwangsläufigkeit durch den Sucher einen Ausschnitt zu fixieren wird durch das haptische wie visuelle Erzeugnis des Polaroids ersetzt. Vor allem in Villigers Situation, die sich selbst ihr nächster Partner und der ihr am naheliegendste Gegenstand war, stellte das Polaroidverfahren eine entsprechend sinnvolle Medienwahl dar.

Bei der Betrachtung eines dieser auf Polaroids basierenden Werke – *Block XX* (Abb. 59) von 1990¹⁴²³ – wird der Betrachter von Segmenten ungeschöner Körperteile, die wie Close-ups eines Film Stills erscheinen, attackiert. Angesichts der drastischen Intimität der Nahaufnahmen eröffnet sich mit ihnen jedoch keine sinnlich-erotische Dimension. Die Wahrnehmungen changieren vielmehr zwischen „intimer Beobachtung und objektiver Erfassung“¹⁴²⁴. Die einzelnen Bilder entstehen seriell in einem Prozess der Selbsterkundung und trotz der Aneinanderreihung der fragmentarischen Ausschnitte sind ihre finalen Werke in Form von Tableaus oder Blöcken, wie Villiger sie betitelte¹⁴²⁵, frei von jeglicher narrativen Chronologie. Und auch von Aktfotografien im engeren Sinne lässt sich nicht sprechen, denn steht die ursprüngliche Bezeichnung *actus*¹⁴²⁶ für eine Handlung oder ein Gebärdenspiel des nackten Modells. Villiger hingegen beschränkte sich bei ihren fotografischen Verrenkungen auf die Ablichtung ihrer Gliedmaßen en détail, oft sind Finger und Zehen, das Gesäß, die Brust oder der Bauch zu sehen. Immer sind die Ansichten angeschnitten und auch ihr Gesicht ist nur noch in Teilansichten erkennbar. Da die Künstlerin innerhalb ihrer „Ein-Personen-Performance mit Partner“¹⁴²⁷ stets auch die Fotografin war, verwundern die aus nächster Nähe geschossenen Bildausschnitte kaum, war der Aufnahmeradius doch immer auf ihre eigene Körperachse beschränkt. Diese Begrenzung der Aufnahmemöglichkeiten führte zu einer Fokussierung auf den eigenen

¹⁴²³ Hannah Villiger, *Block XX*, 1990, 6 C-Prints vom Polaroid auf Aluminium abgezogen, 255 x 379 cm, Collection Fotomuseum Winterthur, Inv. Nr. 2005-002-001.

¹⁴²⁴ O. A., *Fokus: Hannah Villiger, Ausstellungsbesprechung*, in: <http://www.kultur-online.net/?q=node/5819> [22.01.2013].

¹⁴²⁵ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 97.

¹⁴²⁶ *Agere*, lat.: „in Bewegung setzen“; *actus*: „Gestikulation“.

¹⁴²⁷ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 99.

Körper und lieferte letztendlich überlebensgroße, zwischen gestochen scharf und diffus-unkenntlich wechselnde Makroaufnahmen von Hautpartien, Muttermalen, Pigmentflecken, Haaren, Narben, Falten, Adern und weiteren anatomischen Details. Ähnlich wie bei der Redewendung „den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen“¹⁴²⁸, verhält es sich bei Villigers *Block XX*, dessen Einzelsegmente eine so konzentrische Nähe aufweisen, dass sie die offensichtliche Bestimmung der dargestellten einzelnen Körperteile nur bedingt ermöglicht. Augen und Geschlecht wurden in der Serie nie abgebildet. In den sechs Einzelfafeln von *Block XX* – im Ausstellungskontext angeordnet in zwei Reihen zu je drei quadratischen Bildern – lassen sich Unterarme, Schienbein und Fußknöchel, eine linke Hand und Fingerkuppen identifizieren. Villiger richtete ihren Fokus dabei auf die Oberflächen, auf die Haut als Schnittstelle zwischen Innen und Außen, welche durch die instantane Fotografie mit ihren Unschärfen, Überbelichtungen sowie starken Hell-Dunkelkontrasten zu Ergebnissen führte, denen – in Analogie zu ihrer körperlichen Verfassung, der das Leben entweicht – alles Organische entzogen scheint und die bisweilen an Abstraktion grenzen. Die Künstlerin wählte dafür bewusst das Polaroid, das „mit seiner filigranen chemischen Schicht, selbst wie eine feine Haut anmutet“¹⁴²⁹. Direkt an Aufzeichnungen der Künstlerin aus dem Jahr 1974 anknüpfend, in denen von „sich enthäuten. . . jemanden enthäuten . . . etwas enthäuten“¹⁴³⁰ die Rede ist, beschreibt auch Miriam Jung die prozessualen und technischen Eigenschaften des Polaroidmediums in Analogie zu einem menschlichen Häutungsprozess im Kontext von Villigers Kunst: Für ihren „symbolischen Akt der Häutung“¹⁴³¹ nutzte die Künstlerin das Sofortbild, häutete sich „Polaroid für Polaroid“¹⁴³², um sich so aus ihrer „körperlichen Hülle“¹⁴³³ zu winden. Dabei hat die Haut als „Grenzorgan zwischen Innerem und Äußerem“¹⁴³⁴ in dem Gehäuse der Polaroidkamera und dem nach außen transportierten Bild seine mediale Entsprechung gefunden.

Der Grad der abstrahierenden Wirkung wird neben den diffusen Bildinhalten auch durch die Bildanordnung zu mehrteiligen Tableaus, deren isomorphen Einzelteile verdreht oder gespiegelt zueinander gelegt werden, hervorgerufen. In den späten Arbeiten fällt die

¹⁴²⁸ Durch verschiedene Schriften von Christoph Martin Wieland wurde diese Redewendung allgemein verbreitet. Vgl. Dudenredaktion (Hg.): *Duden, Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, in: *Der Duden in zwölf Bänden*, Bd. 11, 2. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2002, S. 838.

¹⁴²⁹ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 99.

¹⁴³⁰ Hannah Villiger, zit. nach: Jolanda Bucher/Eric Hattan: *Biografie*, in: Dies. (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 269-276, S. 273.

¹⁴³¹ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 99.

¹⁴³² Ebd.

¹⁴³³ Ebd.

¹⁴³⁴ Ebd.

Identifizierung ihres Körpers als Bildgegenstand immer schwerer, was „die Vermutung, dass die Künstlerin, ihren Tod vorausahnend, den Körper verschwinden lie[ß], naheliegender erscheinen lässt“¹⁴³⁵. Die Ausschnitthaftigkeit und die Kombination der Einzelbilder, deren Kanten sich, wie bei einem falsch gelegten Puzzle, nicht miteinander zu einem Ganzen verschmelzen lassen, provozieren den Eindruck eines radikalen Eingriffs, sodass die Ansichten des nackten Körpers vielmehr klinisch-nüchtern anmuten. Wie durch gewaltsame Manipulationen der Gliedmaßen wird das Arrangement beinahe zu einem „schmerzhaften visuellen Zeugnis“¹⁴³⁶ evoziert, dessen präziser Bildausschnitt den Betrachter zwar auf Abstand hält, der Aufnahmeort aber von kurzer Distanz zeugt und somit die Dominanz der Objekte additiv hervorhebt. Der Körper wird stets partiell und nie als Einheit in seiner Gänze abgebildet, um so die „Individualität ihres Körpers zugunsten einer Überindividualität“¹⁴³⁷ zu investieren. Durch die fortlaufende Wiederholung wurde ihr Körper zu einem Körper¹⁴³⁸, einem abstrakt gewordenen Gebilde. Im Grunde folgte auch Villiger einer langen Tradition der Kunst- und Fotografiegeschichte um die Beschäftigung mit dem eigenen Körper per se. Selbstbeobachtung, Selbstbespiegelung, Selbstentwurf oder Selbstinszenierung als künstlerische Strategie oder als konzeptueller Anhaltspunkt findet sich in den unterschiedlichsten Gattungen und zeitlichen Kontexten. Die Referenzen sind kaum zählbar und reichen von den Protagonisten des Wiener Aktionismus, unter ihnen Rudolf Schwarzkogler oder Arnulf Rainer, über Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe und Lucas Samaras. Die Selbstbefragungen von David Nebrada, Mat Fraser oder Hannah Wilke, alle ebenfalls erkrankt, sind besonders unter dem Gesichtspunkt einer privaten Bewältigungsstrategie zu sehen. Bei ihnen bildete der menschliche Körper den wichtigsten Orientierungspunkt, welcher auf immer andere Weise befragt, inszeniert und thematisiert wurde. Letztlich ist es aber das Werk John Coplans, das den Vergleich mit Villigers Körperbildern lohnenswert erscheinen lässt, da sich neben den Inhalten vor allem die Formalien ähneln. John Coplans mehrteiliges, schwarz-weißes *Self-Portrait*¹⁴³⁹ aus dem Jahr 1994 (Abb. 60) entstand zwar nicht mithilfe einer Polaroidkamera, ist aber auch als Tableau angeordnet und offenbart das nackte Dasein des Künstlers in zerlegten Teilansichten. Zunächst erscheint die Arbeit harmonisch, die Bilder in jeder Spalte wie von einem einzigen Foto zugeschnitten. Die

¹⁴³⁵ Annelie Pohlen: *Als wäre es doch ein Teil vom eigenen Körper*, in: Jolanda Bucher/Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 254-257, S. 255.

¹⁴³⁶ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 135.

¹⁴³⁷ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 58.

¹⁴³⁸ Hannah Villiger, zit. nach: Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 41.

¹⁴³⁹ John Coplans, *Self-Portrait (Frieze No. 2)*, 1994, 4 Fotografien auf Papier, von 4 x 5 Zoll Polaroids vergrößert, je 61.9 x 80 cm, Tate Gallery of Modern Art London, Ref.-Nr. P78534.

genauere Betrachtung legt allerdings falsche Ausrichtungen und feine Unterschiede in der Farbskala offen, die das Betrachterauge zunächst ignoriert oder kompensiert hat. Trotz der an sich intimen Darstellung von Körperpartien entsteht eine verwirrende, nahezu klaustrophobische Atmosphäre, als ob der Künstler, durch das weiße Rasternetz der Fotografien noch bestärkt, in eine formale Struktur gepresst wird, in die der Körper eigentlich nicht passt. Im Gegensatz zu Villigers Methode, welche sie dazu zwang, „sich auf die Extremitäten zu konzentrieren“¹⁴⁴⁰, ist Coplans’ Motivwahl freier. Seine Motivation ist mehr eine Art Prozess, um Energie und Lebenskraft zu akkumulieren. Coplans zielt auf die Veränderung der äußeren Hülle im Zuge seines Alterungsprozesses ab, Villiger hingegen konzentrierte sich auf die Oberfläche des Körpers, die Haut, als Trennlinie zwischen Innen und Außen. Sie „fertigt keine Abstraktionen der menschlichen Figur an, sondern nimmt skulpturale Formen auf, die sie mit ihrem eigenen Körper geschaffen hat“¹⁴⁴¹ und hat sich daher nicht auf die Tradition des fotografischen Aktes wie Coplans’ Werk es vorführt¹⁴⁴² bezogen: Denn einerseits zeigen seine Fotografien des gealterten Körpers die Erinnerungen an ein Leben, andererseits stellen sie menschliche Posen ganz allgemein, als universellen Archetypus oder eine visuelle Version eines mythologischen Körpers, dar. Bei ihm bleibt der Körper erkennbar und ist eine Zusage an das Leben. In Villigers *Block XX* hingegen trägt die grelle Ausleuchtung zur Abflachung und Entdimensionalisierung der Formen bei. Weniger Gewicht wird auf die Einheit des Körpers gelegt, als mehr auf die Erschaffung eines „Index von Fragmenten“¹⁴⁴³. Der naheliegende Vergleich zum Werk von John Coplans, der seinen Körper zwar ebenfalls fotografisch zerlegt, scheidet jedoch daran, dass er sich auf die Veränderung der äußeren Hülle im Zuge eines Alterungsprozesses konzentriert, Hannah Villiger jedoch die Oberfläche des Körpers, die Hautmembran, als Trennlinie zwischen Innen und Außen, fokussiert. Ihre Tableaus haben Wiedererkennungswert, doch Villiger selbst könnte man darin nicht wiedererkennen, zu nah sind die Teilansichten ihres Körpers aufgenommen. Hinzu kommt der Verzicht das Gesicht als Träger des individuellen Ausdrucks. Die vergrößerten Fragmente erteilen dem dokumentarischen Charakter der Fotografie eine Absage. Ihr Ziel war es „nicht ein Abbild des Gegebenen, sondern ein autonomes Werk“¹⁴⁴⁴ zu schaffen. Die Unmittelbarkeit des Zeigens schwächt den referenziellen Charakter der Fotografien und verleiht ihnen eine unergründliche Erscheinung. Das

¹⁴⁴⁰ David Levi Strauss: „*Ich werde selbst zum Meissel*“, *Hannah Villigers skulpturale Fotografie*, in: Jolanda Bucher; Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 103-134, S. 107.

¹⁴⁴¹ Ebd.

¹⁴⁴² Vgl. ebd.

¹⁴⁴³ Ebd.

¹⁴⁴⁴ Hannah Villiger, zit. nach: Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 47.

Changieren zwischen körperlicher Nähe und Distanz als ihr künstlerischer Umgang ist ein Indikator für den Stellenwert, welchen die Kunst in ihrem Leben eingenommen hat, denn tatsächlich ist dies derjenige Bereich, „der ganz allein ihr gehört[e], ein Instrument der Selbstvergewisserung, das – wie Hannah Villiger einmal selber notierte – für sie die gleiche existentielle Notwendigkeit bes[aß] wie das Lieben“¹⁴⁴⁵.

Hannah Villigers Umgang mit dem fotografischen Medium differiert stark zu anderen Fotografen, denn ihre Polaroids richten sich nicht auf die Außenwelt, sondern immer wieder auf sich selbst. Tatsächlich ist ihr Körper das Objekt, aus dem sie wiederholt neue Bilder herausgemeißelt hat. „Ich werde selbst zum Mei[ß]el“¹⁴⁴⁶, notierte sie 1980 in einem Skizzenbuch und weiter: „Tun wir so, als bestünden wir aus zwei Personen.“¹⁴⁴⁷ Die Polaroidkamera ersetzte in diesem Akt der Selbstbefragung einen Spiegel und war gleichzeitig Erweiterung ihres eigenen Körpers. Die Aufnahmesituation, bestehend aus körperlichen Drehungen, Verzerrungen und Verrenkungen, betrieb Villiger als einen „körperlichen Kraftakt“¹⁴⁴⁸. Die Polaroidkamera fungierte dabei gewissermaßen als „mechanische Verlängerung des Körpers“¹⁴⁴⁹ und wurde zu ihrem „intimstem Partner, zu einem prothetischen zweiten Blick, den sie aus allen nur erdenklichen Blickwinkeln an und um ihren Körper führt“¹⁴⁵⁰. Der größtmögliche Abstand zwischen ihr und der Kamera war dabei auf eine ausgestreckte Armlänge beschränkt. Ihren Körper setzte sie währenddessen als „formbares Material“¹⁴⁵¹ ein. Er war zugleich Arbeitsmaterial und inhaltlicher Ausgangspunkt¹⁴⁵² und die Apparatur diente als Werkzeug, wurde zur Prothese¹⁴⁵³, sodass eine „Synthese aus Material und Werkzeug, aus Künstlerin und Medium“¹⁴⁵⁴ entstand. Dabei bediente Villiger die Kamera stets selbst, drehte sie um 90, 180, 270 Grad, stellte sich wörtlich auf den Kopf¹⁴⁵⁵ und legte diese auch nicht für Selbstauslöseereinstellungen aus der Hand. Kamera und Körper standen immer in direkter Verbindung zueinander, sodass die „Unterscheidbarkeit zwischen eigenem und fremdem, subjektivem und objektivem Blick in ebenso vielschichtigen wie gegenläufigen Konstellationen

¹⁴⁴⁵ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 32.

¹⁴⁴⁶ Hannah Villiger, zit. nach: Levi Strauss, 2001 (wie Anm. 1440), S. 103.

¹⁴⁴⁷ Hannah Villiger, zit. nach: Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 50.

¹⁴⁴⁸ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 97.

¹⁴⁴⁹ Ebd., S. 99.

¹⁴⁵⁰ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 46.

¹⁴⁵¹ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 97.

¹⁴⁵² O. A.: *Körperlichkeit im Werk von Hannah Villiger, Selbstbewusst und radikal – die Bildhauerin mit der Kamera*, in: <http://www.nzz.ch/2001/09/01/li/article7IUQC.html> [17.02.2012].

¹⁴⁵³ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 99. Auch bei Spinelli findet sich eine solche Analogie. Vgl. Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 46.

¹⁴⁵⁴ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 99.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Villiger, 1986, S. 25.

verwischt¹⁴⁵⁶.

Die vom Polaroid zu großformatigen auf Aluminiumplatten modifizierten Fotografien sind ungerahmt und können aus zwei bis zwanzig Tafeln¹⁴⁵⁷ bestehen. Neben der Vergrößerung der ursprünglichen Bildmaße von ca. 8 x 8 cm auf ein Vielfaches mit 100 x 100 cm und größer und dem Verzicht auf die Übertragung des polaroiden Rahmens haben keine Veränderungen am übernommenen Bildmaterial stattgefunden. Die Farbpalette, Schärfen- und Tiefeneinstellungen sowie der Bildausschnitt blieben unverändert. Die Fragmentierungen ihres Körpers, wie sie in *Block XX* exemplarisch zu sehen sind, existierten bereits in den Polaroidaufnahmen und entstanden nicht erst – wie sich vermuten lässt – durch Randbeschneidungen an den vergrößerten C-Prints. Das gewählte Maß für *Block XX* mit 255 x 379 cm übersteigt die Größe herkömmlicher Fotoarbeiten, insbesondere das Ursprungsformat des Polaroids, beträchtlich. Doch warum erfahren die instantanen Fotografien jenen transformatorischen Prozess in das neue Medium der großformatigen Abzüge?

Den stärksten Eingriff in Villigers Werk stellt deutlich die Vergrößerung dar, doch die großformatigen Abzüge, die an Makroaufnahmen grenzen, erfahren auch eine Verfremdung durch die Neuorganisation der Einzelteile für die endgültige Repräsentation dieser „imposanten Blöcke aus Körperbildern“¹⁴⁵⁸. Die Fragmentierung der Einzeltafeln erlaubte es der Künstlerin skulptural zu arbeiten, indem sie den Raum zwischen den Bildern und dem Publikum sowie den Raum zwischen den einzelnen Aufnahmen selbst bestimmen konnte. Der „die Bilder umgebende Raum, greift in die Aufteilung des Blocks ein“¹⁴⁵⁹. Auf eine sehr direkte, instinktive Weise werden die Bilder der Körperpartien für den Betrachter erfahrbar, indem ihm die „wechselnden Ausrichtungen und Verdichtungen“¹⁴⁶⁰ vermittelt werden. Diese Wahrnehmung basiert jedoch nicht allein „auf der Darstellung von Villigers Körper in diesen Werken, sondern auch auf dem materiellen Gewicht und Arrangement der Bilder“¹⁴⁶¹. Die Addition der Einzeltafeln zu einem gesamten Tableau verweist neben der Wahl der großen, schweren beinahe plastischen Tafeln evident auf die skulpturale Auffassung der Künstlerin, deren Arbeiten im Allgemeinen zwar der Prozesskunst zugeordnet werden, sie selbst sich jedoch stets als Bildhauerin verstand. Zwar ist die Darstellungsweise ihres Körpers fragmentarischer

¹⁴⁵⁶ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 50.

¹⁴⁵⁷ Levi Strauss, 2001 (wie Anm. 1440), S. 106. Abweichende Angaben finden sich bei Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 82: „Die Blöcke bestehen zumeist aus vier bis zwölf Einzelbildern.“

¹⁴⁵⁸ Levi Strauss, 2001 (wie Anm. 1440), S. 107.

¹⁴⁵⁹ Hannah Villiger, zit. nach: Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 58.

¹⁴⁶⁰ Levi Strauss, 2001 (wie Anm. 1440), S. 107.

¹⁴⁶¹ Ebd.

Natur, dennoch folgt die Anordnung der Bilder untereinander einer Verbundenheit, sodass „sie eine deutliche Einheit bilden“¹⁴⁶², denn Eberhard Ostermann folgend, der sich mit dem Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne in Kunst und Literatur auseinandersetzt, kann fragmentarisch „sowohl das Relikt einer zerfallenen wie auch der Teil einer nie gewesenen oder erst noch im Entstehen begriffenen Ganzheit genannt werden“¹⁴⁶³. Die Ausschnitthaftigkeit und die Kombination der Einzelbilder in *Block XX* lassen den Eindruck einer radikalen Intervention entstehen. Wie bei einem Puzzle mit sechs Teilen versucht das Auge des Betrachters dieses zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, doch die Kanten der Einzelteile lassen sich nicht miteinander verschmelzen, da die Detailansichten der verschiedenen Körperteile in der Variation der Hängung anatomisch nicht schlüssig ein Ganzes ergeben. Das Arrangement zu jenen Blöcken hat eine wahrnehmungsirritierende Funktion, indem „das Fragmentarische der Kunst als ihre Leistung oder ihr Defizit, in jedem Fall aber als ein ihre Relevanz begründendes Moment“¹⁴⁶⁴ begriffen werden muss. Der Abbildcharakter scheint durch die formale Strenge relativiert zu werden, eine Strategie, die sich auch in vielen Werken etwa Andreas Gurskys umgesetzt findet. Jene Strenge in Villigers Werken negiert zudem den Anspruch auf idealisierte Schönheit. Die Detailaufnahmen zeigen Falten, Wunden und Narben ebenso wie Sommersprossen, Muttermale und Körperbehaarung. Durch die extremen Vergrößerungen erfahren die Körperteile der Künstlerin eine derartige Verfremdung, dass ihre exakte motivische Herkunft häufig verunklärt und eine genaue Bestimmung der einzelnen Körperpartien bisweilen unmöglich wird.

André Malraux eröffnete im Grunde bereits in den 1940er Jahren die Diskussion um die Begrifflichkeit des Fragments¹⁴⁶⁵ als einen fiktiven Darstellungsmodus und bezieht sich dabei auf Reproduktionstechnologien und Abbildungswerke und den damit einhergehenden neuen Umgang mit Kunstwerken, deren Abbildungen nicht in reeller Vollständigkeit wiedergegeben werden können. Größtenteils im gleichen Format reproduziert – „ein in den Felsen gehauener Buddha von zwanzig Metern Höhe ist darin nur viermal so groß wie ein Tanagrafigürchen“¹⁴⁶⁶ –, stimmen die Dimensionen in einem Abbildungswerk nicht mehr mit denen der Realität überein und verlieren ihr „eigentliches

¹⁴⁶² Hannah Villiger, zit. nach: Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 58.

¹⁴⁶³ Eberhard Ostermann: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, in: *Athenäum, Jahrbuch für Romantik I*, Paderborn 1991, S. 189-205, S. 190.

¹⁴⁶⁴ Ebd.

¹⁴⁶⁵ Wenngleich Malraux den Begriff des Fragments nicht explizit nutzt, so umschreibt er doch das Bruchstückhafte in einer reproduzierenden Kunst.

¹⁴⁶⁶ Malraux, 2006 (wie Anm. 463), S. 92.

Maßverhältnis¹⁴⁶⁷. Malraux begreift eine Reproduktion in seinem *Imaginären Museum* als ein Informationsmedium respektive als Trägermaterial, das „uns die Bildwerke der ganzen Welt gebracht hat“¹⁴⁶⁸. Er sieht in der Reproduktion einen „unvergleichlichen Helfer“¹⁴⁶⁹, der die Kunstgeschichte zu einer Geschichte des Fotografierbaren macht.¹⁴⁷⁰ Doch Villiger wandelte keine fremde Kunstgeschichte und auch keine Gattungen außerhalb des fotografischen Genres um, sondern adaptierte sich gewissermaßen selbst, indem sie ihr Ausgangsmaterial Polaroid mithilfe der klassischen Analogfotografie reproduzierte. Die Künstlerin stellte im weitesten Sinne daher eine Materialkopisten¹⁴⁷¹ dar, indem sie sich eines Materials und nicht eines Stils bemächtigte. Diese Strategie der Aneignung nutzt die Fotografie als reproduzierendes Medium rein instrumentell. Diesbezüglich von Relevanz ist daher auch die Auseinandersetzung Douglas Crimps, bei der er Ende der 1980er Jahre in *On the Museum's Ruins*¹⁴⁷² die Frage aufwirft, was passiere, wenn nun die Fotografie selbst Einzug in Malrauxs *Imaginäres Museum* erhielte und somit eine Reproduktion des eigenen Mediums stattgefunden hätte. Die ursprüngliche Differenzierung Malrauxs in ein Objekt und eine fotografische Reproduktion dessen, die lediglich auf den Stil des Objekts reduziert würde, löst Crimp auf, indem er feststellte, dass eine Fotografie der Fotografie kein ursprüngliches Objekt auf dessen Stil reduzieren könne, da ja im Grunde in der Art des Mediums keine Veränderung stattgefunden habe. Offengelegt werde vielmehr die Tatsache, dass eine Fotografie niemals einen Stil im modernistischen Sinne zu erkennen geben kann. Den künstlerischen Ausdruck als zentralen Faktor für das Verständnis moderner Ästhetik demontiert alleine schon die Beschaffenheit des Fotografischen.¹⁴⁷³ Darüber hinaus verweist auch Strauss im Zusammenhang mit Villigers Arbeitsweise auf ihre fehlende Hingabe eine fotografische Technik tatsächlich erlernen zu wollen, was letztlich daraus resultiere, dass sie „auf dem Weg über die Bildhauerei in eine fotografische Fragestellung, die mit den Konventionen der Kunstfotografie nichts zu tun hatte, hineingezogen“¹⁴⁷⁴ wurde.

Villigers Materialneubewertung zeugt von einer dezidierten Auseinandersetzung mit dem

¹⁴⁶⁷ Ebd.

¹⁴⁶⁸ Ebd., S. 94.

¹⁴⁶⁹ Ebd., S. 93.

¹⁴⁷⁰ Ebd.

¹⁴⁷¹ Crimp unterscheidet zwischen Material- und Stilkopisten. Villiger war jedoch nur im weitesten Crimp'schen Sinne eine Materialkopisten, da sie zum einen ihr eigenes Material kopierte. Zum anderen ist dem Aufsatz unterschwellig zu entnehmen, dass zwischen Material und Kopie eine gewisse zeitliche Differenz zu liegen habe. Vgl. Crimp, 2006 (wie Anm. 1173), S. 253 ff.

¹⁴⁷² Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. in: Hal Foster (Hg.): *Postmodern Culture*, London 1987, S. 43-56, S. 51.

¹⁴⁷³ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 28.

¹⁴⁷⁴ Levi Strauss, 2001 (wie Anm. 1440), S. 105.

Aussagegehalt und der Wirkung der Vorlage. Die Fotografie, im Speziellen die Sofortbildfotografie, bleibt das Referenzmedium in diesem Prozess. Für den Gebrauch der Polaroidfotografie spricht, neben der Materialbeschaffenheit des Sofortbildes, das in Aufbau, Verletzlichkeit und Degenerationsprozess der menschlichen Epidermis ähnelt, auch ein pragmatischer Grund, denn das Sofortbild gab Villiger „die Möglichkeit, direkt auf ihre Stellungen und Bewegungen zu reagieren, ihre Haltung neu einzunehmen. Die Prothese w[arf] ihr etwas entgegen und sie antwortet[e] darauf“¹⁴⁷⁵. Die Reproduktion der Polaroids und die damit einhergehende Vergrößerung ist in Villigers Fall jedoch nicht als reines Informationsmedium im Sinne Malrauxs zu verstehen, sondern zeugt vielmehr von dem Wunsch einer Distanzierung des Publikums von ihrem Körper. Wären die Polaroids ausgestellt und somit einer einst von John Szarkowski in *Photography until Now*¹⁴⁷⁶ geforderten Fotografiengröße, „die es dem Betrachter erlaubt, das Foto in die Hand zu nehmen“¹⁴⁷⁷ nachgekommen, so würde sich eine weitaus intimere Situation zwischen Betrachter und Kunstwerk einstellen.

Für Villigers alleinigen Selbsterkundungen war die handliche Instanterkamera unabdingbar und auch auf die spezifische Ästhetik des Materials wollte die Künstlerin nicht verzichten, doch die im künstlerischen Prozess entstandenen Polaroids waren als Ausgangsmaterial für ihre überdimensionierten Vergrößerungen dienlich und überragen den Status als „Arbeitsmaterial“¹⁴⁷⁸ kaum. Die dem herkömmlichen Sofortbild inhärente plastische Eigenschaft seiner äußeren Form wurde so auf die inhaltliche Ebene verlagert. Fotografien „müssen groß[ß] sein damit ich hineinsteigen kann. Ähnlich wie beim Aufnehmen durchs Objektiv“¹⁴⁷⁹, schrieb Villiger einst. Die Künstlerin schuf somit, ebenso wie Stefanie Schneider, Werke, die eng mit der bildimmanenten spezifischen Ästhetik des Polaroids verbunden sind und zugleich durch den Arbeitsprozess der Vergrößerung und technischen Reproduktion als finale Kunstwerke für die Öffentlichkeit unzugänglich werden. Die mediale Verschiebung führt zu einer Anonymisierung der Quelle Sofortbild, dessen Eigenschaften auch die Assoziation als Medium des privaten Gebrauchs in sich birgt. Die Größe der C-Prints und die Hängung an eine Museums- oder Ausstellungswand, die man als Besucher aufgrund antrainierter Diskretion mit Abstand betrachtet, bekräftigen allerdings einen Intimitätsverlust. Durch die Größenveränderung – vom vertrauten quadratischen Kleinformat zum großformatigen C-Print – und die „Auflösung des üblichen

¹⁴⁷⁵ Jung, 2005 (wie Anm. 247), S. 99.

¹⁴⁷⁶ John Szarkowski: Ausst.Kat.: *Photography until Now*, New York 1989.

¹⁴⁷⁷ Ebd., S. 285.

¹⁴⁷⁸ Bucher/Hattan, 2001 (wie Anm. 1430), S. 275.

¹⁴⁷⁹ Hannah Villiger, zit. nach: Bucher/Hattan, 2001 (wie Anm. 1430), S. 274.

Raumes und dessen Gesetz der Schwerkraft¹⁴⁸⁰ geht die ursprüngliche Intimität ein Stück weit verloren und löst eine irritierende Distanz aus. Villigers Arbeit zeigt uns etwas Intimes, Teile und Partien ihres Körpers, jedoch nicht auf intime Weise. Und obwohl immerzu der Körper der Künstlerin in den Blöcken der Serie zu sehen ist, manifestiert sich das persönliche künstlerische Konzept in der Auswahl aus der Mannigfaltigkeit an Fragmenten und Ansichten, denn Villiger suchte „zwar die Kommunikation, bewahrt[e] sich gleichzeitig aber einen wesentlichen Kern ihrer Selbstbestimmtheit“¹⁴⁸¹. Während etwa David Hockney das Prinzip des Fragmentarischen nutzte, um sich einer Form von Zeitlichkeit zu nähern, sind Villigers Fragmente als emergentes System zu deuten. Gleichzeitig gipfelt die Betrachtung des Zusammenspiels der Elemente auf der Makroebene ihres Blöcke-Systems in der Formel „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“¹⁴⁸², indem sie in Analogie zu ihrem vorbestimmten Werdegang – durch die Prädestination der unheilbaren Krankheit – fotografisch eindrücklich Arbeiten geschaffen hat, die sich nicht lediglich über die „verdichtete Essenz, die von der Summe der Bilder zurückbleibt, sondern im Gegenteil [über] die Signatur ihrer Auslöschung“¹⁴⁸³ erschließen.

7 INNERE ERSCHEINUNG – BILDÄSTHETIK

Immer wieder werden gerade der hier vornehmlich zur Untersuchung stehenden kleinformatischen Polaroidfotografie qualitative Abwertungen zugesprochen. Diese medienspezifischen Qualitätseinbußen werden in den polaroideigenen, kaum kalkulierbaren „übersteigerten Farben“¹⁴⁸⁴, einem „unverwechselbaren Grünstich“¹⁴⁸⁵, aber auch in einem „Blau- oder Gelbstich“¹⁴⁸⁶ gesehen. Da die Erzeugnisse von mangelnder Bildqualität und fehlender Detailtreue seien, handle es sich bei der Polaroidkamera lediglich um ein „Spielzeug“¹⁴⁸⁷, wie Richard Hamilton seine SX-70-Sofortbildkamera nannte, mit der er zwischen 1973 und 1974 immerhin mehr als 2.500 Bilder aufnahm.¹⁴⁸⁸ Das Polaroid ist mit seiner eigenwilligen Bildästhetik und der besonderen Tiefenschärfe und Weichzeichnung „ein Medium, das die Künstler liebten, weil es so herrlich

¹⁴⁸⁰ Villiger, Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 47.

¹⁴⁸¹ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 32.

¹⁴⁸² Aristoteles: *Metaphysik*, zit. nach: Georgi Schischkoff (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*, 21. Aufl., Stuttgart 1982, S. 211.

¹⁴⁸³ Geimer, 2009 (wie Anm. 12), S. 169.

¹⁴⁸⁴ Stanek (wie Anm. 121).

¹⁴⁸⁵ Ebd.

¹⁴⁸⁶ Markus Elsner, zit. nach: O. A., (wie Anm. 289).

¹⁴⁸⁷ Richard Hamilton, zit. nach: Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 26.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 26.

unperfekt¹⁴⁸⁹ sei. Dass „die Licht-Echtheit des Materials dem des konventionellen überlegen sein soll, wie Untersuchungen in den Vereinigten Staaten bewiesen“¹⁴⁹⁰ ist für jeden Polaroidkenner allerdings nur schwer vorstellbar. Neben der Symbiose aus Einmaligkeit und Schnelligkeit entscheiden sich jedoch einige wenige künstlerische Positionen gerade wegen der Unzulänglichkeiten des Mediums für dessen Gebrauch und für die dem Polaroid innewohnenden Farbverfremdungen, die mit der sichtbaren Realität oft nur wenig gemein haben und somit der „Ästhetik des Bildes eine mediale Autonomie zugestehen“¹⁴⁹¹. Auch nach jahrelanger Entwicklungsarbeit Polaroids folgt der Sofortbildapparat, dessen Resultate von einer temperaturabhängigen, ganz speziellen Farbigkeit und einer kaum divergenten Tiefenschärfe gekennzeichnet sind, seiner Eigengesetzlichkeit, die folglich jedweden Anspruch auf das Wahre, Reelle und Dokumentarische negiert.

7.1 Stefanie Schneider – Dekonstruktion und Kopie als Strategie

„Licht ist die Wüste, und die Wüste ist einfach merkwürdig. Sie produziert eine Menge bizarrer Persönlichkeiten.“¹⁴⁹²

Der Auseinandersetzung mit Stefanie Schneiders umfassendem Œuvre kommt in vorliegender Arbeit eine gesonderte Rolle zu: Zum einen bieten die Werke der 1968 in Cuxhaven geborenen Künstlerin einen so mannigfaltigen Kosmos sowohl inhaltlicher als auch thematischer Art, den es vorab zu decodieren gilt, um die Bildwelten zugänglich zu machen. Zum anderen wird die Folkwang-Absolventin fortlaufend als die Polaroidkünstlerin par excellence betitelt, was hinsichtlich ihrer Arbeitsweise – sie arbeitet seit ihrem Abschluss im Jahr 1996 ausschließlich mit abgelaufenem Polaroidfilmen – zutreffen mag, jedoch bezüglich der fotografischen Resultate, bei denen es sich um auf Sofortbildern basierende handvergrößerte mittel- und großformatige C-Prints handelt, unstimmig erscheint. Für ihr Gesamtwerk, welches sich vornehmlich aus einzelnen austauschbaren instantanen Einzelbildern, welche sich mitunter zu kleineren, variablen Geschichtsinszenierungen formen können, aus in sich geschlossen wirkenden großen

¹⁴⁸⁹ Danicke, 2008 (wie Anm. 9), S. 20.

¹⁴⁹⁰ Lischka, 1977 (wie Anm. 683), S. 71.

¹⁴⁹¹ Maren Polte: *Taschenspielertricks – Skizzen eines flüchtigen Augenblicks*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 33-43, S. 35.

¹⁴⁹² Stefanie Schneider, zit. nach: Julie Ryan: *Stefanie Schneider – Lights, Camera, Action!*, in: *Eikon*, Heft 60, 2007, S. 9-14, S. 9.

Tableaus aus Polaroidbildern¹⁴⁹³ (Abb. 61) und aus Kurzfilmen mittels Polaroidsequenzen und Super-8-Material, das mittlerweile zu einem „fortlaufenden Featurefilm-Projekt namens 29 Palms, CA herangewachsen ist“¹⁴⁹⁴ zusammensetzt, ist eben diese Baustein-Systematik, welche es erlaubt einzelne Polaroids für diverse Projekte zu verwenden, charakteristisch. Durch die in Schneiders Fotografien inhärente ganzheitliche Individualästhetik, lässt sich das Einzelbild symbiotisch innerhalb einzelner Werkgruppen verschieben, ohne dass dieses deplatziert oder fremd wirkt, unabhängig davon, ob das Polaroid von Anbeginn für diese Position in dem jeweiligen Werkkontext gedacht war. Die Annäherung an Schneiders komplexen Werkkorpus ist daher von formalen zu inhaltlichen Kriterien sinnvoll.

Seit 1997 lebt Schneider in Florida und „gelangte dort zufällig an alte längst abgelaufene Captiva Polaroidfilme, 180 an der Zahl, die sie zu 50 Cent pro Filmpackung kaufte“¹⁴⁹⁵. Das unlängst überschrittene Verfallsdatum des Filmmaterials führt zu unvorhersehbaren, zufälligen Ergebnissen, welche durch die Reaktion der Chemikalien ganz unterschiedliche Effekte aufweisen können.

Ihre Arbeiten sind fleckige, matte und verblasste Fotografien, deren Farbwerte fehlerhaft scheinen und die nicht selten Kratzer oder gelbliche Schlieren aufweisen, die durch ihre Überbelichtungen „sonnengebleicht“¹⁴⁹⁶ und somit oftmals nicht ihrem Alter entsprechend wirken, wie die Fotografie *Die Muse*¹⁴⁹⁷ (Abb. 62) exemplarisch belegt. Je mehr sich die bildstörenden Effekte ähneln, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass die einzelnen Polaroids aus derselben Filmkassette stammen. All ihren fotografischen Bildern haftet aufgrund des alten, bisweilen verdorbenen Polaroidmaterials etwas „willkürlich Hergestelltes“¹⁴⁹⁸ an, das jede einzelne Arbeit der Künstlerin in ein offenkundiges „Konstrukt mit Realitätszitate“¹⁴⁹⁹ verwandelt. Dass es sich bei den finalen Kunstwerken nicht um Polaroidfotografien handelt, wird durch das Fehlen des für Sofortbilder typischen weißen Rahmens und deren Formate offenkundig. Die endgültigen kunstmarktreifen Gallery-Prints, die von Schneider immer in zwei Größen von bestimmter limitierter

¹⁴⁹³ Exemplarisch: Stefanie Schneider, *Gestures*, 2003, Tableau aus 12 C-Prints, je 48 x 46 cm.

¹⁴⁹⁴ Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 98.

¹⁴⁹⁵ Ebd., S. 97.

¹⁴⁹⁶ Ebd., S. 13.

¹⁴⁹⁷ Stefanie Schneider, *Die Muse*, 2009, C-Print auf Aluminium, 40 x 40 cm, Ed. 5.

¹⁴⁹⁸ Thomas Wagner: *Wo sich der Hase den Bauch wärmt, Zum Verhältnis von Fotografie und Malerei im digitalen Zeitalter*, in: Thomas Weski/Heinz Liesbrock (Hg.): *How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 83–95, S. 86.

¹⁴⁹⁹ Ebd., S. 86.

Auflage¹⁵⁰⁰ hergestellt werden, widerstreben durch die Vervielfältigung einem der Haupteigenschaften des Polaroids, nämlich dem Unikatgehalt und der damit einhergehenden Nichtreproduzierbarkeit. Und somit wendet sich die Künstlerin, die „der »Billig«-Fotogalerie Lumas ihre Popularität verdankt“¹⁵⁰¹, auch gegen die Einmaligkeit des traditionellen Kunstwerkes, das spätestens seit dem Einzug der Fotografie in den Galerieverkaufsraum ohnehin überdacht werden sollte. Neben der Möglichkeit der Vervielfältigung, ist es besonders auch die Fähigkeit zur Manipulation des Abzugs, welche über den Kunstwert entscheidet.¹⁵⁰² Seit jeher – und dies gilt auch für das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit – bleibt der Kunstwert „an das Geschick der Hand des Künstlers“¹⁵⁰³ gebunden. Bereits Vintage Prints und Edeldruckverfahren sprechen für künstlerische Eingriffe, die sich schon im analogen Fotografiezeitalter nicht allein mit der Aufnahmeapparatur auseinandersetzen, sondern mit der Nachbearbeitung des Materials operieren. So hat sich für den heutigen fotografischen Alchimisten einzig der Ort des Geschehens von der Dunkelkammer in die black box des Computers verlagert.¹⁵⁰⁴

Die ursprünglich aufgenommenen Polaroidbilder werden von Schneider erneut mit einer Analogkamera, Modell Sinar 4x5, abgelichtet, was eine starke Vergrößerung der Bilder ermöglicht, sodass manch ihrer Protagonisten nahezu in Lebensgröße, den Eindruck erwecken, dem Betrachter unmittelbar gegenüberzustehen.¹⁵⁰⁵ Einer der Vorteile dieses Arbeitsschrittes liegt mitunter in der freien Formatbestimmung, ist aber auch der Ausbesserung etwa durch das „Rein- oder Herausnehmen eines halben Gelb“¹⁵⁰⁶, also der minimalen Farbnuancenkorrektur dienlich. Die Künstlerin selbst formuliert: „Ich bin Perfektionist, aber ich perfektioniere den Zufall“¹⁵⁰⁷. Schneider reglementiert das ursprüngliche Polaroid jedoch in mehr als nur einer Eigenschaft: Zugunsten eines größeren Resultates in Form eines C-Prints wird die typische weiße Polaroidrahmung eliminiert. Verkaufsdienliche Faktoren beachtet Schneider dabei allemal, denn groß- und

¹⁵⁰⁰ Die großformatigen Abzüge sind meist auf eine Auflage von 5 Exemplaren, die mittel- bis kleinformatischen Abzüge belaufen sich auf Editionen zu 10, 25 oder 50 Exemplaren limitiert. In seltenen Fällen, wie bei einer von Lumas angebotenen Aktion im Jahr 2008 (Stefanie Schneider, *29 Palms CA, The sound of silence*, 2007, erhältlich in 102 x 125 cm oder 30.8 x 38 cm) beläuft sich die Auflage auf 150 Exemplare.

¹⁵⁰¹ Silke Bender: *Die Chemie des Zufalls*, in: *Deutsch*, No. 021, 03/17 S. 42-44, S. 42.

¹⁵⁰² Wagner, 2000 (wie Anm. 1498), S. 90.

¹⁵⁰³ Ebd.

¹⁵⁰⁴ Vgl. ebd. Auch die „Frage nach Stellenwert und Funktion der Manipulation wirkt bis heute nach, ja ihre Relevanz ist unter dem Druck technischer Innovation sogar noch größer geworden“, stellt Wagner (S. 88) fest.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Moog, 2008 (wie Anm. 66), S. 14.

¹⁵⁰⁶ Stefanie Schneider, zit. nach: Moog, 2008 (wie Anm. 66), S. 15.

¹⁵⁰⁷ Stefanie Schneider, zit. nach: Erik Heier: *Der Zufall als Metapher*, in: <http://www.berlinerzeitung.de/archiv/der-zufall-als-metapher-die-polaroid-kuenstlerin-stefanie-schneider--shooting-star-der-fotokunstszene--hat-nie-viel-geplant-in-ihrem-leben,10810590,10361526.html> [23.04.2012].

mittelformatige, langlebige Abzüge verkaufen sich mitunter besser, als ein kleinformatiges Polaroid, das aufgrund seiner Restchemikalien in seiner Haltbarkeit wesentlich gefährdeter ist, als eine herkömmliche Analogfotografie¹⁵⁰⁸. Hinzu kommt die „Nachfrage nach einer neuen, oftmals digitalen Form der Kunstfotografie durch einen Kunstmarkt, der im Bereich zeitgenössischer Kunst glaubt, er müsse permanent neue Impulse aussenden“¹⁵⁰⁹.

Allen dokumentarischen Fähigkeiten der Fotografie zum Trotz, weisen die Polaroids Unschärfen, eine unwirkliche Farbpalette, weiche bisweilen diffuse Konturen sowie bildstörende Flecken und Schlieren auf, welche schließlich auch im C-Print erhalten bleiben. Sofortbilder verweisen auf spezifische Art auf eine Gleichzeitigkeit von indexikalischer Abbildung einerseits und apparativ sowie chemisch verursachter Umwandlung andererseits. Jene signifikanten Unzulänglichkeiten, die dem Medium Polaroid seit seinem Bestehen als Kritikpunkte anhaften, nutzt Schneider als bewusste Stilmittel in ihren Werken, welche sich kaum mehr mit den qualitativen Ansprüchen an die Fotografie vereinbaren, sondern sich vielmehr mit ästhetischen Erscheinungsformen der Öl- und Pastellmalerei in Verbindung setzen lassen. Ihre „Bilder changieren zwischen Fotografie und Malerei. Ihre großgezogenen Polaroids wirken [...] wie Malerei ohne Malerei zu sein“¹⁵¹⁰. Durch dieses Vorgehen setzt sich Schneider der von Vilém Flusser postulierten „Flut der Redundanz“¹⁵¹¹ an fotografischen Bildern entgegen, denn die meisten Fotografien werden „verdeckt von Gewohnheit“¹⁵¹² übersehen. Das Gewohnte bleibt redundant bis zu dem Zeitpunkt, in welchem die Fotografie als Kunst die „alltägliche Redundanz zahlloser Bilder“¹⁵¹³ durchbricht, indem das „auf der Seite des Apparats programmierte Verhalten unterlaufen und neue Informationen“¹⁵¹⁴ generiert werden. Während Schneider eben nicht einzig die Möglichkeit des Polaroidapparates und dessen Programm ausschöpft, sondern die Komponente des Zufälligen gewähren lässt, findet eine Grenzverschiebung des Gegenstandsbereichs – vom reinen dokumentarischen und redundanten Foto zu fotografischen Bildnissen statt –, die durch „wahrnehmungstheoretisches Raffinement“¹⁵¹⁵ angereichert sind. Zwar sind alle Werke Schneiders im Sinne Flussers Erzeugnisse eines „apparatischen Universums“¹⁵¹⁶, doch ihr

¹⁵⁰⁸ Vgl. Marjen Schmidt: *Archivierung und Präsentation von Photographien*, 2. Aufl., München 1994, S. 33.

¹⁵⁰⁹ Wagner, 2000 (wie Anm. 1498), S. 92.

¹⁵¹⁰ Eugen Blume: *Stefanie Schneider: Eine Erfindung auf Polaroid*, in: Noëlle Stahel/Daniela Bosshardt/Dominique A. Faix (Hg.): *Stefanie Schneider, Stranger Than Paradise*, Ostfildern 2006, S. 19-23, S. 21.

¹⁵¹¹ Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 59.

¹⁵¹² Ebd.

¹⁵¹³ Wagner, 2000 (wie Anm. 1498), S. 86.

¹⁵¹⁴ Ebd.

¹⁵¹⁵ Ebd.

¹⁵¹⁶ Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 61.

Spannungsgehalt baut sich nicht allein über die automatische, mechanische Aufzeichnung und das prozessuale Zusammenspiel mit dem selektiven und somit subjektiven Blick der Fotografin auf, sondern wird durch den Moment des Unvorhersehbaren, der weder händisch noch apparativ angetastet werden kann, angereichert, was den bisweilen malerischen Charakter ihrer Arbeiten erklären mag. Durch die verdorbene und somit unberechenbare Substanz des Polaroidmaterials wird vor allem die entscheidende materielle Differenz der beiden Medien – Fotografie und Malerei – vernebelt. Es entstehen hybride Mischformen aus „Abbild und Zeichengebrauch“¹⁵¹⁷, die sich zum einen malerisch komponieren, zum anderen fotografisch generieren. Problematisch ist diese mediale Allianz, bei welcher sich die Fotografie der Malerei bedient, indem sie etwa auf Gestus und Farbmasse zurückgreift, nur insofern, als dass die der Fotografie „immanente Macht des Indexikalischen“¹⁵¹⁸ zunehmend verschleiert wird. Dem Betrachter ist es kaum möglich zu verifizieren, ob die Figuren in Schneiders fotografischen Gemälden tatsächlich mit dem Geschehen in der Welt in Verbindung standen, sie real an dem Ort vor der Kamera existiert haben oder ob es sich allein um ein „nach dem Willen eines Subjekts erzeugtes Bild“¹⁵¹⁹ handelt.

Die Aufnahmen von *Rhada und Max*¹⁵²⁰ (Abb. 63) sind Teile der Serie *Long Way Home*, welche Schneider 1999 angefertigt hat. Die Bilder der beiden Frauen sind „ein Moment des Widerstandes, die signifikante Behauptung, gegen jede Konvention zu leben“¹⁵²¹ und verkörpern ein starkes unabhängiges Frauenbild, das an Thelma und Louise denken lässt. Die fleischgewordene „Parodie auf die Blonde und die Rothhaarige“¹⁵²² mit ihrem übertrieben farbenfrohen Kleidungsstil will sich nicht recht in die verblasste Monotonie der Wüstengegend einpassen. Figuren und Umgebung stehen in einem kontrastreichen Widerspruch zueinander. Warum wollen die beiden Frauen so sehr auffallen, wo sie womöglich doch niemand sieht? Ist ihre Maskerade pubertäres Spiel oder ernster Lebensstil? Unzählige Fragen evoziert der Betrachter, dem es doch unmöglich ist, diese zu beantworten, denn Schneiders Fotoarbeiten geben keinerlei Hinweise zur Klärung einer eindeutigen oder chronologischen Narrative und sind somit als bewusste Dekonstruktion einer klaren Erzählstruktur zu deuten.

Die Muse (Abb. 62) in ihrem orientalischen Kostüm, den glitzernden Sternen-Zauberstab

¹⁵¹⁷ Wagner, 2000 (wie Anm. 1498), S. 92.

¹⁵¹⁸ Ebd.

¹⁵¹⁹ Ebd.

¹⁵²⁰ Exemplarisch: Stefanie Schneider, *Max and Rhada on dirt road*, 1999, C-Print, 60 x 70 cm, Ed. 10.

¹⁵²¹ Blume, 2006 (wie Anm. 1510), S. 17.

¹⁵²² Mark Gisbourne: *Das Leben ist ein Traum, Stefanie Schneiders persönliche Welt*, in: Noëlle Stahel, Daniela Bosshardt/Dominique A. Faix (Hg.): *Stefanie Schneider, Stranger Than Paradise*, Ostfildern, 2006, S. 6-15, S. 11.

in den Händen haltend, hingegen wirkt fast kindlich-naiv, ihr eindringlicher Blick hat etwas latent Erotisches, doch die Tatsache, dass auch sie allein eingebettet im Niemandsland erscheint, verleiht ihr eine unheimliche Aura. Man kommt nicht umhin Schneiders Muse mit dem aus Film noir und Stummfilm eng verknüpften Stereotyps der Femme fatale in Verbindung zu bringen. Die junge Frau ist von umwerfender Schönheit, zugleich aber trennt ihre geheimnisvolle und unnahbare Erscheinung sie von dem einfachen Bild der schönen Frau, wie es etwa in Darstellungen von Pin-ups modifiziert ist. Die ambivalente Ausstrahlung, die zwischen Liebreiz und Gefühlskälte changiert, erzeugt eine Distanz zum Betrachter, die von der Stereotype eines Pin-up-Girls nicht auszugehen vermag. Wenngleich unklar ist, ob die dargestellte Frau tatsächlich Schneiders Muse war, so kann man sie in jedem Fall als Muse des Betrachters anerkennen, denn ihre charismatische und zugleich zwiespältige Erscheinung inspiriert, beflügelt Phantasie und Kreativität ohne das Bildnis einer narrativen Abgeschlossenheit zu unterwerfen. Schneiders Arbeiten suggerieren zeitweilig eine absurde bis bizarre Wirkung und lassen nicht zuletzt die Analogie zu Filmen, wie etwa David Lynchs *Wild at Heart*¹⁵²³ zu, denn oft „in enger Verbindung mit dem traditionellen amerikanischen Genrefilm, loten ihre Fotos immer wieder das Vertraute aus und machen es zu etwas vollkommen Unvertrautem“¹⁵²⁴.

Doch Schneiders Arbeiten sind weder Film Stills noch direkte Zitate der modernen Filmgeschichte, vielmehr sind sie als Anspielungen zu deuten mittels derer sie sich Zugang zu „dieser amerikanischen Kultur“¹⁵²⁵ verschafft. Gisbourne beschreibt Schneiders Vorgehen als „Rauben der Hollywood-Klischeebilder“¹⁵²⁶, die sie dann in ihren Fotografien agieren lässt, denn Schneider wurde gerade „von den Filmen am stärksten inspiriert, die auf ähnliche Weise wie sie denselben sentimental und zunehmend billigen »American Dream« dekonstruieren, den Hollywood zu Marke trägt“¹⁵²⁷. Angesichts der Tatsache, dass das Suchen nach einer logischen Erklärung oder einer rationalen Auflösung der Narrationen nahezu durchweg unmöglich ist und das kontextuelle Vakuum den Eindruck von Künstlichkeit nur noch potenziert, irisieren die Gefühlsregungen des Rezipienten

¹⁵²³ David Lynch, *Wild at Heart – Die Geschichte von Sailor und Lula*, 1990, Verfilmung des gleichnamigen Romans von Barry Gifford.

¹⁵²⁴ Gisbourne, 2006 (wie Anm. 1522), S. 9.

¹⁵²⁵ Ebd.

¹⁵²⁶ Ebd. Gisbourne weist zudem an gleicher Stelle darauf hin, dass „viele ihrer Titel sich unmittelbar vom Film herleiten, zum Beispiel Fotoserien wie *OK Corral* (1999), *Vegas* (1999), *Westworld* (1999), *Memorial Day* (2001), *Primary Colours* (2001), *Suburbia* (2004), *The Last Picture Show* (2005). [...] Auch den Titel der [...] Publikation *Stranger Than Paradise* verdankt sie Jim Jarmuschs gleichnamigem Film aus dem Jahr 1984.“ Weiterhin (S. 13): „Die Künstlerin bedient sich sentimentaler Songtitel, ändert sie oft ab und ordnet sie einzelnen Bildern einer Serie zu; sie ist sich also der engen Verbindung zwischen Film und Popmusik bewusst.“

¹⁵²⁷ Ebd.

fortlaufend, denn „die Figuren beziehen sich aufeinander, aber die Beziehung, die sie zeigen, ergibt keinen Sinn“¹⁵²⁸. Schneiders auf den ersten Blick romantisch-verspielt wirkenden Bildgeschichten präsentieren immer eine Formel, deren einzelne Glieder klar erkennbar sind, das Ergebnis jedoch verborgen bleibt. Ein Phänomen, das sich durchaus mit dem filmischen Begriff des Open End konturieren lässt. Und obwohl Schneiders Serien stets mit Datumsangaben versehen sind und fortlaufend erscheinen, haftet Ihnen stets etwas Unvollendetes und Unbestimmtes an. Da die Künstlerin bereits Einzelbilder für ihre Serien ausgewählt hat, existiert in ihnen zwar „eine bearbeitete narrative Reihung von Verhaltensmustern [...], aber man bekommt nie den Eindruck, dass sie eine klar umrissene Geschichte erzählen“¹⁵²⁹. Dabei suggerieren ihre Werke stets eine Geschichte, erzählen diese jedoch nicht zur Gänze, sondern entfalten sich durch ihre atmosphärische Wirkung, indem die pointierten fotografischen Handlungen, gleichermaßen von Aufdecken und Verschleiern bestimmt und vor der Folie des „sogenannten »American Dream«, umso schärfer und kritischer sind“¹⁵³⁰.

Eugen Blume hingegen formuliert die Annäherung an den Gehalt von Schneiders Bilderzählungen als rhetorische Frage: „Wie kommt es eigentlich, dass die Fotoarbeiten von Stefanie Schneider nichts anderes zulassen als die Assoziation mit Amerika?“¹⁵³¹ Letztlich ist auch das Polaroid untrennbar mit seinem Ursprungsland Amerika verbunden. Über die gedankliche Verknüpfung Blumes hinaus, die fraglos eine sinnfällige Richtung vorgibt, lässt die Auseinandersetzung mit Schneiders Werken jedoch eine weitreichende Palette an Assoziationssträngen zu, die sich zugegeben häufig, aber nicht durchweg unter dem Schlagwort USA subsumieren lassen. Ergänzend kommen zwischenmenschliche Interaktion, Inszenierung und Zufall, das Unterbewusste, simulierte Identität, Geschlechterrollen, surreale Traum-Wirklichkeits-Konstellationen, Kleinstadt-Öderie, Kitsch und Klischee, amouröses Verhalten, sexuelle Autonomie, verborgene Präsenzen, Unterschwelligkeit, Disposition der Abwesenheit, Sublimität, Projektion und Erscheinung als thematische Stränge zu Schneiders mannigfaltigem Bilderkosmos hinzu. Besonders die Projektion, als eine Form der Erscheinung, wie es Gisbourne in seinem Essay *Das Leben ist ein Traum*¹⁵³² formuliert, ist fundamental für Schneiders Arbeit, denn „wie schon das Wort nahe legt, ist eine Erscheinung ganz buchstäblich ein »Erscheinen«, denn das, was wir uns vorzustellen scheinen wird zum größten Teil durch die Vorstellung eben dieser

¹⁵²⁸ Ebd., S. 11.

¹⁵²⁹ Ebd.

¹⁵³⁰ Ebd.

¹⁵³¹ Blume, 2006 (wie Anm. 1510), S. 19.

¹⁵³² Vgl. Gisbourne, 2006 (wie Anm. 1522).

Erscheinung geformt¹⁵³³. Zwar mag dies zunächst tautologisch klingen, wie Gisbourne selbst einräumt, doch in Schneiders Werk „geht es fast durchgängig um Zufall und Erscheinung“¹⁵³⁴. Dabei arbeitet die Künstlerin nicht nur „mit den Mitteln der Fotografie [...] also dem erscheinungshaftesten aller Bildmedien“, sondern potenziert den „Eindruck der Erscheinungshaftigkeit ihrer fertigen Bilder“¹⁵³⁵ deutlich durch die Verwendung des abgelaufenen Polaroidmaterials und dem damit einhergehenden aleatorischen Prozess der Bildgenese.

Schneider, ausgerüstet mit ihren Polaroidapparaten, -filmen und der Studiokamera, erzeugt Sofortbilder, die in ihrem Falle zwar ein Zwischen- bzw. Ausgangsmedium im Arbeitsprozess darstellen, darüber hinaus aber für die eigene Ästhetik ihrer Bildwelten und deren artifiziellen, effektvollen Zufallsmomenten verantwortlich sind. Nur wenige ihrer – wenn man so will – After-Polaroid-Werke sind in schwarz-weiß abgelichtet.¹⁵³⁶ Vermehrt stößt der Betrachter auf eine flauere Farbigkeit, die ihn vermuten lässt, er habe eine Jahrzehnte alte, eine schlecht gelagerte oder eine der direkten Sonnenstrahlung ausgesetzte Aufnahme vor sich. So entstand *Die Muse* etwa erst im Jahr 2009, doch könnte es ebenso auf einen Entstehungszeitraum in den 1970er Jahren datiert werden¹⁵³⁷. Gleiches gilt für die Darstellungen der Frauen Rhada und Max, welche mit ihrer Kleidung und den Accessoires, wie ausladenden Sonnenbrillen und Haarbändern, mit ihren Frisuren und Requisiten an die Flower-Power-Zeit gepaart mit einer Aura der Studio 54-Disko-Kultur der 1970er Jahre erinnern. Schneiders Arbeiten orchestrieren immer einen Stillstand der Zeit; keinerlei Anhaltspunkte verweisen im Bild auf ein korrektes Jahr oder gar ein exaktes Datum.

Zu den wiederkehrenden motivischen Elementen in ihrem Œuvre zählen der Wohnwagen, klassisch amerikanische, wuchtige Straßenkreuzer und Tankstellen, Neonreklamen, schäbig anmutende Motelkulissen, verfallende und verlassene Gebäude, Revolver und bunte Perücken sowie das unwirklich erscheinende Ödland Südkaliforniens, in welchem Schneider ihre unkonventionellen, überzeichneten zumeist weiblichen Gestalten in greller Garderobe ansiedelt. Ähnlich – zumeist jedoch ohne jegliche menschliche Anwesenheit abzubilden – arbeitete bereits Stephen Shore, der bei einem Road Trip quer durch das Land vergleichbare stereotype Elemente Amerikas fern ab der Metropolen in farbigen Fotografien dokumentierte. Schneider hingegen inszeniert meist Personen in die weite Leere und durch die Nutzung des abgelaufenen Polaroidmaterials scheinen die daraus

¹⁵³³ Ebd., S. 7.

¹⁵³⁴ Ebd.

¹⁵³⁵ Ebd.

¹⁵³⁶ Exemplarisch: Stefanie Schneider, *Daisy (Hitchhiker)*, 2005, C-Print, 128 x 125 cm.

¹⁵³⁷ Tatsächlich ist es möglich, dass das Polaroidmaterial selbst aus den 1970er Jahren stammt und erst zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt – in diesem Fall nach 1999 – seine Verwendung fand.

resultierenden blassen Fotografien sich bewusst von der reinen Farbfotografie, wie sie Shore oder William Eggleston profilierten, zu entfernen. Wenngleich sich die Künstler bezüglich ihres motivischen Repertoires ähneln mögen, so weit sind sie stilistisch auch voneinander entfernt. Tatsächlich findet sich aber ein künstlerisches Analogon zu dem Werk Schneiders in den Arbeiten des 1984 in Zürich geborenen Roger Eberhard¹⁵³⁸, der in seinem 2010 erschienenen Fotobuch *Wilted Country*¹⁵³⁹ ebenfalls ein „leeres, ausgestorbenes Amerika zeigt“¹⁵⁴⁰, das gleichfalls mittels Sofortbildern festgehalten wurde, wie etwa die Aufnahme eines funktionslosen Tanks¹⁵⁴¹ (Abb. 64). Auch in seinen Arbeiten finden sich Unschärfen und Überbelichtungen, sodass die „Bilder eine malerische, piktorialistische Qualität“¹⁵⁴² erhalten und wirkungsästhetisch auf ganz verwandte Weise wie Schneiders Arbeiten operieren. Eberhards Arbeiten verweilen jedoch in ihrem Ursprungsmedium als Polaroid, sind also keinen Vergrößerungen oder weiteren medialen Umformungen unterworfen. Allerdings gelangten auch seine Polaroids bis dato nicht in einen Ausstellungskontext, sondern wurden lediglich in Form des Fotobandes publiziert. Grundsätzlich kann Schneider während der Aufnahme keinerlei Veränderungen an dem bereits abgelaufenen Polaroidmaterial vornehmen¹⁵⁴³, doch durch gezielte Überbelichtungen¹⁵⁴⁴ erzeugt sie jenen „sonnengebleichten“¹⁵⁴⁵ Effekt, welcher die äußere Erscheinung ihrer Werke subtil mit deren inhaltlichen Schauplätzen – der Wüstenlandschaft Kaliforniens mit ihrer erbarmungslosen Sonne – verknüpft. So sind etwa „der Bildaufbau, die eingefangene Bewegung am Rande des Formates, Mittel, um die gleißende Helligkeit mit der Handlung auf eine Weise zu verschmelzen, die vielleicht nur in der »einfachen« Instanttechnik des Polaroids funktionieren“¹⁵⁴⁶. Unaufhörlich wird der Betrachter mit einer Leere, einem „schal gewordenen Idyll konfrontiert, nämlich mit den

¹⁵³⁸ Roger Eberhard studierte Fotografie am Brooks Institute of Photography in Santa Barbara, CA. Er lebt und arbeitet in Berlin. In seinem Fotoband *Wilted Country* lässt erstaunlicherweise nichts auf das Material Polaroid schließen. Weder gibt es eine Materialangabe, noch wird die Wahl der fotografischen Technik in einem der beiden Essays erwähnt und auch die Abbildungen sind so abgedruckt, dass man (durch das Fehlen eines Plastikrandes) nicht auf das Medium Polaroid schließen kann. Lediglich die Rezensionen geben Aufschluss über das Material. Vgl. Urs Steiner, *Gedrucktes Roadmovie*, in: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/gedrucktes-roadmovie-1.7080020> [30.01.2015].

¹⁵³⁹ Walter Keller (Hg.): *Roger Eberhard, Wilted Country*, Zürich 2010.

¹⁵⁴⁰ Steiner (wie Anm. 1538).

¹⁵⁴¹ Roger Eberhard, *o. T. (Silo)*, o. J. (vor 2010), Polaroid, ohne Maße.

¹⁵⁴² Steiner (wie Anm. 1538). Ob Stefanie Schneider Vorbildcharakter für die Arbeiten des jungen Schweizer Künstlers haben, ist unklar. Ein Vergleich würde sich an anderer Stelle sicher als lohnenswert erweisen.

¹⁵⁴³ Mit Ausnahme der direkten Bearbeitung des Polaroids durch Eingriffe wie sie Lucas Samaras bei seinen Transformationen vollzogen hat.

¹⁵⁴⁴ Die Manipulation der Lichtverhältnisse zu Über- in seltenen Fällen auch Unterbelichtungen sind während des Aufnahmeprozesses die einzigen technischen Eingriffe, welche Schneider unternimmt und auch diese sind angesichts des ungewissen Zustandes der einzelnen Filmkassetten oft nicht vorhersehbar.

¹⁵⁴⁵ Gisbourne, 2006 (wie Anm. 1522), S. 13.

¹⁵⁴⁶ Blume, 2006 (wie Anm. 1510), S. 17.

filmischen Klischees, die Hollywood und der amerikanische Fernsehfilm fünfzig Jahre lang zur Schau gestellt hat¹⁵⁴⁷.

Indem die Künstlerin sämtliche Polaroids erneut abfotografiert, lässt sie an die Crimp'sche Figur einer Materialkopisten denken, doch ist es in jener Theorie über die „aneignende Aneignung“¹⁵⁴⁸ vielmehr das Fremdkopieren auf das Douglas Crimp abzielt.¹⁵⁴⁹ Schneider hingegen kopiert ihr eigenes Material und kann dennoch einer gewissen „Unvorhersehbarkeit des Polaroidbildresultates“¹⁵⁵⁰ nicht entgegenwirken. Sie erweitert die generell eigenwilligen Faktoren der Sofortbildfotografie um den Aspekt, als dass sie bewusst Material benutzt, dessen Verfallsdatum weit überschritten ist. Ohnehin ist ein Polaroid unmittelbar von der Wahl des Filmes, der über die Körnung und die Farben entscheidet, der Wahl des Kameramodells, welches die Tiefenschärfe und den möglichen Ausschnitt maßgeblich mitbestimmt, und mittelbar von äußeren Umwelteinflüssen, wie der Temperatur und den Umgebungslichtverhältnissen, abhängig. Sowohl Temperatur- und Lagerverhältnisse des unbelichteten Filmmaterials, als auch jene der belichteten Aufnahme tragen entscheidend zur chemischen Konsistenz und somit zur Haltbarkeit bei – Faktoren, die wiederum die finale Farbpalette bestimmen. Die unkalkulierbaren Polaroidergebnisse – Ergebnisse des Zufalls, die weiterverarbeitet werden – weisen jedoch oft wiederkehrende Defekte auf: Einerseits zeigen sich blasse an Pastellkreide erinnernde Farben, Unschärfe sowie relative Kontrastarmut, andererseits erscheinen goldene bisweilen grelle Gelbnuancen und abgedunkelte, wie durch einen Schleier bedeckte Farben und Schlieren bis hin zu ganzen punktuellen Auslassungen in der Farbschicht. Jene Unzulänglichkeiten sind „gleichsam metaphorische Ebenen, die der Oberfläche eine Tiefenlotung verordnen“¹⁵⁵¹. Die Überhellungen und Schlieren „suchen das Unheimliche, sie opponieren gegen die absichtlich flache Erzählung [und] berichten von einem unsichtbaren Strang“¹⁵⁵². Wie durch einen Weichzeichner gefiltert, begegnen uns ihre Figuren – im positiven Sinne – auf gespenstische Weise, beinahe geisterhaft, denen es an Masse zu fehlen scheint und die wie schwerelos in der von allem Überflüssigen bereinigten Traumwelt aufflackern, wie eine Fata Morgana. Aus dieser „traumähnlichen Austauschbarkeit der Bilder besteht der

¹⁵⁴⁷ Gisbourne, 2006 (wie Anm. 1522), S. 15.

¹⁵⁴⁸ Crimp, 2006 (wie Anm. 1173), S. 250.

¹⁵⁴⁹ Schneiders Arbeitsweise ist deutlich sicherer mit dem u. a. von Rajewsky geprägten Begriff des Medienwechsels zu vereinen. Ursprünglich in der Intermedialforschung auf umgeformte literarische Textgrundlagen bezogen, findet der Begriff auch im weiteren Kunstkontext seine Anwendung, denn ein Medienwechsel kann sich „prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z. B. vom Buch zum Film von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte, [...] vom Sprechstück zur Oper“ oder vom Polaroid zum C-Print. Vgl. Ralf Georg Bogner, zit. nach: Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54), S. 16.

¹⁵⁵⁰ Gülker, 2009 (wie Anm. 15), S. 111.

¹⁵⁵¹ Blume, 2006 (wie Anm. 1510), S. 17.

¹⁵⁵² Ebd.

bildliche und affektive Fluss; er zieht sich als das eigentliche Thema durch Schneiders Fotoerzählungen¹⁵⁵³ und ist die Quintessenz ihrer instantanen Bildpoesie.

Das Polaroid ist maßgeblich an der Wirkung der inneren Erscheinung des finalen Kunstwerkes beteiligt. Die Ästhetik ist dabei nicht genuin fotografisch, sondern zeichnet sich zunächst durch die typische polaroide Farbpalette aus, welche wiederum von spontanen und zufälligen Reaktionen der Chemikalien des verdorbenen Materials durchlaufen werden. Da sich Schneider der Tatsache bewusst ist, welche malerischen Effekte das Material imstande ist auszulösen, sind ihre finalen Kunstwerke nicht allein durch die Vergrößerung zum musealen Format definiert und determiniert, sondern strukturell auch durch das Verhältnis, das die Fotografie bildintern zur Malerei einnimmt.¹⁵⁵⁴ Gerade die immerfort angeführten Kritikpunkte an der Polaroidfotografie – fehlende Tiefe, mangelnde Schärfe, diffuse Farbigkeit – verhelfen Schneiders Arbeiten zu einem gewünschten malerischen Ausdruck. Die Künstlerin schöpft die Verdienste des Mediums Malerei fotografisch aus, indem sie gerade die dem Fotografischen integrale Eigenschaft des genauen, detailreichen Zeigens, durch die medialen Unzulänglichkeiten des Polaroids verstärkend, in malerisch wirkende Unschärfe verkehrt, die eine Art Neopiktorialismus begründet.¹⁵⁵⁵ Schneiders Resultate changieren dabei stets zwischen einfacher Weichzeichnung, markanten Bildstörungen und piktorialistischen Effekten.

„In der Geschichte technischer Bilder ist mit der Bildstörung das unvorhergesehene Hervortreten der Materialität seines Mediums oder seiner apparativen Bedingungen bezeichnet, das in der anschaulichen Vermittlung eines Phänomens oder in der visuellen Übermittlung einer Botschaft unsichtbar bleiben soll. Ist das Medium, um den Gegenstand zur Erscheinung zu bringen im Idealfall nur als Abwesendes anwesend, so tritt es in der Bildstörung sichtbar hervor.“¹⁵⁵⁶

Schneider lässt die Sofortbildfotografie in ihren Arbeiten zu etwas fortwährend Anwesendem hervortreten und macht sich darüber hinaus die medialen Schwachstellen der Polaroidtechnik zu Eigen, die Helmut Newton etwa noch dazu bewegten die

¹⁵⁵³ Gisbourne, 2006 (wie Anm. 1522), S. 13.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Wagner, 2000 (wie Anm. 1498), S. 92.

¹⁵⁵⁵ Die Bewegung des Piktorialismus, die ihre Wurzeln im viktorianischen England hatte und bald darauf Deutschland, Frankreich, Österreich und die USA erreichte, nahm ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Lauf und ist bis kurz nach 1900 im deutschen Sprachgebrauch gemeinhin unter dem Namen fotografischer Piktorialismus zu verzeichnen. Im angelsächsischen Raum finden sich die Bezeichnungen „Pictorial Photography“ oder „pictorialism“. Vgl. Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003, S. 48. Das erklärte Ziel des Piktorialismus war es, „das neue Medium Fotografie als Kunst zu nobilitieren“ und „ihrem Medium den Einzug ins Kunstmuseum zu ermöglichen.“ Warring, 2005 (wie Anm. 630), S. 10.

¹⁵⁵⁶ Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg): *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S. 164.

Polaroidfotografie als Krücke zu bezeichnen.¹⁵⁵⁷ Schneider potenziert diese Unzulänglichkeiten abermals um die unvorhersehbaren Spuren, die das längst abgelaufene Polaroidmaterial hinterlässt, wobei sie indessen ein typisches Anzeichen zur Identifizierung eines Polaroids – den weißen Rahmen als sichtbare apparative Bedingung – ausspart.

Der Arbeitsprozess per se wiederum läuft einer der weiteren grundlegenden Eigenschaften des Polaroidverfahrens, nämlich der Schnelligkeit, der zeitlichen Kurzdistanz zwischen Aufnahme und Abzug – dem Credo „Pictures-in-a-Minute“¹⁵⁵⁸ – zuwider. Eine tatsächliche Beständigkeit erhalten Schneiders Werke erst, wenn die Polaroids in ihrem Studio erneut abgelichtet und entwickelt werden. Die Sofortbilder, welche nicht nur den Ort des Geschehens wiedergeben, sondern auch selbst vor Ort waren, bleiben einem Publikum letztlich vollends verborgen.¹⁵⁵⁹ Stefanie Schneider lässt sich im engsten Sinne nicht als Polaroidkünstlerin beschreiben, sondern vielmehr als eine Fotografin, die mit Polaroidmaterial arbeitet, dieses jedoch in dreien seiner wesentlichen Eigenschaften – Format, Original in Form eines Einzelabzugs und Zeitgefüge des „Sofort“ – unterläuft und lediglich das Wesensmerkmal der spezifischen Farbigkeit in ihre fotografischen Endversionen transferiert. Jenes Merkmal ist die wirkungsästhetische Konstante in Schneiders Werk, die keinerlei Austauschmechanismus unterliegt. Schneiders Dekonstruktionen vollziehen sich daher nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern zerlegen auch das Medium Polaroid, nach dessen Auflösung lediglich die spezifische Farbpalette und ureigenen Bildstörungen als ästhetische Klammer bestehen bleiben.

7.2 Marlene Dumas – Das Polaroid als Krücke

„Das Polaroid ist ein phantastisches Skizzenblatt.“¹⁵⁶⁰

Einer der wichtigsten Vertreter der Modefotografie des 20. Jahrhunderts, Helmut Newton¹⁵⁶¹, stellte einmal fest, dass auch vor der Einführung der Sofortbildkamera, also „bevor dieses unglaubliche Spielzeug erfunden wurde, die Meister ihre Arbeit ohne sie

¹⁵⁵⁷ Vgl. Helmut Newton/June Newton (Hg.): *Helmut Newton, Pola Woman*, München/Paris/London 1992, S. 7.

¹⁵⁵⁸ In den 1940er und 1950er Jahren war dies einer der prägnanten Werbeslogans der Firma Polaroid. Vgl. Buse, 2007 (wie Anm. 15), S. 38.

¹⁵⁵⁹ Sie befinden sich in der Obhut der Künstlerin und gelangen nicht in den Ausstellungsraum. Was von ihnen übrig bleibt ist die medieneigene Ästhetik als Simulakrum sowohl im Sinne Derridas als Spur als auch im Sinne Barthes als Instrument der Erkenntnis.

¹⁵⁶⁰ Newton, 1992 (wie Anm. 1557), S. 8.

¹⁵⁶¹ Helmut Newton, * 31. Oktober 1920 in Berlin; † 23. Januar 2004 in Los Angeles; ursprünglich Helmut Neustädter. Hauptauftraggeber des Modefotografen war die *Vogue*, in deren australischen, deutschen, italienischen, amerikanischen und französischen Ausgaben seine Fotos veröffentlicht wurden.

[taten] und unvergessliche Bilder zustande brachten¹⁵⁶² und fragt: „Wozu also brauche ich diese Krücke?“¹⁵⁶³ In den 1970er Jahren, in denen das Polaroid nicht nur in der Mode- und Peoplefotografie eine weite Verbreitung erfahren hat, begann auch Newton mit dem Sofortbild zu arbeiten. Er verwendete Sofortbilder „wie alle Photographen, auch, um bestimmte technische Details oder komplizierte Lichtinstallationen und ähnliches zu überprüfen“¹⁵⁶⁴. Das Polaroid fungiert dabei stets als eine Momentaufnahme, eine detailreiche Regieanweisung, die es auch zu einem späteren Zeitpunkt – sei es einige Stunden oder einige Jahre später ist dabei unerheblich – ermöglicht, situative Erscheinungen erneut abzulesen. Jene Rekonstruktion eines vergangenen Augenblicks zeigt sich in Newtons Sequenz von 1981 *Naked and Dressed* – im deutschen Sprachraum als *Sie kommen*¹⁵⁶⁵ (Abb. 65) bekannt. Laut Aussage des Künstlers handelte es sich bei der Arbeit, um die schwierigste Fotoserie, die er jemals gemacht habe¹⁵⁶⁶, zugleich – so kann man bedenkenlos behaupten – handelt es sich auch um eine der populärsten Aufnahmen seines Œuvre. Die beiden Versionen von *Naked and Dressed* muten wie Suchbilder an, auf denen es kaum einen Fehler zu finden gibt.¹⁵⁶⁷ Als Diptychon konzipiert wurde die Arbeit im Herbst 1981 in einem Studio aufgenommen.¹⁵⁶⁸ Das Bildpaar zeigt vier Models, die geradewegs auf den Betrachter zulaufen: In der ersten Variante in die von Schulterpolstern, Bundfalten und Hüftgürteln geprägte Mode der beginnenden 1980er Jahre gehüllt, in der zweiten Version völlig nackt bis auf das Schuhwerk. Die akribische Rekonstruktion der ersten Schwarzweißaufnahme zur zweiten „nackten“ Version des Motivs gelang Newton einzig durch die Anfertigung zahlreichen Polaroids, welche er als Hilfsmittel und Medium zur Justierung und Überprüfung benutzte¹⁵⁶⁹ (Abb. 66). Er fotografierte die bekleideten Modelle mit der Polaroidkamera, um Körperhaltung, Beinstellung, Gesichtsausdruck,

¹⁵⁶² Newton, 1992 (wie Anm. 1557), S. 7.

¹⁵⁶³ Ebd.

¹⁵⁶⁴ Ebd., S. 9.

¹⁵⁶⁵ Helmut Newton, *Naked and Dressed (Sie kommen)*, 1981, insgesamt vier Gelatinesilberprints, je 36.8 x 36.8 cm. In der französischen Vogue im November 1981 auf der Doppelseite 164-165 erstmalig veröffentlicht. Bei der Auktion *Photographs From The Collection Of Gert Elfering* im April 2008 in der New Yorker Christie's Depandance wurde das Bildpaar unter dem Lot 120 für 241.000 USD versteigert. Den Titel *Sie kommen* gab Newton dem Werk selbst und oft wird vermutet, dieser sei eine Anspielung auf den legendären Ausruf eines deutschen Soldaten, den er in der Normandie ausgestoßen haben soll, als er die Armada der Alliierten am Horizont entdeckte.

¹⁵⁶⁶ Newton, 1992 (wie Anm. 1557), S. 8.

¹⁵⁶⁷ Mit Ausnahme der Kleidungsstücke natürlich. Abgesehen von den Stiletto, die für Newton eine Frau erst vollkommen machten, sind keinerlei Kleidungsstücke in der zweiten, nackten Version adaptiert. Ebenso hat sich die Beinstellung der zweiten Dame von links verändert, sodass sie in der bekleideten Version ihr rechtes Bein zu einem Schritt nach vorn hebt und in der nackten Version ihr linkes Bein.

¹⁵⁶⁸ Für Newton eher ungewöhnlich ist der weiße Hintergrund, ist man doch extravagante Hotelzimmer und Suiten oder romantische Gärten als Kulissen für seine Modelle gewohnt. Um das Gegensatzpaar Nackt – Bekleidet jedoch in Perfektion zu inszenieren, bedurfte es an konstanten Lichtverhältnissen, welche bei Außenaufnahmen nicht gewährleistet wären.

¹⁵⁶⁹ Helmut Newton, *Polaroids zu Naked and Dressed*, 1981, ohne weitere Angaben.

Blickrichtung, Pose sowie Licht- und Schattenverhältnisse genau festhalten zu können. In einer weiteren Sitzung transkribierte er sämtliche Informationen der Sofortbilder und schuf das Diptychon *Sie kommen*.

Anders als Newton und die zuvor besprochenen Arbeiten von Stefanie Schneider, welche ihre Polaroids zu großformatigen C-Prints verarbeitet und daher in nur einem medialen System agiert, verhält es sich mit den Gemälden der 1953 in Kapstadt geborenen Künstlerin Marlene Dumas. Zwar nutzt auch sie die Sofortbildfotografie – in Analogie zu Schneider ebenfalls als ein prozessuales Glied des Schaffensaktes und nicht als geplantes finales Ausstellungsstück – für ihre Malerei, bettet das Polaroid aber somit in den Kontext eines tatsächlichen Medienwechsels ein.

Nach ihrem Studium der Visuellen Kunst an der Michaelis School of Fine Art¹⁵⁷⁰, verlegte Dumas mit 23 Jahren ihren Wohnort nach Amsterdam, wo sie Teilnehmerin des Ateliers`63 in Haarlem¹⁵⁷¹ wurde, um sich in Eigeninitiative der westlichen Kunst zu widmen.¹⁵⁷² Die Vertiefung des Kunststudiums im freien Atelier`63, unter der Schirmherrschaft des Bildhauers Carel Visser und der Konzeptkünstler Jan Dibbets und Ger van Elk, führte zu einer ersten Beschäftigung mit den politischen und kulturellen Strukturen der Apartheid, zum anderen zu einer kurzen Schaffensphase, die nicht – wie für Dumas prägend – durch figurative Inhalte, sondern durch das Experimentieren mit informeller Malerei bis hin zu abstrakt-linearen Arbeiten und Fotocollagen gekennzeichnet ist. Abgesehen von der Haarlemer Zeit und wenigen Arbeiten aus ihrer Studienzeit in Südafrika bleibt die figurative Darstellung stets Leitmotiv ihres Œuvre. Neben zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen¹⁵⁷³ mit den Schwerpunkten Aquarell- und Ölmalerei nach fotografischen Vorlagen, nahm Marlene Dumas 1982 und 1992 an der Documenta in Kassel¹⁵⁷⁴ teil. Ihre Arbeiten, die heute in öffentlichen wie

¹⁵⁷⁰ Dumas studierte von 1972 bis 1975 an diesem Institut der University of Cape Town.

¹⁵⁷¹ Der heutige Name der Einrichtung lautet De Ateliers. Es ist eine von Künstlern betriebene, unabhängige Einrichtung, welche die künstlerische Entwicklung junger Nachwuchskünstler in der Art einer Kunstakademie zu fördern sucht.

¹⁵⁷² Auch studierte sie bis 1980 Psychologie in Amsterdam.

¹⁵⁷³ Zu erwähnen sind die wichtigsten Museumsausstellungen: *Nom de Personne*, Centre Georges Pompidou (2001); *Marlene Dumas: Wet Dreams*, Städtische Galerie Regensburg (2003); *Broken White*, Metropolitan Museum of Contemporary Art, Tokyo (2007); *Marlene Dumas: measuring your own grave*, Museum for Contemporary Art, Los Angeles und New York (2008-2009); *The World Belongs to You*, Palazzo Grassi, Venedig (2011–2012).

¹⁵⁷⁴ 1982 nahm sie an der Documenta 7 und 1992 an der Dokumenta IX teil, ebenso war sie Teilnehmerin der Biennale in Sydney (1984), der Biennale von Venedig (1995), und den Biennalen in Johannesburg (1995), São Paulo (2000) und Sydney (2000).

privaten Sammlungen weltweit vertreten sind¹⁵⁷⁵, tangieren Themenkomplexe wie Rasse, Sexualität, Geschlechterrollen und soziale Identitäten, wobei der menschliche Körper stets Ausgangs- und Mittelpunkt bleibt. Dabei weicht die Art der Darstellung von gewohnten Konventionen und Normen ab und lässt sich mitunter als aggressiv und provokant umschreiben, sodass Denkanstöße, deren Thematik zahlreiche Kontroversen unserer Zeit behandeln, produziert werden. Oft wird ihr Werk mit dem von Francis Bacon oder Gerhard Richter verglichen, doch reichen ihre kunsthistorischen Reminiszenzen von Caravaggio, Hans Holbein, Théodore Géricault und Jaques-Louis David bis hin zu Ferdinand Hodler und Egon Schiele. Das von ihr genutzte Referenzmaterial ist hingegen oftmals nicht eindeutig zu identifizieren, da viele Arbeiten auf Fotografien aus dem privaten Bildarchiv der Künstlerin oder auf Zeitschriften- und Zeitungsabbildungen basieren. Dumas arbeitet grundsätzlich nicht nach der unmittelbaren Natur. Prinzipiell dienen mediale Vorlagen, zu denen auch Film Stills zählen können¹⁵⁷⁶, als Ausgangspunkte für ihre Gemälde. Vorzugsweise nutzt sie fotografisches Quellenmaterial für ihre Ölbilder und beweist einmal mehr, wie sehr „der fotografische Automatismus des Bildermachens, oder vielmehr des auf Knopfdruck Bilderentstehenlassens“¹⁵⁷⁷, die Malerei, die sich in ihrer eigenen Historie „vergeblich an der Wiedergabe der Wirklichkeit abgearbeitet und schließlich mit Abstraktion und Gegenstandslosigkeit ihr Scheitern bewu[ss]t eingestanden hatte“¹⁵⁷⁸ seit jeher in ihren Bann zieht.

Für das Gemälde *Conspiracy*¹⁵⁷⁹ von 1994 (Abb. 67) diente ein Polaroid von 1993¹⁵⁸⁰ (Abb. 68) aus Dumas' privatem Fundus als fotografische Vorlage, das zwei Kleinkinder unbekleidet, leicht versetzt nebeneinander, kniehoch in Wasser stehend, zeigt. Die Umgebung ist nicht zu definieren, die Wasseroberfläche ist nur skizzenhaft angedeutet. Beide Kinder stehen still und emotionslos frontal zum Betrachter gerichtet, den sie direkt anblicken. Das eine Kind stellt Dumas dunkelhäutig mit dunklen Augen und blondem Haar dar, das andere hellhäutig mit blauen Augen und braunem kurzen Haar. Trotz der angedeuteten Geschlechtsorgane, welche beide Kinder als Mädchen ausweisen, wirken sie

¹⁵⁷⁵ Werke von Dumas finden sich im Centre Georges Pompidou in Paris, im Metropolitan Museum of Art in New York, im Metropolitan Museum of Contemporary Art in Los Angeles, im Stedelijk Museum in Amsterdam, im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt a. M., in der Kunsthalle Kiel, im Arken in Kopenhagen, im Gemeentemuseum Den Haag und in der Tate Modern in London. Zudem hält Marlene Dumas derzeit den Auktionsrekord für noch lebende weibliche Künstler. 2008 wurde bei einer Sotheby's Auktion in London das Werk *The Visitor* von Marlene Dumas für 6,3 Millionen USD versteigert.

¹⁵⁷⁶ Exemplarisch: Marlene Dumas, *JEN*, 2005, Öl auf Leinwand, 110.2 x 130.2 cm.

¹⁵⁷⁷ Mersmann, 1998 (wie Anm. 922), S. 71.

¹⁵⁷⁸ Ebd.

¹⁵⁷⁹ Marlene Dumas, *Conspiracy*, 1994, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm.

¹⁵⁸⁰ Marlene Dumas, o. T., 1993, Polaroid, ca. 8 x 8 cm, am unteren Rand mit „Helena+Tessel, Casa Cora, 1993“ beschriftet.

wie asexuelle Putti. Beide Kinder strahlen in gleichem Maße Gelassenheit aus und zeugen von einem Selbstbewusstsein, das in Anbetracht ihrer Alters und der damit verbundenen assoziierten kindlichen Unreife befremdlich wirkt. Dumas weicht in dem Gemälde, welches sie selbst mit „Verschwörung“¹⁵⁸¹ betitelt, bezüglich des Raumes und den damit verbundenen Details ebenso von der fotografischen Vorlage ab, wie bei der Darstellung der ethnischen Züge der beiden Mädchen, ein Umstand, der die Verhandlung von Rassenidentität als zentrales Thema in diesem Werk herausstellt.

Dumas bewertet die vorrangig von ihr selbst angefertigten Polaroids¹⁵⁸² als Arbeitsmittel und nicht als autonome fotografische Kunstwerke, eine Haltung, die zudem erklärt, weshalb die Sofortbilder der Öffentlichkeit – abgesehen von der Publizierung in einem Ausstellungskatalog¹⁵⁸³ – nicht zugänglich gemacht werden. Ebenso wie einst für Newton stellt auch für Dumas die Sofortbildfotografie ein nicht zu unterschätzendes Werkzeug, eine nützvolle „Krücke“¹⁵⁸⁴, dar. Man kann die Polaroids als Testbilder oder in der Art einer Ideenskizze für spätere Bildkompositionen begreifen.¹⁵⁸⁵

Bereits in der Vergangenheit wurden ursprünglich als Studien vorgesehene Techniken wie das Aquarell, die Pastellzeichnung oder die Skizze von ihrem Status als rein vorbereitende Arbeitsschritte befreit und aufgewertet, sodass auch die Sofortbildfotografie als prozessuale Komponente in der Gemäldevorbereitung nicht unbeachtet bleiben darf. Im

¹⁵⁸¹ Marlene Dumas betitelt ihre Werke grundsätzlich selbst. Angaben wie „Untitled“ oder „o. T.“ finden sich in ihrem Œuvre nicht. Dumas, die auch selbst Texte, Gedichte oder Kommentare verfasst, begründet dieses Vorgehen in einem Interview, wie folgt: „Ich bin seit langem davon überzeugt, da[ss] ein Bild heute allem dienen kann: Sie können mit einem Gemälde Eiscreme verkaufen oder Parfum. Die Autonomie des Bildes ist in unserer Zivilisation verlorengegangen. Ich denke, da[ss] Dinge nicht mehr ohne einen Zusammenhang erlebt werden können – Wenn es nicht der Künstler ist, der den Zusammenhang herstellt, dann macht das heute jemand anderer für Sie, hinter ihrem Rücken.“ Marlene Dumas, zit. nach: Robert Fleck: *Auszug aus einem Gespräch mit Marlene Dumas*, in: *Der Standard*, 13.06.1995, S. 8.

¹⁵⁸² Auch Polaroids, die von Freunden aufgenommen wurden, nutzt sie derweilen. Anton Corbijn etwa lieferte die fotografischen Vorlagen für Dumas 2000 entstandenen Bilderzyklus *Stripping Girls*.

¹⁵⁸³ Cornelia Butler (Hg.): *Ausst.Kat.: Marlene Dumas, Measuring your own Grave*, Los Angeles 2008.

¹⁵⁸⁴ Newton, 1992 (wie Anm. 1557), S. 7.

¹⁵⁸⁵ Auch Newtons Intention war es zunächst nicht, die Polaroids je im Ausstellungskontext zu positionieren. Allerdings wurden diese in den vergangenen Jahren vermehrt der Öffentlichkeit und dem Kunstmarkt zugänglich gemacht. Exemplarisch *Helmut Newton Polaroids*, Helmut Newton Foundation, Berlin (2011), *Polaroid: Exp. 09.10.09*, Atlas Gallery, London (2010/Gruppenausstellung). Es sollen über 1.000 Polaroids zu Newtons Nachlass gehören. Vgl. Ulmer, 2011 (wie Anm. 143), S. 64. Der 2004 verstorbene Fotograf bat im Vorwort zu seiner Publikation *PolaWoman* seine Vergesslichkeit zu entschuldigen, denn die Art Polaroids in alten Schuhkartons zu sammeln, könne man „nicht als wissenschaftlich-methodisch“ bezeichnen und fügte abschließend hinzu, dass „das Buch etwas von dem Wegwerf-Charakter dieser Bilder widerspiegeln“ solle. Jener Wegwerf-Charakter degradiert die Polaroids daher zu Vorstudien zu den „richtigen Filmen“ und den daraus resultierenden finalen Abzügen. Dass Newton seine Polaroids nicht selten auf dem weißen Rand signiert und datiert hat oder mit Randnotizen, wie dem Ort der Aufnahme oder dem Namen des Designers versah, widerspricht allerdings dem aufgeworfenen Wegwerf-Gedanken und wirkt zudem irritierend, da Newton die Polaroids offensichtlich nicht entsorgte, sondern sie – wenn auch unkonventionell in Schuhkartons – archivierte. Letztendlich bleiben die Polaroids aber Vorarbeiten zu seinen großformatigen Analogabzügen, die im Kunstgeschehen keine Unbekannten sind. Vgl. Newton, 1992 (wie Anm. 1557), S. 7-11.

Zusammenhang mit Dumas Werk stellt sich daher die Frage nach dem Stellenwert der Polaroidfotografie.¹⁵⁸⁶ Inwieweit sind die Bildstufen im Allgemeinen für das finale Kunstwerk von Relevanz und lässt sich im Speziellen in den Gemälden der Künstlerin ein typisch fotografisches oder gar instantanes Moment fassen? Lässt sich nun anhand von *Conspiracy* eine Polaroidfotografie als Vorlage erahnen oder gar nachweisen, wäre seine Existenz nicht bekannt? Macht dieses Gemälde einen anderen Eindruck, als jene Gemälde, welche nachweislich ohne Fotovorlage entstanden sind? Existiert die Stimmung des von Van Deren Coke postulierten „Flavour of the Lense“¹⁵⁸⁷, eine Art Ahnung, mithilfe derer sich stilistische und ästhetische Merkmale des Fotografischen aufspüren lassen? Denn tatsächlich herrschte schon von Anbeginn der Fotografiegeschichte Konsens hinsichtlich des Umstandes, dass sich das Fotografische eines Gemäldes anhand dieser Faktoren ablesen ließe, doch weder im 19. Jahrhundert noch in der heutigen Zeit gibt das Urteil „fotografisch“ eindeutig Aufschluss darüber, ob tatsächlich mit eben solchen Vorlagen gearbeitet wurde. Es gewährt einzig Einblicke in „die jeweilige Vorstellung des Betrachters von dem, was für ihn »das Fotografische« repräsentiert“¹⁵⁸⁸ und zielt auf Merkmale ab, „die dem Naturalismus eher zugeneigt waren“¹⁵⁸⁹.

Conspiracy jedoch ist weniger einem Naturalismus als vielmehr einem Realidealismus zuzuschreiben, da es sich um ein figuratives, der Realität plakativ zuwiderlaufendes Gemälde, das eine reale Polaroidfotografie als Vorlage hatte und diese in einem freien Duktus in die Malerei transformiert, handelt, sodass sich ein Spannungsfeld zwischen dokumentarischem Anspruch und malerischer Autonomie aufbaut. Ebenso wie das Sofortbild keine direkte Mimese des Referenten darstellt, ist das Gemälde keine Mimese der Fotografie, sondern kann lediglich noch eine Spur der instantanen Fotografie enthalten. *Conspiracy* ist daher als Verschmelzung zweier Blicke zu verstehen: Dem dokumentarischen, voyeuristischen Blick der Polaroidkamera und dem individualisierenden, subjektiven Blick der Malerei. Wie verhält es sich mit der Differenz und der wechselseitigen Modellierung zwischen Fotografie und Malerei, wenn das Polaroid nicht das finale Kunstwerk darstellt, sondern lediglich als fotografische

¹⁵⁸⁶ Dumas schreibt in *Hommage to the Polaroid*: „The only camera I ever liked and ever used was the Polaroid, always and only, true to it’s sublime distorted nature. Fast and fickle and hands-on physical, not concerned with digital vanity. Cheap and expensive at the same time. No copy and no negative.“ Dies., zit. nach: Butler, 2008 (wie Anm. 1583), S. 91.

¹⁵⁸⁷ Der Begriff geht auf Frank Van Deren Coke zurück, der zwar postulierte, man könne einem Gemälde keine Fotovorlage nachweisen, doch die Wirkung von Courbets Aktbildern mit diesem Ausdruck belegte. Vgl. Ders.: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, überarb. u. erw. Ausgabe, Albuquerque 1972, S. 12 und Milena Greif: *Tini Rupprecht, Porträtmalerei nach Fotografien Ende des 19. Jahrhunderts in München*, Dissertation: Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2002, S. 20.

¹⁵⁸⁸ Ebd., S. 23.

¹⁵⁸⁹ Ebd.

Malvorlage im Werkprozess fungiert? Inwieweit verändern sich die Bedingungen von Dumas' Malerei, deren Adaptionmaterial nicht nur die Fotografie, sondern vermehrt auch die Polaroidfotografie, welche für ihre eher mindere Qualität und ihr kleines Format bekannt ist, darstellt? Radikal gefragt: Wenn die Künstlerin nach einem Polaroid arbeitet, malt sie dann auch qualitativ schlechtere Bilder? Oder lässt sich hinsichtlich der Verwendung des Polaroids als Hilfsmittel nicht viel sinnfälliger danach fragen, in welcher Spontanität und Unmittelbarkeit sich die Motivfindung der Malerei heutzutage zu generieren hat?

Die „Leistungen innerhalb eines bestimmten Mediums seien künstlerisch, um so befriedigender“, stellte Kracauer einmal fest, „je mehr sie von den spezifischen Eigenschaften dieses Mediums ausgehen“¹⁵⁹⁰. Als geglückt erweisen sich Dumas gemalten Arbeiten im Sinne Krakauers, da sich in ihnen nichts Fremdmediales – in ihrem Fall Fotografisches – findet und sie in keiner Weise dem Wesen des Mediums Malerei zuwiderlaufen, indem sie auf Effekte abzielen, die der Natur eines anderen Mediums besser entsprechen.¹⁵⁹¹ Die Fotografie habe, so führt Kracauer fort, „ihren Platz an dem der Malerei entgegengesetzten Ende“¹⁵⁹² und beschreibt somit nicht nur eine im allgemeinen Fotografiediskurs immer wieder anzutreffende Pointierung, sondern zudem auch ein Phänomen, das von anderen Theoretikern als Medienwechsel beschrieben wird¹⁵⁹³. Die von Kracauer angesprochenen Effekte lassen sich anhand von *Conspiracy* jedoch vergeblich suchen, da sich kein fotografisches Merkmal verifizieren lässt, wenngleich Jessica Morgan bezüglich einer Dumas-Ausstellung festzustellen glaubt, dass die Gemälde der Künstlerin „often seem to mimic the cropping, blurring and flatering effects of this medium [photography]“¹⁵⁹⁴. Und auch Robert Fleck merkte in einem Gespräch mit der Künstlerin an, dass ihre Bilder sehr „fotografisch wirken“¹⁵⁹⁵ und ferner mit ihrer „bedrohlichen Transparenz an Fotografien, deren Entwicklungsproze[ss] in der Dunkelkammer vorzeitig gestoppt wurde, oder an die Stimmung unscharfer Kriminalfotos“¹⁵⁹⁶ erinnern würden. Faktisch lässt *Conspiracy* jedoch nur auf die mittelbare Mimese der polaroiden Vorlage

¹⁵⁹⁰ Siegfried Kracauer: *Fotografie*, in: Inka Mülder-Bach (Hg.): *Sigfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2005, S. 27-59, S. 41.

¹⁵⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁵⁹² Ebd., S. 43.

¹⁵⁹³ Vgl. Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54).

¹⁵⁹⁴ Jessica Morgan: *Open to Interpretation*, in: Dies. (Hg.): *Ausst.Kat.: Marlene Dumas: One Hundred Models and Endless Rejects*, Boston 2001, S. 11-24, S. 13.

¹⁵⁹⁵ Fleck, 1995 (wie Anm. 1581), S. 8.

¹⁵⁹⁶ Ebd. Für Werke wie *Dead of the Author* (2003, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm) mag die Aussage sinnvoll erscheinen, da diese Arbeit die Assoziation zu Gerhard Richters Serie der RAF-Terroristen weckt, die bekanntlich nach Kriminalfotografien entstanden ist, dennoch lässt sich m. E. nicht grundsätzlich in Dumas Werken von einer bedrohliche Transparenz ausgehen. Auch ist die von Fleck gezogene Parallele zum Entwicklungsprozess der Fotografie ist nicht vollends nachvollziehbar.

schließen, da lediglich Aufbau, Ausschnitt und Haltung der beiden Kinder adaptiert wurden. Es sind Übernahmen, die zwar an die Methodik der Fotografie anschließen und sich zu einem gewissen Grad daran orientieren, diese aber nicht versuchen nachzuahmen oder gar zu übertreffen. Dumas Gemälde sind daher als inhaltliche und keineswegs stilistisches Zitat zu lesen und verkörpern wiederum einen Gegenpol etwa zu den Hyperrealisten der 1970er Jahre, welche ein hohes Maß an Objektivität und Akkuratessse bei ihren Werken erzeugten, indem sie teils mechanisch arbeitend und bisweilen detailversessen ihr fotografisches Ausgangsmaterial auf die Leinwand übertrugen. Einzig die Inversion der Haut-, Augen- und Haarfarben der dargestellten Figuren in *Conspiracy* mag an die komplementäre Umkehrung der Tonwerte eines fotografischen Negativfilms erinnern.

Bei der Beschäftigung mit dem Themenkomplex der Malerei nach Fotografie, in welchem Dumas zweifelsohne zu verorten ist, kommt man nicht umhin auch an Gerhard Richter zu denken. Das direkte Verbindungsstück zwischen Dumas und Richter findet sich in ihrem Werk *Stern*¹⁵⁹⁷ (Abb. 69), einem sich heute in der Londoner Tate Gallery befindlichen offenkundigen Zitat von Richters Zyklus der RAF-Terroristen¹⁵⁹⁸, den auch er zuvor nach Polaroidfotografien gemalt hatte. Was Richter und Dumas gemein haben, ist die Überzeugung und künstlerische Übersetzung von Fotografie als Inspirationsquelle, als festen Bestandteil innerhalb eines Artikulationsprozesses, der nicht in einem starren Dogma der reinen Übertragung des Inhaltes von einem Medium in ein anderes gefangen ist. Deutlich spürbar ist bei beiden Künstlern zudem die Auffassung von der Irrelevanz der Identifizierung des Subjektes. Während bei Dumas der Schlüssel zum Inhalt nicht in der Identifizierung der dargestellten Person begründet liegt, sondern vielmehr in dem Verständnis um die Beziehung zwischen dem technologischen Ausgangsmaterial und einer metaphysischen Phantasie der Künstlerin, ist auch Richter der Meinung, dass es weniger von Bedeutung sei, wer genau abgebildet ist, als dass „die Transformation des Modells auf die Vorlage, durch ein technisches und künstlerisches Medium zum deutbaren Subjekt innerhalb eines Konzepts“¹⁵⁹⁹ von Relevanz sei. Beide Künstler nutzen das Polaroid als Ausgangsmaterial und beziehen sich auf die Teilnahmslosigkeit der Kamera, die im privaten Gebrauch massenhaft, oftmals wenig gelungene Aufnahmen produziert und erreichen erst durch die Verschiebung in ein anderes mediales System, durch die

¹⁵⁹⁷ Marlene Dumas, *Stern*, 2004, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm, der Tate Gallery of Modern Art, Ref.Nr: T12312.

¹⁵⁹⁸ Gerhard Richter, *18. Oktober 1977*, 1988, Öl auf Leinwand, Zyklus von 15 Gemälden, versch. Maße.

¹⁵⁹⁹ Gerhard Richter, zit. nach: Susanne Ehrenfried: *Ohne Eigenschaft. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien 1997, S. 52.

Übertragung des Motivs mit Ölfarben auf die Leinwand, eine Anteilnahme am Inhalt und eine eindeutige Bedeutsamkeit. Für diesen Qualitätsgewinn nutzt Richter, unabhängig vom ursprünglichen Grad der Auflösung der fotografischen Vorlage, die Unschärfe stets als stilistisches Mittel¹⁶⁰⁰, wohingegen sich der fotografische Bildinhalt bei Dumas zuweilen in abstrakten Farbigkeiten auflöst. Ihre auf Sofortbildern basierenden Gemälde sind somit immer assoziativ und nicht beschreibend.

Obwohl Malerei ausgerichtet an fotografischen Vorlage nur unwesentlich jünger ist, als die Technik der Fotografie selbst, dreht sich der Zirkel der möglichen Theorienbildungen hinsichtlich der Fotografie als Referenzmedium der Malerei, damals wie heute kontinuierlich und virulent. Insbesondere in der Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts wurde die Fotografie als „rechte Hand des Künstlers“¹⁶⁰¹ integraler Bestandteil des Werkprozesses. Dumas figurativer Malerei nach Fotografien geht daher eine Tradition voraus, die in der kunsthistorischen Auseinandersetzung erstmals in den 1930er Jahren Beachtung fand.¹⁶⁰² Fraglich bleibt im Zusammenhang mit den Werken Dumas', inwieweit die Tradition der nach Fotografien malender Künstler in der zeitgenössischen Kunst bewahrt wurde, denn Fotografien konnten zwar stets einen Bestandteil im künstlerischen Malprozess ausmachen, doch hat sich das Verhältnis der fotografischen und malerischen Bildherstellung im zeitgenössischen Kunstbetrieb verschoben. Noch von einer Minderheit „nichtfotografierende[r] Künstler“¹⁶⁰³ wurde 1889 gesprochen, die sich heute in eine Mehrheit verwandelt hat, denn dem Künstler spart der Fotoapparat „manche mühevollen

¹⁶⁰⁰ Die typische Unschärfe der Amateur- und Polaroidfotografie greift Richter immer wieder auf. Diese Unschärfe imitierend lässt den Betrachter mehr als bei Dumas, eine Fotografie als Vorlage erahnen. Kasper König schreibt dazu: „Richter greift das Motiv auf, interpretiert es neu und gibt seinem Bild die ästhetische Qualität eines Polaroids. So ein Polaroid funktioniert durch den chemischen Prozess des sich selbst entwickelnden Fotos: Innerhalb von Minuten taucht aus dem Nebel etwas Sichtbares auf“. Kasper König: *Ein Glückwunsch für den Ausnahmekünstler*, in: <http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article1901924/Ein-Glueckwunsch-fuer-den-Ausnahmekuenstler.html> [01.04.2012].

¹⁶⁰¹ Karl Raupp: *Die Fotografie in der modernen Kunst*, in: *Die Kunst für Alle*, Heft 21, 1.8.1889, S. 325-326, S. 326.

¹⁶⁰² Vgl. Heinrich Schwarz: *David Octavius Hill – Der Meister der Photographie*, Leipzig 1931. In den 1960er Jahren: Aaron Scharf, *Art and Photography*, London 1969. Der englischsprachigen Literatur sind prägnante Werke des französischen und deutschsprachigen Raums zur Seite zu stellen. Vor allem Otto Stelzer und Josef Adolf Schmoll – Eisenwerth genannt – widmeten sich den Darstellungskonventionen in der Malerei auf der Grundlage von Fotografie. Vgl. Otto Stelzer: *Kunst und Fotografie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1966. Schmoll konzipierte zudem zwei relevante Ausstellungen zu dem Thema: In München fand 1970 *Malerei und Fotografie* statt und 1977 wurde die Schau *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute* in Zürich realisiert, deren Ausstellungskatalog alsbald zum Standardwerk avancierte, obwohl die Ausstellung selbst „aufgrund von oberflächlichen Urteilen, voreiligen Schlüssen und unangemessener Methodik in Kritik geriet“. Greif, 2002 (wie Anm. 1587), S. 8 f. Nach der Züricher Ausstellung in den 1970er Jahren scheint die Bearbeitung dieses Gegenstandes aus der gängigen literarischen Debatte zu verschwinden, um lediglich partiell in Monografien aufgegriffen zu werden. Erst 1999 wird mit der Publikation von Dorothy Kosinski *The Artist and the Camera* und der gleichnamigen Ausstellung im Dallas Museum of Art die rein personenbezogene Herangehensweise bewältigt. Vgl. Dies.: *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, London 1999.

¹⁶⁰³ Raupp, 1889 (wie Anm. 1601), S. 326.

Stunde, er ersetzt ihm das Skizzenbuch bis zu einem gewissen Grade¹⁶⁰⁴ und gibt dem Künstler „Material in die Hand, von einer solchen Fülle, Wahrhaftigkeit und Lebhaftigkeit, wie es sonst der eiserne Fleiß, das größte Genie nicht einheimen konnte“¹⁶⁰⁵. Die bereits 1882 von einem anonymen Autor pathetisch erwähnte Fülle an Material ist unlängst zur stark kritisierten Bilderflut mutiert und die schier endlosen technischen Entwicklungen im Bereich der Fotografie haben in den vergangenen Jahrzehnten nicht nur eine Verschiebung der Arbeitsprozesse, sondern auch eine gewandelte Haltung gegenüber des künstlerischen Könnens an sich, bewirkt. War Fotografie um 1900 noch eine Technik, die man erlernen musste, kann heute jeder ohne spezielle Vorkenntnisse einen Fotoapparat bedienen. Doch damals findet sich ein Aspekt besonders tiefgreifend verankert: Das Ansehen des malerischen Könnens sowie der künstlerischen Fähigkeiten wurde durch die Verwendung von Fotografien geschmälert, was wiederum zu einer allgemeinen „Verheimlichung der Fotografie“¹⁶⁰⁶ geführt hat. Fotografische Hilfsmittel für seine Malerei zu nutzen, „galt lange als suspekt, als unkünstlerischer, unzulässiger Trick, eines wahren Künstlers unwürdig“¹⁶⁰⁷. Der „scharmvoll verborgene Umgang mit der Fotografie“¹⁶⁰⁸ ging zudem damit einher, dass „Fund und Offenlegung von Fotografien, die Künstler verwendet hatten, gleichbedeutend mit der Enthüllung einer vorgetäuschten Kunstfertigkeit“¹⁶⁰⁹ empfunden wurden. Erst mit Edgar Degas und Édouard Manet wurde die künstlerische Nutzung von Fotografie für die Malerei zunehmend Usus. Dennoch wurden fotografische Vorlagen weiterhin vorrangig im Verborgenen verwendet, da die Maler die Missachtung ihrer Werke fürchteten, wenn sie die Verwendung von Fotografien offenlegten und ein technischer Produktionsprozess im Gegensatz zur reiner Handarbeit als kostenmindernd bekannt war¹⁶¹⁰, was zu offenkundigen Preisstürzen für nach Fotografien gemalten Gemälden führte. Auch heute mag die Angst vor Geringschätzung einer der Gründe für die verhältnismäßig geringe malerische Produktion nach Fotovorlagen sein; wesentlicher ist jedoch, dass sich die technischen Gegebenheiten sowie die Rezeptionsmodi per se gravierend verändert haben. Neben den Foto- oder Hyperrealisten wie Franz Gertsch oder Chuck Close, die proklamierten fotografischer als die Fotografie zu malen, und Einzelpositionen, wie etwa Gerhard Richter, von dem ebenfalls bekannt ist, dass er nach

¹⁶⁰⁴ O. A. [ohne Titel], in: *Die Kunst für Alle*, 8. Jg., München 1882/83, S. 267.

¹⁶⁰⁵ Ebd.

¹⁶⁰⁶ Greif benennt eines ihrer Kapitel mit „Die vermeintliche Verheimlichung der Fotografie“. Vgl. Dies, 2002 (wie Anm. 1587), S. 11-14.

¹⁶⁰⁷ Josef Adolf Schmoll: *Zur Kunstgeschichte der Photographie*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Bd. 1, München 1999, S. 376 f.

¹⁶⁰⁸ Greif, 2002 (wie Anm. 1587), S. 12.

¹⁶⁰⁹ Julius Raphaels: *Photographie für Maler*, Leipzig u. a. 1899, S. 7.

¹⁶¹⁰ Vgl. Greif, 2002 (wie Anm. 1587), S. 11 f.

Fotografien und Polaroids malt, ist die Anzahl der Maler, welche mit oder nach fotografischen Vorlagen arbeiten, verhältnismäßig gering, betrachtet man die Masse an Künstlern, die sich der Wechselbeziehung beider Medien in umgekehrter Weise bedienen. Denn Fotografie, die sich an der Malerei orientiert, obwohl sie historisch gesehen stets ambivalent versuchte sich von der Malerei als Konkurrenzmedium zu lösen und ihr doch gleichzeitig nacheiferte, findet sich bei nahezu unzähligen künstlerischen Positionen.¹⁶¹¹ Marlene Dumas hingegen ist Teil einer Minderheit, weil sie nach Fotografien malt und somit das Referenzverhältnis zwischen Fotografie, die noch immer von dem „Gespenst der Malerei heimgesucht wird“¹⁶¹² und Malerei, welche durch die konstanten Versuche diese fotografisch zu kopieren oder in Frage zu stellen zur „väterlichen Referenz“¹⁶¹³ heranwachsen konnte, ins Gegenteil verkehrt.

Dumas' Schaffensprozess baut ausnahmslos auf zwei medialen Systemen auf, wobei eines stets fotografischer Natur¹⁶¹⁴ ist, das andere sich hingegen als das finale Kunstwerk in Form von Aquarell- oder Ölmalerei offenbart. Ihre künstlerischen Konzepte basieren dabei auf der Grundlage der Intermedialität.¹⁶¹⁵ Dabei lassen sich unter diesem Terminus drei gängige Mediengrenzen überschreitende Phänomene subsumieren, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.¹⁶¹⁶ Im Falle von Dumas rückt nur die Malerei als vermittelndes Element in den Ausstellungskontext. Wenngleich die Polaroidfotografie während des Arbeitsprozesses als relevantes Medium existent ist, wird es jedoch weder ausgestellt, noch verheimlicht.¹⁶¹⁷ Jene Tatsache lässt Dumas Werk *Conspiracy* dem Phänomen des Medienwechsels zuordnen, da es sich um eine „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produktes bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“¹⁶¹⁸ handelt, „bei dem nur

¹⁶¹¹ Fotografen, die auf die Malerei Bezug nehmend arbeiten – sei es stilistisch oder adaptiv – sind, um nur einige zu nennen: Joel-Peter Witkin, Irene Andessner, Yasumasa Morimura, Cindy Sherman, Andreas Gursky, Thomas Struth, Doug und Mike Starn, Patrick Raynaud, Rommert Boonstra, Paul Kilsby, Sherry Levine, Rémy Fenzy, Robert Mapplethorpe, Attila Richard Lukacs, Lilian Birnbaum, Tom Hunter, Dany Leriche oder Hirsohi Sugimoto.

¹⁶¹² Vgl. Barthes, 1989 (wie Anm. 140), S. 40.

¹⁶¹³ Ebd.

¹⁶¹⁴ Es handelt sich dabei um (private wie öffentliche) Polaroidfotografien, Zeitschriftenausschnitte, Werbeillustrationen oder Analogfotografien.

¹⁶¹⁵ Vgl. Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54).

¹⁶¹⁶ Ebd., S. 19.

¹⁶¹⁷ Auch wenn der Museums- und Galeriebesucher die Polaroidfotografien grundsätzlich nicht sehen kann, gibt Dumas selbst in Interviews sowie die Publikationen zur Künstlerin Aufschluss über die fotografischen Vorlagen.

¹⁶¹⁸ Rajewsky, 2002 (wie Anm. 54), Schema 2, S. 19.

letzteres materiell präsent ist¹⁶¹⁹. Dass Dumas weder nach dem lebenden Modell malt, noch eine exakte Kopie der Sofortbilder anzufertigen versucht, wie es Usus bei den Foto- und Hyperrealisten wäre, führt zu einer Offenlegung der Kluft zwischen beiden Mediensystemen. Die künstlerische Strategie „second hand images and first hand emotions“¹⁶²⁰ zu nutzen, erschließt sich demnach nicht aus dem Können der mimetischen Transformation der Fotografie, sondern liegt vielmehr in der Demonstration der Differenz zwischen Fotografie und Malerei begründet, welche beide gleichermaßen Subtraktion und Addition bedeuten.¹⁶²¹ Unabhängig davon, dass die fotografische Vorlage in Form eines Polaroids nicht ausgestellt wird, sollte das Wissen um ihre Existenz nicht bagatellisiert werden. Die Sofortbilder stellen mehr als ein bloßes Derivat eines künstlerischen Prozesses dar, denn Dumas Rekurse speisen sich nicht allein aus dem Bildreservoir der Medien, sondern rekurrieren gezielt auch die spezifische Methodik des Films oder der Fotografie, indem sie die Isolierung der Nahaufnahme, die Vergrößerung oder den Ausschnitt „über die Rückführung in die Malerei wieder sichtbar macht“¹⁶²².

Etwa die betont isolierte Darstellung lässt sich anhand der beiden Kinder in *Conspiracy* ablesen. Zudem ist der Ausschnitt vom ursprünglichen quadratischen Format zu einem strengen Hochformat abgewandelt worden. Betrachtet man das Gemälde neben der Polaroidfotografie, nach welcher es entstanden ist, so werden gleichermaßen Referenz und Differenz sichtbar. Größe und Positionen der in der halb gefüllten Badewanne stehenden Mädchen adaptiert Dumas exakt bei ihrem Fototransfer auf die Leinwand. Jegliche Attribute, wie die Zahnbürste in der linken Hand des einen Mädchens sowie die räumlichen Bezüge, die Badewanne selbst, die Fußbodenfliesen und Wandkacheln, der Duschschlauch und die Rückenbürste, gehen in der malerischen Umsetzung verloren. Damit einhergehend, verändert sich die Körperhaltung des vorderen Kindes, welches auf der Fotografie noch eine Zahnbürste in den Händen hält und im Gemälde mit nichts hantierend, die Arme neben dem Körper hängen lässt. Die anatomische Grundstruktur der

¹⁶¹⁹ Ebd. Die anderen beiden Phänomene werden als „Intermediale Bezüge“ und „Medienkombination“ bezeichnet, wobei letztere eine „punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt präsent sind“ inkludiert. Unter einem „Intermedialen Bezug“ subsumiert sich hingegen das „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf eine Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktaufnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent. Bezug genommen werden kann auf das fremdmediale System als solches oder aber auf ein (oder mehrere) Subsystem(e) desselben, wobei letzteres per definitionem auch ersteres impliziert; z.B. Bezüge eines literarischen Textes auf einen bestimmten Film“.

¹⁶²⁰ Morgan, 2001 (wie Anm. 1594), S. 13.

¹⁶²¹ Vgl. ebd.

¹⁶²² Silvia Eiblmayr: *Die Augen der Nacht-Kreaturen, Über den nicht domestizierenden Blick*, in: Marlene Dumas: Ausst.Kat.: *Models*, Stuttgart 1995, S. 7-9, S. 8.

beiden Körper behält Dumas bei, wobei sie das hintere Mädchen – wie bei einem fotografischen Umkehrungsprozess – nicht mehr als weißhäutig mit dunklem Haar, sondern als dunkelhäutig mit blondem Haar darstellt. Im finalen Gemälde findet sich nichts „Fotografisches“ in der Gestalt von Detailgenauigkeit, Schärfe, Maßstabstreue oder naturgetreuer Farbwiedergabe, eben jene Eigenschaften, die dem Polaroid grundsätzlich abgesprochen werden. Das Sofortbild ist im Entstehungskontext dieses Werkes zugleich als Mittel zum Zweck und als einflussreiches Element der Bildfindung zu deuten. *Conspiracy* fußt auf einem Schnappschuss, einem Erinnerungsbild in Form eines Polaroids, dessen Kennzeichen das „referenzielle Nahverhältnis zum Gegenstand der Darstellung“¹⁶²³ ist. Dumas wendet sich jedoch augenscheinlich gegen den fotografischen Realismus und die bloße (Natur)nachahmung ohne jeglichen Mehrwert, indem sie die Polaroidfotografie partiell mittels ihres eigenem Realidealismus in das Gemälde transkribiert. Der Arbeitsprozess bei Dumas beruht daher nicht auf der Fähigkeit Fotografien mit exakter Präzision zu kopieren, sondern vielmehr auf dem Transport eines bestimmten Bildinhaltes und dessen Augenblick des Ausdrucks. Da Fotografie für sie nicht als „Platzhalter für Realismus“¹⁶²⁴ und der Wettstreit von Malerei und Fotografie demnach als obsolet gilt, nimmt das Polaroid in ihrem Schaffensprozess den Status einer Studie ein, deren weitere Verarbeitung und nicht ihre Kopie im Vordergrund steht.¹⁶²⁵

Aus dieser Grundhaltung ergibt sich für Dumas ein Vorgehen, welches keine exakte Nachahmung der fotografischen Vorlage anstrebt. Sie erschafft keine Porträts im tradierten Sinne, sondern lässt durch die Reduzierung der Gesichter auf ihre Grundzüge vielmehr Bildnisse entstehen, welche die so entstehenden Masken in starken Emotionen auflösen.¹⁶²⁶ Auch das Münchener Haus der Kunst sieht in den Werken Dumas’ keine Porträts im klassischen Sinne, weshalb der Kurator León Krempel ihre Arbeiten in der Ausstellung *Tronies – Marlene Dumas und die Alten Meister*¹⁶²⁷ in Analogie zu den Kopfstudien aus dem 17. Jahrhundert setzte. Zum einen scheint diese Gegenüberstellung sinnvoll, wenn

¹⁶²³ Gernot Böhme: „Ist ein Foto realistisch?“, in: Ders.: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 115.

¹⁶²⁴ Greif, 2002 (wie Anm. 1587), S. 29.

¹⁶²⁵ Ohnehin wurde der einstige Paragone innerhalb gegenwärtiger medialer Praktiken unlängst von einem Wettstreit zwischen technischen und traditionellen Bildern abgelöst. Vgl. Frohne, 2002 (wie Anm. 1406), S. 415.

¹⁶²⁶ Vgl. Kia Vahland: *Die Kunst hat viele Gesichter*, in: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/marlene-dumas-im-haus-der-kunst-die-kunst-hat-viele-gesichter-1.1017870> [30.01.2015].

¹⁶²⁷ *Tronies – Marlene Dumas und die Alten Meister*, Haus der Kunst, München, 29.10.2010-06.02.2011.

man Tronies¹⁶²⁸ als Gemütsstudien, bei denen sich die „Künstler ohne repräsentative Pflichten auf Körper und Seele konzentrieren“¹⁶²⁹ konnten, begreift. In Anbetracht des sich über Jahrhunderte hinweg veränderten Porträtbegriffs zieht die Ausstellung zum anderen aber auch Kritik nach sich, da sich nicht die „Idee von der menschlichen Natur, [...] gründlich verändert“ hat und es – auch wenn sich „die Ergebnisse auf den ersten Blick ähneln“¹⁶³⁰ – einen Unterschied macht, „ob man wie der unbekannte Rembrandtschüler jede Furche im Gesicht einer posierenden Alten abmalt oder sich wie Dumas über ein Foto beugt und das Gesicht von 'Shelley' zerkratzt“¹⁶³¹.

Doch die konstruktive Ausstellungsrezension muss – nimmt man weitere Arbeiten der Künstlerin in den Anschauungsbereich auf – um vorhandene, evidente Parallelen von Dumas' Werken zum Modus der Tronies erweitert werden. Maßgeblich durch Jan Lievers und Rembrandt angetrieben, emanzipierte sich die Bildform des Tronie im 17. Jahrhundert von den Niederlanden ausgehend. Der Bildtypus der niederländischen Kopfstücke weist einige charakteristische und stilistische Merkmale auf, die auch in Dumas Arbeiten nach Polaroids – Kia Vahlends zum Trotz – konstitutiv sind. So ist die Identität und mögliche Identifizierung der dargestellten Personen sekundär und tritt hinter der Wiedergabe der oftmals isoliert vor neutralem Hintergrund abgebildeten Personen zurück, deren physiognomischen, emotionalen und affektiven Züge frei von moralischen oder narrativen Anspielungen zum eigentlichen Bildinhalt erhoben werden.¹⁶³² Mit den Tronies gemein haben Dumas Werke ebenfalls die „Immunität [...] gegenüber der Deutung als Bildnisse“¹⁶³³, denn diese handeln von bestimmbareren Personen, bei denen großer Wert auf die Ausführung des Kopfes als Träger der individuellen Persönlichkeit gelegt wird. Ebenso wie in den niederländischen Arbeiten agiert auch Dumas mit austauschbaren Typen. Bei dem Gemälde *Conspiracy* kommt zu den Merkmalen der Tronies, die sich auf die Gesichtspartien beschränken, ergänzend hinzu, dass die Künstlerin Kopf und Körper - Mimik, Gestik und Körperhaltung – gleichermaßen behandelt, sodass keinerlei detailreich hervortretenden Partien auszumachen sind. Dumas nutzt die Polaroidfotografie daher als

¹⁶²⁸ Zur Vertiefung in das Bildverständnis der Tronie: Dagmar Hirschfelder: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008; Franziska Gottwald: *Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, München, Berlin 2011. Zur Münchener Ausstellung ist ebenfalls ein Katalog erschienen: Haus der Kunst (Hg.): *Ausst.Kat.: Tronies. Marlene Dumas und die alten Meister*, München 2010.

¹⁶²⁹ Vahland (wie Anm. 1626).

¹⁶³⁰ Ebd.

¹⁶³¹ Ebd.

¹⁶³² Vgl. O. A.: *Tronies – Marlene Dumas und die Alten Meister*, in: <http://www.monopolmagazin.de/kalender/termin/20106107/haus-der-kunst/Tronies-Marlene-Dumas-und-die-Alten-Meister.html> [01.02.2013].

¹⁶³³ Ebd.

Basis, von der sie Teile in einer individuell korrigierten Einstellung in die Malerei transformiert, dabei aber „die Ähnlichkeit unterläuft, indem sie diese in Flecken und Schatten auflöst und zerfließen“¹⁶³⁴ lässt. Die Reduktion der Körper und Gesichter auf ihre anatomischen Grundzüge hat eine Detailarmut zur Folge, die dem klassischen Porträtbegriff prinzipiell zuwiderläuft, bewirkt jedoch auch eine dramaturgisch gesteigerte Wahrnehmung des Gemütszustandes, der sich zuweilen mehr in einer Maske, als in einem individuellen Gesicht konzentriert zeigt.

Dumas vertritt eine ganz eigene differenziertere Sicht auf Natur, Realität und Wirklichkeit, bei welcher die Sofortbildfotografie sodann eine logische Konsequenz darstellt, denn bei der Verwendung von Fotografie, wird bereits mit einer verzerrten Realität und einem flachen Raum gearbeitet, der mit Wirklichkeit nichts mehr gemein hat. Dumas arbeitet daher nie nach der Natur, da sie den „Versuch, wie man es zum Beispiel noch in der abstrakten Malerei der Nachkriegszeit versuchte, dieses oder jenes Wirklichkeitsfragment einzufangen“¹⁶³⁵, immer als unsinnig empfand, da die Malerei ihrem Wesen nach bereits „so unnatürlich, eine derart künstliche Angelegenheit [ist], dass das kaum funktionieren kann“¹⁶³⁶. Die Polaroids intensivieren hingegen ihren Wunsch, einem Naturalismus zuwiderlaufend zu agieren und Atmosphäre und Gemütszustände herauszukristallisieren, denn die Instantfotografie verkürzt – bei Weitem mehr als andere analoge Fotosysteme – aufgrund ihrer medialen Unzulänglichkeiten, wie einer oft auszumachenden Unschärfe, gefolgt von Detailarmut und diffusen Farben, den Strang der Ähnlichkeiten zwischen fotografischem Bild und Wirklichkeit auf ein rudimentäres Bruchstück.

Allemaal können der schnelle Duktus, der in ihren Aquarellen noch wesentlich prägnanter zum Vorschein tritt, oder die nebulöse Farbigkeit als Analogien zur fotografischen Vorlage gesehen werden und somit die eingangs gestellte Frage nach einem fotografischen Indiz in Dumas Werk beantworten. Ihre Arbeiten sind „Repräsentationen von Repräsentationen und weniger als Dokumente anzusehen“¹⁶³⁷, wenngleich sie real existierende Personen mit Zuhilfenahme der Fotografie porträtiert, sind ihre Arbeiten keine abgemalten Fotografien. Die Polaroids bilden für Dumas ein Repertoire an Erinnerungsstücken, auf die wir als Betrachter letztendlich nicht zugreifen können. Sie sind als fotografische Mind Maps zu werten, als Denkanstöße, welche die Re-Inszenierung vergangener atmosphärischer Zustände und emotionaler Verfassungen ermöglichen. Dumas *Conspiracy* ist daher als

¹⁶³⁴ Thomas Wagner: *Bilder sind wie Schatten auf der Haut*, in: <http://www.faz.net/kunst-bilder-sind-wie-schatten-auf-der-haut-1305152.html> [02.02.2014].

¹⁶³⁵ Marlene Dumas, zit. nach: Fleck, 1995 (wie Anm. 1581), S. 8.

¹⁶³⁶ Ebd.

¹⁶³⁷ Morgan, 2001 (wie Anm. 1594), S. 17.

Assoziationsstück zu werten, das ohne Repräsentationsanspruch die Idee der Darstellung selbst thematisiert.

8 Conclusio

Die vorliegende Untersuchung ging von dem Medium der Sofortbildfotografie im Allgemeinen und von deren Strategien und Korrelationen im Kontext der bildenden Kunst im Speziellen aus. Wenn Künstler, ganz gleich ob Fotografen, Maler oder Performancekünstler das Polaroid nutzen, es kopieren, verwandeln, collagieren, metamorphosieren, vergrößern oder vervielfältigen – kurz, wenn sie sich für den über die reine Daseinsform des Sofortbildes hinausgehenden Gebrauch entscheiden – stellen sie nicht nur die Wertigkeit des Polaroids in Frage, sondern eröffnen gleichzeitig ein Feld an Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen. Die vorliegenden Analysen stellen eine Annäherung an dieses Feld dar, welches die mannigfaltigen medialen Aspekte des Polaroids in Verbindung mit den Sujets, aber auch mit den unterschiedlichen Anwendungsmethoden gewichtet hat. Während sich etwa David Hockney dem Polaroid innerhalb von additiven Verfahren wie der Collage verschreibt, finden bei John O'Reilly Dekonstruktionen und Montagevorgänge oder bei Lucas Samaras Manipulationen statt. Das vermeintliche Prädikat des Unangetasteten in Form einer medialen Reinheit scheint im Kontext der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Sofortbildfotografie nicht zu existieren.

Je nach ästhetischer Zielsetzung legitimiert sich die Sofortbildfotografie – nicht unerheblich entsprechend ihrer medieninhärenten Spezifika – als Teil eines Arbeitsprozesses und weniger als autarkes Medium, das keinerlei weiterer Transformationen mehr bedarf oder zulässt. Dabei orientieren sich die Instantarbeiten an stilistischen Merkmalen der Malerei (Schneider), überwinden das kleine Format des herkömmlichen Polaroids (Hannah Villiger) oder Umgehen dessen ursprünglichen Status als Unikat (Ming Wong). Zahlreiche der vorgestellten Arbeiten tangieren dabei die Grundgedanken um das fotografische Medium seit seiner Frühzeit, welche auch hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Sofortbildfotografie von Interesse sind, denn jene Kritikpunkte an der konventionellen Fotografie, sie sei nicht kunstwürdig, wiederholen sich mit der Verbreitung des Polaroids, das sich in seiner eigenen Historie stets von dem negativ konnotierten Status als Schnappschuss zu lösen versuchte und doch

immerfort zwischen medialem Fortschritt und Anachronismus fluktuierte.¹⁶³⁸

Für die vorgestellten Künstler, die zwar einen Querschnitt der künstlerischen Positionen bilden, doch aber repräsentative Strahlkraft für die Gesamtheit der Auseinandersetzung mit der Polaroidfotografie beanspruchen, galten etwa die Schnelligkeit der Kamera (Dieter Roth) und das Format sowie die Form (Horst Ademeit) des Polaroids als relevante Auswahlkriterien für dessen Gebrauch. Wie sich herausstellen ließ, gewann das Polaroid einerseits aufgrund seiner zeitlichen Verkürzung zwischen Aufnahmemoment und Bildgenese an Bedeutung für künstlerische Konzepte, andererseits verlor es aufgrund seiner besonderen Detailarmut und des relativ kleinen Formates an Gehalt und Ansehen im Sinne einer tradierten Kunstwürdigkeit. Auffällig zeigt sich der Umstand, dass die Sofortbildfotografie – wie die vorliegende Untersuchung untermauert – hauptsächlich im Modus der Überschneidung mit anderen medialen Phänomenen fassbar ist und sich nicht zuletzt aus einer permanenten Ablehnung gegenüber jeglicher Konformität konstituiert.

Obwohl das Polaroid grundsätzlich ein Unikat ist und dies im Umfeld fotografischer Praxis ein Privileg darstellt, scheint dieser Aspekt allein den künstlerischen Intentionen nicht Genüge getan zu haben. Das Sofortbild ist daher immer wieder im Feld der medialen Hybridität anzutreffen. Sich mit Sofortbildern und ihrem Status des Abzugs als Einzelwerk als „reales, einzigartiges Objekt“¹⁶³⁹ von dem Vorwurf der technischen Reproduzierbarkeit, die dem fotografischen Medium gemeinhin als ästhetische Regelwidrigkeit im Kampf um die Kunstwürdigkeit vorgeworfen wird, zu befreien, stellt bei Künstlern wie Stefanie Schneider oder Ansel Adams hingegen kaum mehr ein maßgebliches Kriterium dar. Auch geben diese beiden künstlerischen Positionen einen ersten Hinweis darauf, inwieweit Künstler ihre Arbeiten mit der wirtschaftlichen Realität in Einklang zu bringen versuchten. Ihre Polaroidtransformationen, -vervielfältigungen und -vergrößerungen entstehen nicht zuletzt – so lässt sich abschließend erahnen – weil „der Fotomarkt nach Editionen“¹⁶⁴⁰ und das institutionelle Umfeld nach repräsentativen, großformatigen und wertigen Abzügen verlangt.¹⁶⁴¹ Daher wurde der jeweilige Ausstellungskontext an vielerlei Stellen beleuchtet, da er Aufschluss über die Oszillation institutioneller Räume gibt und auf die

¹⁶³⁸ Auch formal-ästhetische Elemente der Fotografie um 1900 lassen sich etwa anhand von Schneiders Arbeiten in Form eines Echo-Effekts wiedererkennen, indem ihre großformatigen Polaroidarbeiten Annäherungen an die Malerei, vor allem aber an den fotografischen Piktorialismus aufweisen.

¹⁶³⁹ Paolo Roversi, zit. nach: Sabine Trapp: *Modelfotograf Paolo Roversi – Ein Fest der Eleganz*, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/modelfotograf-paolo-roversi-ein-fest-der-eleganz-a-633648.html> [0505.2014].

¹⁶⁴⁰ Brita Sachs: *Ganz ohne digitale Tricks*, in: <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/fotografie-ganz-ohne-digitale-tricks-11813736.html> [29.01.2013].

¹⁶⁴¹ Unabhängig davon, ob das Bildmotiv mittels Polaroid eingefangen wurde, in den Verkauf, in Galerie- und Museumsräumlichkeiten gelangen größtenteils großformatige Prints in limitierter Auflage. Das kleinformatige Polaroid hingegen bleibt metaphorisch mit *hors de commerce* versehen.

vorherrschenden Repräsentationskonventionen verweisen konnte.

Die Kunstwürdigkeit des Polaroids wurde nicht bloß anhand theoretischer Diskurse, sondern durch zahlreiche der vorgestellten Arbeiten selbst befragt und aufgrund der künstlerischen Resultate per se oftmals negiert. Erst im Feld der Überschreitungen, Vermischungen und Korrelationen wird das Sofortbild distinkt als Kunstobjekt wahrgenommen. Den Status eines autonomen Kunstwerkes erlangt es im Grunde nicht allein – mit Ausnahme etwa der jedoch erst posthum zu kunst- und ausstellungswürdig geadelten Sofortbilder von Helmut Newton.

Einerseits entstanden die Polaroids als Kunstobjekte, andererseits negieren die offensichtlichen Weiterverarbeitungen, Medienwechsel oder Dekonstruktionen den Anspruch einer Kunstwürdigkeit, die sich rein aus dem Sofortbildmedium fähig ist zu speisen. Im Zusammenspiel verschiedener Aufnahmesituationen, wie den piktorial anmutenden Bildern Stefanie Schneiders oder den dokumentarisch wirkenden Schnappschüssen eines Horst Ademeits, und unterschiedlicher Herstellungskontexte, wie etwa bei Dieter Roth, zeigt vorliegende Arbeit die Varietät an ästhetischen Wirkungen des Polaroids auf. Die Eigenheiten und Spezifika des Polaroid in Form einer bestimmten Zeitlichkeit, Objekthaftigkeit und Materialität sowie der bezeichnenden Bildästhetik, die es auszeichnen – auch und vor allem in Abgrenzung zu anderen konventionellen Fotografiertechniken – hat nicht unerheblich Einfluss auf die Arbeitsweisen, Werke und andere Medien, die sich nach dem Sofortbild ausrichten. Auf diese Weise geht das Sofortbild einerseits mit einem alltäglichen diskursiven Fotografie-Gebrauch und andererseits mit den Praktiken eines in Erweiterung befindlichen künstlerischen Schaffens einher.

Die Simplizität des Polaroidmediums mag nicht zuletzt ein Grund für die zahlreichen künstlerischen Veränderungen und Modifikationen sein, denen es unterworfen wurde. Die Pragmatik des Mediums ist auf der anderen Seite aber auch für den Einzug in konzeptkünstlerische Projekte verantwortlich. Denn die Sofortbildkamera mit ihrem betont amateurhaften Moment scheint prädestiniert für die Umsetzung konzeptueller Strategien die auf Anti-Fotografien¹⁶⁴², die „gemessen an der stolzen Tradition stilbewusster künstlerischer Fotografie“¹⁶⁴³, als Produkte angelegt sind. In Arbeiten wie *Harmonica Curse* von Dieter Roth wird mittels der Sofortbildkamera ein Dilettantismus idealisiert, den etwa Ansel Adams stets zu verheimlichen gedachte. Elementares Charakteristikum der

¹⁶⁴² Der Begriff der Anti-Fotografien ist als Anlehnung an einen Artikel von Nancy Foote zu verstehen. Vgl. Nancy Foote: *The Anti-Photographers*, in: *Artforum International*, September 1976, S. 44-54.

¹⁶⁴³ Bezzola, 2011 (wie Anm. 390), S. 34.

Polaroidfotografie bleibt dabei ihre einzigartige Beobachtbarkeit, die den physischen Akt der Performance mit dem Akt des Sehens verbindet. Der unmittelbar sichtbare Entwicklungsprozess ermöglicht einen fließenden Verlauf und unterbricht die performative Handlung nicht. Im Gegensatz zur herkömmlichen Analogfotografie, die einem mehrschrittigen längeren Raum-Zeit-Kontinuum unterworfen ist, basiert die Sofortbildfotografie auf einer zeitlichen Dichte, die einem Nebeneinander von zirkulierenden Produktions- und Beobachtungsprozessen gleicht, sodass sie von Künstlern – etwa Erwin Wurm –, deren konzeptuelle Strategien an Schnelligkeit gebunden sind, dankbar angenommen wurde. Das Polaroid als Sonderform des Fotografischen reicht in diesen Fällen weit über das dokumentarische Moment hinaus, indem es den rein funktionalen Aufzeichnungscharakter überwindet und selbst formgebendes Element performativer Künste wird und das präsentische Moment der Situation an Bedeutung gewinnt.

Dabei stehen oftmals zunächst die Technik des Mediums und die diesem zugrunde liegende Amateurhaftigkeit im Vordergrund und nicht die Qualität des finalen Bildresultats, eine Ursache die bereits in großen Bereichen der Konzeptkunst begründet liegt, deren Protagonisten sich von brillianten Profifotos abwandten und sich häufig mit Amateuraufnahmen begnügten, um vor allem ihre Ideen und Konzepte zu übermitteln.¹⁶⁴⁴ Durch die sofortige Bildwerdung ist die Polaroidkamera ein perfektes Medium für Konzepte, die offenkundig auf schnelle oder nach Möglichkeit viele sofort vorliegende Resultate angelegt sind. Die vorgestellten Serien von Dieter Roth oder Horst Ademeit sind scheinbar endlose Serien beiläufiger Schnappschüsse alltäglicher Situationen, die den Eindruck von Masse auf die Spitze treiben und nicht zuletzt die im Kontext der Instantfotografie immer wieder anzutreffende Vermischung von hoher und niederer Kunst symbolisieren. Einmal mehr verwirrt die Polaroidfotografie per se die hierarchischen Bezugssysteme, die bereits zuvor das Verschmelzen der „Grenzen zwischen der traditionell elitären, durch Attribute wie Einmaligkeit und Originalität gekennzeichneten Hochkultur und der trivialen, populären [...] Gebrauchs- und Unterhaltungskultur“¹⁶⁴⁵ in Gang gesetzt wurde. Denn eine Einmaligkeit bringt das herkömmliche Polaroid stets mit sich, gleichsam aber auch alle Anzeichen Realisat der Trivialkultur zu sein. Vor allem vor dem Hintergrund der Crimp'schen Vorsehung einer alles vereinnahmenden Medienkultur war die Deutung der jeweiligen Wirkungszusammenhänge sowie die Differenzierung

¹⁶⁴⁴ Vgl. Kemp, 2006 (wie Anm. 1005), S. 21.

¹⁶⁴⁵ Joachim Schmid: *Hohe und niedere Fotografie* (1992), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 183-187, S. 184.

zwischen künstlerischem Ausdrucksmittel und fixem Bestandteil einer bestimmten Alltagssituation zwingend notwendig.

Kontinuierlich zwischen Qualitätsverbesserungen der sich selbst erzeugenden Bilder und der gleichzeitigen Vereinfachung der Handhabung changierend, findet sich im Polaroid eine potenzierte Automatisierung, die für das Verfahren entscheidend bleibt und im Ergebnis die endgültige Abkopplung von der Hand des Fotografen beim Prozess der Bildgenese zur Folge hat. Das Sofortbild, das sooft als fotografisches Medium zur Bildkontrolle angepriesen wurde, ist absurderweise auch Garant für den Kontrollverlust über das hervorgebrachte Bild. Dies hat zur Folge, dass etwa bei Hannah Villiger das Polaroid „blo[ß] eine Vorstufe“¹⁶⁴⁶ ist oder sich im Falle von Lucas Samaras oder John O'Reilly Manipulationen durch physisches Eingreifen bemerkbar machen. Und ganz gleich welche Spontanität, Originalität und Authentizität man auch hinter den Arbeiten Ming Wongs vermuten mag, so sind sie indessen als instantan anmutende Situationen inszeniert. Bemerkenswert ist an allen untersuchten Beispielen der introspektive, oft subversive Umgang mit dem Medium Sofortbildfotografie, dessen Resultate vermehrt Simulakren der Wirklichkeit darstellen, zu denen kein nachweisbares Original existiert.

Das Medium wurde oft unter dem Gesichtspunkt seiner apparativen Seite beleuchtet, mitunter auch, weil das Polaroid wie kaum eine andere Technik die Fähigkeit besitzt, eine aktive Teilhabe am Schaffensprozess zu suggerieren, indem es – wenigstens im Feld analoger Verfahren – durch maximale Zeitverkürzung den Antagonismus zwischen Ding und Zeichen zu überwinden vortäuscht.¹⁶⁴⁷ Die tatsächliche Passivität – der vom Medium ausgehende technische Determinismus – ist letztlich auch ein Grund dafür, dass sich Polaroidfotografien so häufig als Überwindung amateurhafter Praktiken kontextualisieren und in Verbindung mit etwas Konstruiertem stehen. Die hier vorgestellten Positionen sind eine bewusste Komplizenschaft mit anderen Medien eingegangen, womit sie selbst schon auf den ambivalenten Status der Sofortbildfotografie verwiesen haben. Denn seinem Wesen nach ist das Polaroid, das bereits alle Komponenten eines fertigen Bildes in sich trägt und im Grunde nur noch mit Inhalt gefüllt werden muss, buchstäblich ein Ready-made, ein fertiges Kunstwerk, ein Objekt in voller Reife, das allein durch den Ritterschlag der Künstlerhand zum Leben erweckt werden muss. Der hier untersuchte Umgang mit der Sofortbildfotografie verdeutlicht ebenso die Möglichkeiten innerhalb von medialen Spektren, sodass je nach Zielsetzung, Fähigkeiten und Interessen die changierenden Potenzialitäten des Mediums etwa von professionellen Fotografen, Amateurfotografen,

¹⁶⁴⁶ Spinelli, 2001 (wie Anm. 1417), S. 44.

¹⁶⁴⁷ Vgl. Modick, 1981 (wie Anm. 298), S. 1269.

Konzeptkünstlern oder Modelfotografen konträr gewertet werden müssen und nicht zuletzt die von Flusser geforderte Entzifferung, bei der zwischen der „Absicht des Fotografen und dem Programm des Apparates“¹⁶⁴⁸ trotz ihrer faktischen Verzahnung miteinander unterschieden werden sollte. Denn trotz der vermeintlichen Vorzüge und innovativen Verfahrensmerkmale des Polaroids sind es das „Diktat des Sofort“¹⁶⁴⁹, die Limitierung an Gestaltungsfreiheit und die Beschränkung auf ein „bloßes Knipsen“¹⁶⁵⁰, welche die fruchtbare Experimentierfreude und den Drang nach Medienkombinationen selbst provoziert und katalysiert haben.

Deutlich wurde auch, dass die Polaroidfotografie trotz ihrer mittlerweile jahrzehntelangen eignen Historie zwar als tradiertes Medium gelten kann, sie aber keineswegs eine eigene Tradition bildet. Und obwohl das Polaroid einen eigenen Kosmos, ein eigenes in sich geschlossenes hermetisches System darstellt, das sich stets von der konventionellen Fotografie differenziert hat und im Grunde zu bestimmten Gruppierungen oder Bewegungen hätte führen können, hat es diese Art von Formatierung mit gleichgesinnten Zielen, Ideen oder Werten – so wie es beispielsweise bei den Piktorialisten oder der Gruppe *f/64* der Fall war – nie gegeben. Die vielen Medienspezifika des Polaroids bedingen die mannigfaltigen möglichen Handlungsweisen und damit auch die Anpassungsfähigkeit innerhalb eines – sowohl von künstlerischer als auch von profaner Nutzung – vermehrt ausufernden Diskurs.

Das eingangs von Klaus Weski postulierte Urteil, es haben nur wenige Künstler seriös mit dem Polaroid gearbeitet, scheint nicht zuletzt und ganz banal auch in Anbetracht der kaum vorhandenen Seriosität des Mediums selbst eine Begründung zu finden. Dies resultiert nicht zuletzt auch aus der zwiespältigen Strategie des Unternehmens Polaroid, das stets versuchte das Sofortbild einerseits als künstlerisches Medium zu legitimieren und es andererseits durch die Fähigkeiten der einfachen Handhabung und der direkten Verfügbarkeit für Amateuranwender schmackhaft zu machen. Es verwundert daher kaum, dass das Sofortbild alleine von der Wahrnehmung als Quisquilien der Fotografie oder bloße Spielerei begleitet wird, es sei denn, es geht prägnante Korrelationen und Wechselwirkungen mit weiteren künstlerischen Strategien und Repräsentationsformen ein, die wiederum für die aufgestellte These – das Polaroid konstituiere sich weitestgehend in einer hybriden Erscheinungsform – als Belege gelten dürfen. Die ambivalenten Wirkungen der besprochenen Überschreitungen von Grenzen traditioneller, ästhetischer Muster,

¹⁶⁴⁸ Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 56.

¹⁶⁴⁹ Modick/Rieckhoff, 1983 (wie Anm. 301), S. 48

¹⁶⁵⁰ Jelonnek, 2006 (wie Anm. 14), S. 90.

ergeben sich nicht zuletzt aus der bewussten Auseinandersetzung mit diesen Übertretungen selbst. Als kunstwürdig wahrgenommene Sofortbildfotografie lässt sie sich nur als Hybrid aus medialen Vermischungen, nostalgischen Empfindungen, modernen Mythen und klassischen Bildschemata begreifen. Die Hybridisierung hat sich nicht nur medial und künstlerisch feststellen lassen, sondern auch auf der Ebene des Diskurses eine Erweiterung entfaltet. Angesichts der reglementierten sozialen und apparativen Funktionen, welche die Sofortbildpraxis zugleich befördern und begrenzen, ist das Ergebnis des medialen Dispositivs der Sofortbildfotografie ein reiches Spektrum an Gebrauchsweisen im Kontext bildender Künste, das sich erst sukzessive aus der Praxis der Technik, aus der situativen Abgrenzung des Professionellen und des Amateurhaften und dessen Auslotung entwickelt hat und das es zu entziffern galt. Alle besprochenen Arbeiten sind Resultate zugleich der Zusammenarbeit wie des Kampfes zwischen Polaroidkamera und Künstler.¹⁶⁵¹ Die Sofortbildfotografie, so hat sich gezeigt, bildet keineswegs ein kongruentes Feld an Repräsentationsstrategien, sondern findet vielmehr durch die medialen Wechselwirkungen ihre eigene Kongruenz.

¹⁶⁵¹ Vgl. Flusser, 2006 (wie Anm. 50), S. 57. Flusser beschreibt im Allgemeinen die divergierenden und konvergierenden Punkte zwischen Apparat und Fotograf.

9 Literaturverzeichnis

Abbas, Ackbar: *Photography/Writing/Postmodernism*, in: *Minnesota Review*, No. 23, 1984, S. 91-111.

Abel, Thomas/Deppner, Martin Roman: *Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur. Skizze eines gemeinsamen Denkraums*, in: Dies. (Hg.): *Undisziplinierte Bilder, Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld 2012, S. 9-29.

Adams, Ansel: *Das Negativ*, München 1983.

Adams, Ansel: *Ein persönliches Credo (1943)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. III, München 2006, S. 41-46.

Adams, Ansel/Rober Baker: *Polaroid Land Photography*, Boston 1978.

Adelmann, Ralf/Hoffmann, Hilde/Nohr, Rolf F.: *Phänomen Video*, in: Dies. (Hg.): *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar 2002, S. 5-13.

Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, 2008.

Aichner, Eric: „Source Coudes“ bei Sprüth Magers, Berlin, *Der Quelltext als Dialektik-Kritik*, in: <http://www.artnet.de/magazine/source-codes-bei-spruth-magers-berlin/> [12.04.2012].

Alexander, Paul: *Murky image. The question of Warhol's photographs*, in: *Artnews*, Vol. 94, Nr. 2, Februar 1995, S. 100-103.

Alpers, Svetlana: *Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von „Las Meninas“ (1983)*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, S. 91-109.

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

Baatz, Wilfried: *Geschichte der Fotografie, Ein Schnellkurs*, Köln 2007.

Bähr, Astrid: *(Re-)Inszenierte Wirklichkeit in der Architekturfotografie*, in: Klaus Krüher/Leena Crasemann/Matthias Weiß (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011, S. 235-257.

Baier, Wolfgang: *Geschichte der Fotografie*, München 1984.

Bal, Mieke: *Looking in – The Art of Viewing*, Amsterdam 2001.

Barbara Hitchcock: *Facts about the Polaroid Collections*, [Stand: 2010], in: http://nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/wp-content/uploads/2010/05/Polaroid_FactSheet_Hitchcock_20105.pdf [02.02.2012].

Barthes, Roland: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.

- Baudelaire, Charles: *Quelques caricaturistes français (1857)*, in: Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire, Oeuvres complètes*, Bd. II, Paris 1976, S. 1352-1360.
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978.
- Behme, Rolf: *Es blitzt viermal*, in: Ders.: *Foto-Fix, Es blitzt viermal*, Dortmund 1996, S. 5-30.
- Belting, Hans: *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Belting, Hans: *Menschenbild und Körperbild*, Münster 2000.
- Bender, Silke: *Die Chemie des Zufalls*, in: *Deutsch*, No. 021, 03/17 S. 42-44.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936)*, 3. Aufl., Berlin 2013 (nach der letzten, von Benjamin autorisierten Fassung in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1991, Bd. I, S. 431-469.
- Benjamin, Walter: *Haschisch Anfang März (1930)*, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 587-590.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Fotografie (1931)*, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1980.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt a. M. 1974, S. S. 691-704.
- Bergstein, Mary: *Loneley Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture*, in: *The Art Bulletin*, Vol. LXXIV, Nr. 3, September 1992, S. 475-498.
- Bezzola, Tobias: *Von der Skulptur in der Fotografie zur Fotografie als Plastik*, in: Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hg.): *Ausst.Kat.: FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011, S. 28-35.
- Bippus, Elke: *Serielle Verfahren: Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003.
- Blaser, Christophe/Girardin, Daniel: *Der kubistische Raum in Hockneys Photocollagen*, in: Reinhold Misselbeck (Hg.): *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Heidelberg 1997, S. 33-40.
- Blazejewski, Susanne: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur*, Würzburg 2002.
- Blinderman, Barry: *Modern Myths: An interview with Andy Warhol*, in: *Arts Magazine*, Jg. 56, Nr. 2, 1981, S. 144-147.

- Bloch, Peter: *Original – Kopie – Fälschung*, in: *Jahrbuch der Sammlung preußischer Kulturbesitz*, Bd. XVI, Berlin 1979, S. 41-72.
- Blout, Elkan: *Dreams to reality*, in: *Daedalus*, Vol. 125, Nr. 2, 1996, S. 39-53.
- Blume, Eugen: Stefanie Schneider: *Eine Erfindung auf Polaroid*, in: Noëlle Stahel/Daniela Bosshardt/Dominique A. Faix (Hg.): *Stefanie Schneider, Stranger Than Paradise*, Ostfildern 2006, S. 19-23.
- Blumenthal, Martin Malte: *Ursula Wolf (1906-1977) – Fotografien für die Illustrierte Presse, Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik*, Dissertation: Universität Hamburg, Hamburg 2006.
- Bock, Christoph: *Vom Relikt zur Requisite – Anmerkungen zum Verständnis von Retrophänomenen*, in: *parapluie, elektronische zeitschrift für kulturen, künste, literaturen*, Nr. 18, 2004, o. S., abrufbar unter: <http://parapluie.de/archiv/epoche/retro/> [16.10.2012].
- Böckelmann, Frank/Zischler, Hanns: *Gegenwart in Serie, Notizen zur Sofortbild-Fotografie*, in: Claus Dieter Rath/Harry Pross (Hg.): *Rituale der Medienkommunikation, Gänge durch den Medienalltag*, Berlin, Marburg 1983, S. 50-56.
- Bode, Wilhelm von: *Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen*, in: *Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen*, Ausgabe Juni 1912, XXXIII. Jg, Nr. 9, Berlin 1912.
- Bodin, Claudia: *Kunstmarkt, Polaroid-Auktion, Sotheby's New York*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 4, 2010, S. 116.
- Bodin, Claudia: *Geisterstunde*, in: http://www.artmagazin.de/kunst/35149/lucas_samaras_new_york [02.02.2013].
- Böhme, Gernot: „*Ist ein Foto realistisch?*“, in: Ders.: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 115.
- Böhn, Andreas: *Mediennostalgie als Technikostalgie*, in: Ders./Kurt Möser (Hg.): *Technikostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 149-166.
- Borchers, Detlef: *Vor 61 Jahren: Der erste Peel-Shot-Film von Polaroid*, in: <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Vor-61-Jahren-Der-erste-Peel-Shot-Filmvon-Polaroid-749329.html> [02.02.2012].
- Borhan, Pierre: Ausst.Kat.: *Joel-Peter Witkin, Disciple & Maître*, Paris, 2000.
- Bourdon, David: *Warhol*, Köln 1989.
- Boyle, Bern/Duchin, Linda: Ausst.Kat.: *Photomaton: a contemporary survey of photobooth art*, New York 1987.
- Brandes, Kerstin: *Fotografie und »Identität«: Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld 2010.

- Bredenkamp, Horst: *Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Oeil*, in: Joachim Bromand/Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Berlin 2010, S. 455-468.
- Bredenkamp, Horst/Schneider, Birgit/Dünkel, Vera (Hg.): *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008.
- Breitz, Candice: *Warhols Portrait. Von der Kunst zum Business und wieder zurück*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 193-200.
- Breton/André, *Die Manifeste des Surrealismus (Original: Les Manifestes du Surréalisme, 1924)*, dt. Ausgabe (übers. von Ruth Henry), Hamburg 1990.
- Brown, Jonathan: *Über die Bedeutung von Las Meninas (1978)*, in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 150–169.
- Brüderlin, Markus: *Das geflügelte Bild und das verführte Objekt. Die Kunst des Verfügens oder das Verfügen über Kunst*, in: *Kunstforum International*, Bd. 104, 1989, S. 140-159.
- Bucher, Jolanda: *Vorwort*, in: Dies./Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 7-9.
- Buhr, Elke: *Liebe auf Polaroid*, <http://www.monopolmagazin.de/artikel/2010285/stefanie-schneider.html> [02.02.2013].
- Bunnell, Peter C.: *Degrees of Guidance: Essays on Twentieth-Century American Photography*, Cambridge 1993.
- Busch, Bernd: *Belichtete Welt*, München 1989.
- Buse, Peter: *Photography Degree Zero: Cultural history of the Polaroid Image*, in: *New Formations*, Vol. 62, 2007, S. 29-44.
- Buse, Peter: *Polaroid, Aperture, and Ansel Adams: rethinking the industry- aesthetic divide*, in: *History of Photography*, Vol. 33: 4, November 2009, S. 354-369.
- Buse, Peter: *The Camera Does the Rest: How Polaroid Changed Photography*, Chicago 2016.
- Butin, Hubertus: *»Oh when will I be famous, when will it happen?«*. *Andy Warhols Gesellschaftsphotograph*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 249-284.
- Butler, Cornelia (Hg.): *Ausst.Kat.: Marlene Dumas, Measuring your own Grave*, Los Angeles 2008.

- Cacciari, Massimo: *Das »Fotografische« und das Problem der Repräsentation, Aus einem Gespräch mit Paolo Constantini (1987)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006.
- Calahan, Harry (Hg.): *Adams in Color*, Boston 1993.
- Carpenter, Merlin: *David Hockney (1971)*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 67, 2007, S. 270-279.
- Cartier-Bresson, Henri: *The Decisive Moment*, New York 1987.
- Clair, Jean: *Duchamp et la photographie*, Paris 1977.
- Clauß, Ulrich: *Goodbye, Polaroid*, in:
http://www.welt.de/welt_print/article1693182/Goodbye-Polaroid.html [01.03.2010].
- Colacello, Bob: *Der Paparazzo: Oder wie Andy Warhol ein richtiger Fotograf wurde*, in: Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, S. 17-21.
- Coleman, A. D.: *Polaroid Collection: Update 5*, in:
<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2009/09/26/polaroid-collectionupdate-5/> [20.06.2012].
- Coleman, A. D.: *Polaroid Collection: Update 24*, in:
<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2011/04/19/polaroid-collection-update-24-2/> [20.06.2012].
- Conzen, Friedrich G./Dietrich, Gerhard: *Bilderrahmen: Stil – Verwendung – Material*, München 1983.
- Craig Owens: *Fotografie en abyme (1978)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 64- 80.
- Crimp, Douglas: *Die aneignende Aneignung (1982)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 250-255.
- Crimp, Douglas: *Die fotografische Aktivität der Postmoderne (1980)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 239-249.
- Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*. in: Hal Foster (Hg.): *Postmodern Culture*, London 1987, S. 43-56.
- Crist, Steve (Hg.): *The Polaroid Book*, Köln 2008.
- Culler, Jonathan/Momberger, Manfred: *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1999.
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
- Damisch, Hubert: *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes*, in: Ders.: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Fotografischen*, Berlin 2004, S. 7-15.

- Danicke, Sandra: *Goodbye, Polaroid*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 7, 2008, S. 20-27.
- De l'Écotais, Emmanuelle: *Anna und Bernhard Blume und die »kleine magische Bilderkiste«*, in: *Maison Européenne de la Photographie Paris* (Hg.): *Ausst.Kat.: Anna und Bernhard Blume, SX-70, Polaroids et collages de Polaroids 1975-2000*, Köln 2010, S. 16-20.
- Debord, Guy: *La Société du Spectacle*, Paris 1967. Dt. Ausgabe: Ders.: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt, 1991.
- Derenthal, Ludger: *Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist*, in: *Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA* (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 33-39.
- Derenthal, Ludger: *Porträts sind Lügen. Das manipulierte fotografische Bildnis in den 1960er und 1970er Jahren*, in: Cornelia Kemp/Susanne Witzgall (Hg.): *Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts*, München/Berlin/London u. a. 2002, S. 27-31.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei (Original: La vérité en peinture, Paris 1978)*, dt. Erstausgabe (hrsg. von Peter Engelmann), Wien 1992.
- Diekmann, Stefanie: *Bild mit Wartezeit*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 59, 2005, o. S.
- Dobke, Dirk/Becker, Patrick: *Dieter Roth in America*, London 2005.
- Drösser, Christoph: *Stimmt's: Schütteln verboten*, in: <http://www.zeit.de/2007/20/Stimmts-Foto> [05.02.2013].
- du – Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 727, Zürich 2002.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt*, Amsterdam/Dresden 1998.
- Dudenredaktion (Hg.): *Duden, Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, in: *Der Duden in zwölf Bänden*, Bd. 11, 2. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2002, S. 838.
- Earls, Alan R./Rohani Nasrin: *Images of America, Polaroid*, Charleston/Chicago/Portsmouth/San Francisco 2005.
- Eco, Umberto: *Über Spiegel*, in: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 2001, S. 26-61.
- Ehlich, Werner: *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresden 1979.
- Ehrenfried, Susanne: *Ohne Eigenschaft. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Wien 1997.
- Eiblmayr, Silvia: *Die Augen der Nacht-Kreaturen, Über den nicht domestizierenden Blick*, in: *Ausst.Kat.: Marlene Dumas, Models*, Stuttgart 1995, S. 7-9.

- Elster, Alexander/Sieverts, Rudolf/Schneider, Hans-Joachim: *Kriminalpolitik – Rauschmittelmissbrauch*, Berlin 1976.
- Faber, Monika: *Sofort-Bild-Geschichten*, in: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst (Hg.): *Sofortbild-Geschichten, Instant-Imaging-Stories*, Wien 1972, S. 5-6.
- Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876.
- Feilacher, Johann: *Erwin Wurm – Keep a Cool Head*, in: *PSYCHIATRIE UND PSYCHOTHERAPIE*, Vol. 2, Nr. 4, S. 146-148.
- Felbermair, Sophia: *Disput über Vergangenheit der Fotos*, in: <http://news.orf.at/stories/2054365/2054401/> [12.06.2012].
- Finch, Christopher: *Close-Up, Christopher Finch interviews Chuck Close*, in: https://www.guernicamag.com/interviews/close_7_1_10/ [02.03.2012].
- Fischer, Volker: *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, Luzern/Frankfurt a. M. 1980.
- Fleck, Robert: *Auszug aus einem Gespräch mit Marlene Dumas*, in: *Der Standard*, 13.06.1995, S. 8.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie (1983)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 49-64.
- Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin, 1978.
- Folie, Sabine/Glasmeier, Michael: *Ausst.Kat.: Tableaux Vivants, Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, Kunsthalle Wien*, Wien 2002.
- Foote, Nancy: *The Anti-Photographers*, in: *Artforum International*, September 1976, S. 44-54.
- Forschungsstelle Realienkunde, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München: *Oliviero Toscani*, in: <http://www.rdklabor.de/w/index.php?search=toscani+warhol&button=&title=Spezial%3ASuche> [10.01.2013].
- Foster, Hal: *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.
- Foucault, Michel: *Ceci n'est pas une pipe: Sur Magritte (1973)*, in: Walter Seitter (Hg.): *Dies ist keine Pfeife*, München 1974.
- Foucault, Michel: *Les Ménines – Die Hoffräulein*, in: Ders.: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1971, S. 31-45.

- Fox Talbot, Henry: *The Pencil Of Nature (1844)*, in: Beaumont Newhall (Hg.): *Henry Fox Talbot, The Pencil Of Nature*, New York 1969.
- Fox, Barry: *Snap – Polaroid pushes Kodak out of the picture*, in: *New Scientists*, 16.01.1986.
- Francis, Marc: *Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 19-27.
- Fremont, Vincent: *Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 157-160.
- Frenzel, Sebastian: *Paranoid mit Polaroid*, in: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20103029/horstademeit-secret-universe-polaroid-hamburger-bahnhof.html> [22.05.2014].
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche (1919)*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt a. M. 1999, S. 227- 278.
- Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, München 1976.
- Frith, Francis: *Die Kunst der Fotografie (1859)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 2006, S. 100-103.
- Frohne, Ursula: *Berührung mit der Wirklichkeit: Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Photographie der Gegenwart*, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.): *Quel corps – Eine Frage der Repräsentation?*, München 2002, S. 401-426.
- Galerie Barbara Wien, *Pressetext*, in: <http://www.barbarawien.de/artist.php?artist=21#544> [07.12.2012].
- Galerie Sabine Schmidt: Suchbegriff: Horst Ademeit, in: [http://www.sabineschmidt.com/176.0.html?&tx_wtgallery_pi1\[show\]=222929656&cHash=2164c317e5](http://www.sabineschmidt.com/176.0.html?&tx_wtgallery_pi1[show]=222929656&cHash=2164c317e5) [22.05.2014].
- Galerie Susanne Zander: Suchbegriff: Horst Ademeit, in: http://www.galeriezander.de/artist.php?lang=&a=horst_ademeit [22.05.2014].
- Ganis, William V.: *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge 2004.
- Garud, Raghu/Munir, Kamal: *From transaction to transformation costs: The case of Polaroid's SX-70 camera*, in: *Research Policy* 37, Nr. 4, 2008, S. 690-705.
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.
- Gethmann, Daniel: *Das Prinzip Polaroid*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 44-65.
- Gidal, Peter: *Andy Warhol Films and Paintings. The Factory Years*, New York 1971.

- Gidal, Tim N.: *Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage*, Berlin 1993.
- Gillen, Eckhart (Hg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997.
- Giona, Laura /Abernethy, Dan: *Sotheby's Press Release: The Polaroid Collection at Sotheby's*, New York, o. J., S. 1-5.
- Giona, Laura /Abernethy, Dan: *Sotheby's Press Release: The Polaroid Collection at Sotheby's* [Nachbericht zur Auktion], New York, o. J. , S. 1-4, S. 1.
- Gisbourne, Mark: *Das Leben ist ein Traum, Stefanie Schneiders persönliche Welt*, in: Noëlle Stahel/Daniela Bosshardt/Dominique A. Faix (Hg.): *Stefanie Schneider, Stranger Than Paradise*, Ostfildern, 2006, S. 6-15.
- Glaser, Bruce: *Oldenburg, Lichtenstein, Warhol. A Discussion*, in: *Artforum*, No. 4., 1966, S. 20-24.
- Glenn, Constance W. (Hg.): *Lucas Samaras, Photo-Transformations*, Long Beach/New York 1975.
- Glimcher, Arnold B.: *Photo-Transformations*, in: Constance W. Glenn (Hg.): *Lucas Samaras, PhotoTransformations*, Long Beach, New York 1975, S. 7-11.
- Glimcher, Arne: *Lucas Samaras*, in:
http://www.interviewmagazine.com/art/lucas-samaras#_ [02.02.2013].
- Godfrey, Mark: *Image Structures: Mark Godfrey on Photography and Sculpture*, in: *Artforum International*, Vol. 43, No. 6, Februar 2005, S. 146-153.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil, Goethe's sämtliche Werke in dreißig Bänden*, Bd. 28, Stuttgart/Tübingen 1851.
- Gombrich, Ernst H.: *Ernst Bild und Auge*, Stuttgart 1984.
- Gottwald, Franziska: *Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, München, Berlin 2011.
- Green, Jonathan: *Ansel Adams*, in: Ders.: *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, New York 1984.
- Greif, Milena: *Tini Rupprecht, Porträtmalerei nach Fotografien Ende des 19. Jahrhunderts in München*, Dissertation: Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2002.
- Greub, Thierry (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.
- Grewenig, Meinrad Maria: *Andy Warhol's Photographs*, in: Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, Ostfildern 1992, S.12-15.

- Grimm, Claus: *Alte Bilderrahmen: Epochen – Typen – Material*, 3. Aufl., München 1986.
- Groetz, Thomas: *On Kawara für Arme*, in: <http://www.artnet.de/magazine/horst-ademeit-im-hamburger-bahnhof-berlin/> [14.02.2012].
- Grundberg, Andy: *Fleisch oder Form: Zur Polaroid-Diskussion*, in: Barbara Hitchcock (Hg.): *Akt in Polaroid – The Polaroid Collections*, Zürich/New York 2000, S. 7-11.
- Gülcher, Nina: *Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi*, München 2011.
- Gülker, Lia: *Polaroid – ein sterbendes Medium?*, Diplomarbeit: Universität Wien, Wien 2009.
- Haig, Matt: *brand failures, The truth about the 100 biggest branding mistakes of all time*, London, 2003, S. 274-278.
- Hamerton, Philip: *Die Beziehung zwischen Fotografie und Malerei (1862)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelnunx: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 2006, S. 143-151.
- Hamill, Sarah: *The World is Flat: Photography and the Matter of Sculpture*, in: *Camerawork*, Vol. 36, No. 1, 2009, S. 14-19.
- Hammerbacher, Valerie Antonia: *Das arrangierte Bild, Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall*, Dissertation: Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart, Stuttgart 2005.
- Harper, Ralph: *Nostalgia: An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age*, Cleveland 1966.
- Haus der Kunst (Hg.): *Ausst.Kat.: Tronies. Marlene Dumas und die alten Meister*, München 2010.
- Hawkey, Christian: *John O'Reilly*, in: *Frieze Magazine*, Vol. 73, März 2003, S. 99.
- Hebbel, Friedrich: *Das Komma im Frack (1858)*, in: Michael Holzinger (Hg.): *Friedrich Hebbel, Theoretische Schriften*, Berlin 2013, S. 40-42.
- Heier, Erik: *Der Zufall als Metapher*, in: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/derzufall-als-metapher-die-polaroid-kuenstlerin-stefanie-schneider--shooting-star-der-fotokunstszene--hat-nieviel-geplant-in-ihrem-leben,10810590,10361526.html> [23.04.2012].
- Heine, Achim/Reuter, Rebekka/Willingmann, Ulrike (Hg.): *Ausst.Kat.: From Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011.
- Heinrich, Christoph: *Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 9-17.
- Heiting, Manfred/Wolf, Eelco/Walworth, Vivian (Hg.): *Ausst.Kat.: Die Geschichte der Polaroid Sofortbild Fotografie*, Amsterdam 1979.

- Held, Jutta: *Visualisierter Agnostizismus*, in: *Kritische Berichte*, Jg. 3, Heft 5/6, Marburg 1975, S. 1-7.
- Martin Herrmann: »*Something to remember you by*«, *Fotografie und Schrift als Erinnerungsmedien in Christopher Nolans Spielfilm Memento*, in: Barbara Korte/Sabine Becker (Hg.): *Visuelle Evidenz, Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin 2011.
- Herrndorf, Ursula: *Retrospektive: Erwin Wurm. Die Welt ist sein Material*, in: *Hamburger Abendblatt*, 29.05.2007, o. S.
- Higgins, Dick: *Intermedia (1966)*, in: *Leonardo*, Jg. 34, Heft 1, 2001, S. 49-54.
- Hirschfelder, Dagmar: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008.
- Hitchcock, Barbara (Hg.): *Akt in Polaroid - The Polaroid Collections*, Zürich/New York 2000.
- Hitchcock, Barbara: *Vermächtnis einer Sammlung*, in: Ausst.Kat.: Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): *From Polaroid to Impossible*, Ostfildern 2011, S. 15-17.
- Hitchcock, Barbara: *Als Land auf Adams traf*, in: Steve Crist (Hg.): *The Polaroid Book*, Köln 2008, S. 18-20.
- Hockney, David: *On Photography*, in: David Hockney (Hg.): Ausst.Kat.: *Photographs by David Hockney*, Washington D. C. 1989, S. 29-39.
- Honnef, Klaus: *Ein Sehmensch und seine Funde*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 11, 1996, S. 58-68.
- Horak, Ruth: *Extreme des Sofortbildes in der Kunst*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 80-95.
- Hoy, Ann: *Hockneys Fotocollagen*, in: Ausst.Kat.: Los Angeles County Museum of Art/Metropolitan Museum of Art (Hg.): *David Hockney – Eine Retrospektive*, Los Angeles/New York/London, dt. Ausgabe Ostfildern 1988, S. 55-65.
- Hutcheon, Linda: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, in: *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory, Studies in Comparative Literature*, Vol. 30, 2000, S. 189-207.
- Jain, Gora: *Grenzgänge von Kunst und Design. Variationen und Reflexionen zum Stuhl als Motiv und Gestaltungsaufgabe*, in: *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, Themenheft 1: Kunst und Design, o. O. 2010, S. 1-13.

- Jameson, Frederic: *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne - Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S.44- 98.
- Jeffrey, Ian: *The Way Life Goes. Suffering and Hope*, in: Michel Frizot: *A New History of Photography*, Köln 1998, S. 515-534.
- Jelonnek, Dennis: *Sofort Bild Entwicklung – Das Polaroid Sofortbild-Verfahren als Wendepunkt der Fotofragiegeschichte*, Magisterarbeit: Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2006.
- Jelonnek, Dennis: *Sofort Bild. Techniken der Evidenz des Polaroid*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 126, Jg. 32, Winter 2012.
- Jestaedt, Matthias: *Die Werbung ist ein lächelndes Aas. Das Benetton-Urteil des Bundesverfassungsgerichts*, in: *Jura*, Bd. 24, Heft 8, 2002, S. 552-558.
- Jochem, Julia: *Performance 2.0, Zur Mediengeschichte der Flashmobs*, Boizenburg 2011.
- Johnson, Drew Heath: *Inspiration and Influence: The Visions of Ansel Adams*, in: <http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa325.htm> [03.04.2014].
- Johnson, Geraldine A.: *The Very Impress of the Object: Photographing Sculpture from Fox Talbot to the Present Day*, Leeds 1995.
- Jolanda Bucher/Eric Hattan: *Biografie*, in: Dies. (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 269-276.
- Jung, Miriam: *Polaroid als Performance*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 96-101.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1974.
- Kanz, Roland: *Capriccio und Grotteske*, in: Ekkehard Mai/Joachim Rees (Hg.): *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne, Reihe der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek*, Bd. 6, Köln 1998, S. 13-32.
- Kaufhold, Enno: *Bilder des Übergangs, Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986.
- Kellein, Thomas: *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, o. O. 1995.
- Keller, Walter (Hg.): *Roger Eberhard, Wilted Country*, Zürich 2010.
- Kemp, Wolfgang: *Anmerkungen zur Legitimierungsproblematik der Fotografie*, in: Erika Kiffel (Hg.): *Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum? Internationales Fotosymposium 1981*, Schloß Mickeln bei Düsseldorf/München 1982, S. 47-52.
- Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1839-1912*, in: Ders./Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 1980, S. 13-45.

- Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1945-1980*, in: Ders./Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, München 2006, Bd. III, S. 13-40. Mit Verweis auf die Originalabschrift in: *Photo Notes*, Januar 1948, Special Number, S. 5.
- Kimmelman, Michael: *Art Review: A Quirky Whitney Biennial*, in: *New York Times*, 24.03.1995, C 32.
- Klemm, Herbert: *Sofortbildfotografie – eine nichtkonventionelle Spezialform der Silberfotografie*, in: Deutsche Gesellschaft für Photographie e.V (Hg.): *Silberphotographie und nichtkonventionelle Verfahren - Partner oder Konkurrenten?*, Köln 1981, S. 18 ff.
- Knaller, Susanne: *Die Zeit der Bilder. Die Zeit der Schrift, Fotografie und Autobiografie am Beispiel von Roland Barthes und Sophie Calle*, in: Barbara Korte/Sabine Becker (Hg.): *Visuelle Evidenz, Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin 2011, S. 75-96.
- Köb, Edelbert (Hg.): *Erwin Wurm. One minute sculptures: 1988–1998, Werkverzeichnis*, Ostfildern 1999.
- König, Kasper: *Ein Glückwunsch für den Ausnahmekünstler*, in: <http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article1901924/Ein-Glueckwunsch-fuer-denAusnahmekuenstler.html> [01.04.2012].
- Kopanski, Karlheinz: *Der männliche Blick in den Spiegel: eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Münster 1998.
- Koppe, Franz: *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1993.
- Körner, Hans/Möseneder, Karl (Hg.): *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Berlin 2008.
- Korte, Barbara/Becker, Sabine (Hg.): *Visuelle Evidenz, Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin 2011, S. 164-180.
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik*, 14. Aufl., München 2003.
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Photographie – Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987.
- Kosinski, Dorothy: *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, London 1999.
- Koslow Miller, Francine: *John O'Reilly: Assemblies of Magic*, in: John O'Reilly/Klaus Kertess (Hg.): *Ausst.Kat.: John O'Reilly: Assemblies of Magic*, Santa Fe/New Mexico 2002, S. 165-176.
- Köstler, Andreas: *Das Portrait: Individuum und Image*, in: Ders./Ernst Seidl (Hg.): *Bildnis und Image, Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 8-14.
- Kotzan, Anne: *Fotokunst aus dem Automaten*, in: <http://www.fotomagazin.de/praxis/fotokunst-ausdem-automaten> [27.01.2014].

- Kozloff, Max: *Introduction*, in: Ralph Gibson (Hg.): *SX-70 Art*, New York 1979, S. 10-13.
- Kracauer, Siegfried: *Fotografie*, in: Inka Mülder-Bach (Hg.): *Sigfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 2005, S. 27-59.
- Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Von den letzten Dingen, Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971.
- Kraushaar, Wolfgang: *Time is on my side. Die Beat-Ära*, in: Willi Bucher/Klaus Pohl (Hg.): *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1986, S. 214-223.
- Krauss, Rosalind: *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*, in: Dies./Herta Wolf (Hg.): *Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden, 2000, S. 129-162.
- Krauss, Rosalind: *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simultane (1984)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelnunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 260-277.
- Krauss, Rosalind: *Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären*, in: Dies.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 73-89.
- Krauss, Rosalind: *Notes on the Index (1977)*, in: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1985, S. 196-219.
- Krauss, Rosalind: *Stieglitz' Äquivalente*, in: Henning Schmidgen (Hg.): *Das Photographische, Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 127-137.
- Kröger, Michael: *Benutzte Utopien, Eine kurze Geschichte des Design*, in: <http://www.kunstlinks.org/material/kroeger/design/> [20.09.2012].
- Kröncke, Meike/Nohr, Rolf: *Polaroid und die Ungewissheit des Augenblicks*, in: Dies./Barbara Lauterbach (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 6-19.
- Kröner, Magdalena: *Jetzt gleich und bitte für immer und ewig*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 26.06.2011, Nr. 25, S. 59
- Kübler, Hans-Dieter: *Mediengenerationen oder Medien für 'Generationen'? Heuristische Überprüfung eines neuen Paradigmas.*, in: *medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik*, Heft 2, 1998, S. 10-16.
- Kurtz, Bruce: *Samaras Autopolaroids*, in: *Arts Magazine*, Vol. 46, New York 1971, S. 54-55.
- Lacan, Jaques: *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1975.
- Landi, Paolo (Hg.): *Ausst.Kat.: Oliviero Toscani al Muro*, Rom 1999.
- Landratsamt Waldshut (Hg.): *Ausst.Kat.: Das Pola. Zwischen Freizeit, Kunst & Kommerz. Arbeiten mit Polaroid-Photographien*, Waldshut 1995.

- Laurent, Olivier: *Polaroid kills Polaroid*, in: <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/blog-post/1936371/polaroid-kills-polaroid> [23.02.2012].
- Lauterbach, Barbara: *Polaroid als Geste – das instantane Bild in der zeitgenössischen Kunst*, in: Dies./Meike Kröncke/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 154-163.
- Lehmann, Ulrike: *We are ready to remake! Der erweiterte Skulptur- und Spielbegriff von Erwin Wurm*, in: *Kunst & Unterricht*, Heft 274/275, 2003, S. 70-73.
- Levy, Francesca: *Land Grab*, in: <http://www.forbes.com/forbes/2010/0913/life-art-photographycameras-polaroid-land-grab.html> [01.02.2012].
- Lifson, Ben (Hg.): *The Photographs of Lucas Samaras*, New York 1987.
- Link, Luther: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*, München 1997.
- Lintzel, Aram: *Spiralen der Erinnerung, Pop-Nostalgia-Art*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 60, 2005, S. 106-115.
- Lischka, Gerhard Johann: *Die andere Foto-Kunst*, in: Ders. (Hg.): *Ausst.Kat.: Das Sofortbild Polaroid*, Bern 1977, S. 70-71.
- Lischka, Gerhard Johann: *Ausst.Kat.: Das Sofortbild*, in: Ders. (Hg.): *Das Sofortbild Polaroid*, Bern 1977, S. 4-11.
- Lorez, Greta: *Comeback des Polaroids*, in: <http://www.monopolmagazin.de/artikel/20103057/polaroid-ausstellung-analoge-digitale-fotografie.html> [20.12.2011].
- Lüdeking, Karlheinz: *Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion*, in: Ders.: *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, S. 19-38.
- Maak, Niklas: *Horst Ademeit in Berlin – So ein Wahnsinn*, in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/horst-ademeit-in-berlin-so-ein-wahnsinn-1642527.html> [15.06.2013].
- Maak, Niklas: *Nostalgie und Stil, Retrofuturismus ist gefälschte Geschichte*, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nostalgie-und-stil-retrofuturismus-istgefaelschte-geschichte-a-359172.html> [30.09.2012].
- Maak, Niklas: *Retro-Manie, Endlich Gegenwart*, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/retromanie-endlich-gegenwart-a-525854.html> [12.03.2013].
- Maas, Ellen/Maas, Klaus: *Das Photomaton – Eine alte Idee wird vermarktet*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 1, Heft 1, 1981, S. 60-72.

- Maas, Herbert E.: *Vom Prinzip der Diffusion zum Polaroid Foto*, in: Landratsamt Waldshut (Hg.): *Ausst.Kat.: Das Pola. Zwischen Freizeit, Kunst & Kommerz. Arbeiten mit Polaroid-Photographien*, Waldshut 1995, S. 1 f.
- Majewski, Antje: *Nach der Wirklichkeit*, in: Peter Pakesch/Bernhard Mendes Bürgi (Hg.): *Painting on the Move*, Basel 2002, S. 202–230.
- Malraux, André: *Das imaginäre Museum (1947)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. III, München 2006, S. 90-95.
- Mania, Astrid: *Das Polaroid als Wundermittel*, in: <http://www.artnet.de/magazine/horst-ademeit-bei-sabine-schmidt/> [14.02.2012].
- Mannisto, Glen: *Pop-up art*, in: <http://www.metrotimes.com/detroit/pop-upart/Content?oid=2186272> [28.04.2014].
- Marcoci, Roxana: *Der Körper als skulpturales Objekt der Performance*, in: Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthau Zürich (Hg.): *Ausst.Kat.: FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011, S. 218-243.
- Marcoci, Roxana: *Die originale Kopie, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, in: Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthau Zürich, (Hg.): *Ausst.Kat.: FotoSkulptur, Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Zürich 2011, S. 12-19.
- Maxwell, James Clerk: *On the Theory of Three Primary Colours*, in: W. D. Niven (Hg.): *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, Mineola 2003, S. 445–450.
- Mayer, Michael: *Sich vom Denken anstecken lassen*, in: <http://www.artnet.de/magazine/jeanmichel-palmier-walter-benjamin-lumpensammlerengel-und-bucklicht-mannlein/> [26.04.2012].
- McCann, Mary: *Edwin H. Land's Essays. Polarizers and Instant Photography*, Bd. 1, Springfield 1993.
- McElheny, Victor: *Die SX-70 Technologie*, in: Ralph Gibson (Hg.): *SX-70 Art*, New York 1979, S. 121- 132.
- McElheny, Victor: *Insisting on the Impossible – The Life of Edwin Land*, Reading/Massachusetts 1998.
- Meinhardt, Johannes: *Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution 'Kunst'*, in: *Kunstforum International*, Bd. 123, 1993, S. 160-191.
- Mersmann, Birgit: *Bilderstreit und Büchersturm: medienkritische Überlegungen zu Übermalung*, Würzburg 1998.
- Metje, Iris/Schweizer, Stefan: *Der weite Horizont. Landschaft und Fotografie (Editorial)*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, , Jg. 31, Heft 120, 2011, S. 3.

- Mettner, Martina (Hg.): *Blumen. Fotografien aus der International Polaroid Collection*, Frankfurt a. M. 1998.
- Mettner, Martina (Hg.): *Körper. Photographien aus der International Polaroid Collection*, Frankfurt a. M. 1988.
- Meyer-Krahmer, Benjamin: *Aporien des Selbst, Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess bei Dieter Roth, ausgehend von Mundunculum*, Dissertation: Freie Universität Berlin, Berlin 2007.
- Mikl-Horke, Gertraude: *Kritik der „Great Society“*, in: Dies.: *Soziologie: Historischer Kontext und soziologische Theorie-Entwürfe*, München 2001, S. 255-280.
- Mitchell, Paul/Roberts, Lynn: *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London 1996.
- Model, L.: *Pictures as Art*, in: *New York Times*, 09.12.1951, S. 21.
- Modick, Klaus: *Polaroides Bedürfnis und Holographie*, in: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 35., Heft 402, 1981, S. 1263-1269.
- Modick, Klaus/Rieckhoff, Jan: *Mehr als Augenblicke, Polaroids im Kontext*, Marburg 1983.
- Moeller, Robert: *Cutting*, in: *Afterimage, The Journal of Media Arts and Cultural Critism*, Vol. 37, Nr. 6, Mai/Juni 2010, S. 18 und S. 23.
- Moffitt, John F.: *Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der mise-en-scène von Las Meninas (1983)*, in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 40–72.
- Moog, Sarah: *Stefanie Schneider und das Polaroid. Überlegungen zur Aktualität der Pop Art und des American Dream*, Magisterarbeit: Universität Bonn, Bonn 2008.
- Morgan, Jessica: *Open to Interpretation*, in: Ausst.Kat.: Dies. (Hg.): *Marlene Dumas: One Hundred Models and Endless Rejects*, Boston 2001, S. 11-24.
- Morgan, Stuart: *Andy & Andy. Die Warhol-Zwillinge. Ein Thema mit Variationen*, in: *Parkett*, Nr. 12, 1987, S. 34-98.
- Moyas, Ramiro: *El trazado regulador y la perspectiva en Las Meninas*, in: *Arquitectura*, Nr. 25, Januar 1961, S. 3-12.
- Museum Fluxus: *Dieter Roth*, in: <http://www.fluxus-plus.de/dieter-roth.html> [07.12.2012].
- Nakas, Kassandra: *From Fact to Fiction. Zum Funktions- und Statuswandel der Fotografie seit der Konzeptkunst*, Frankfurt a. M. 2006.
- Nebelung, Sigrid/Welti, Alfred: *David Hockney: 'Zeichnen mit der Kamera'*, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 2, 1998, S. 12-23.

- Neier, Aryeh, *The Observer Review's Polaroid Project*, in:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2009/sep/06/photography-art>
 [02.06.2013].
- Newton, Helmut/Newton, June (Hg.): *Helmut Newton, Pola Woman*, München/Paris/London 1992.
- Nickel, Ulrich: *Wie entstehen farbige Sofortfotografien*, in: *Chemie in unserer Zeit*, 19. Jg., Nr. 1, 1985.
- Nohr, Rolf F.: *Evidenz...das sieht man doch!*, Münster 2004.
- Nohr, Rolf: *A Dime – A Minute – A Picture. Polaroid & Fotofix*, in: Leander Scholz/Petra Löffler (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation, Tagungsband der Konferenz des SFB 427 zur Medialität des Gesichts*, Köln 2004, S. 160-180.
- Nooteboom, Cees: *Das Foto. Die Zeit*, in: *NZZ Folio, Die Zeitschrift der Neuen Zürcher Zeitung*, Nr. 7, 1994, abrufbar unter: <http://folio.nzz.ch/1994/juli/das-foto-die-zeit>
 [01.03.2016].
- Nuridsany, Michel: *Un art impatient*, in: Pavillion des Arts (Hg.): *Ausst.Kat.: Generation Polaroid*, Paris 1985, o. S.
- O. A. (DWK): *Die Polaroid-Bilder feiern ihren letzten Geburtstag*, in:
<http://www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article2784271/Die-Polaroid-Bilder-feiern-ihren-letzten-Geburtstag.html> [02.02.2012].
- O. A.: *Ausgeknipst*, in:
<http://www.managermagazin.de/unternehmen/artikel/0,2828,162388,00.html>
 [16.06.2010].
- O. A.: *Ausstellungsbesprechung, Secret Universe – Horst Ademeit, Hamburger Bahnhof*, in:
<http://www.kultur-online.net/?q=node/16022> [14.02.2012].
- O. A. [ohne Titel], in: *Britisch Journal of Photography*, 17. Dezember 1926, London, S. 736.
- O. A. [ohne Titel], in: *Die Kunst für Alle*, 8. Jg., München 1882/83, S. 267.
- O. A.: *Fokus: Hannah Villiger, Ausstellungsbesprechung*, in: <http://www.kultur-online.net/?q=node/5819> [22.01.2013].
- O. A.: *Körperlichkeit im Werk von Hannah Villiger, Selbstbewusst und radikal – die Bildhauerin mit der Kamera*, in: <http://www.nzz.ch/2001/09/01/li/article7IUQC.html>
 [17.02.2012].
- O. A.: *Photokina-Trend, Diese Apps verpassen Fotos einen Retro-Look*, in:
<http://www.fronline.de/digital/-foto-apps-digitalfotos-mit-retro-charme,1472406,17243778.html> [12.10.2012].
- O. A.: *Presstext des Singapore Fringe Festivals*, in:
<http://www.mingwong.org/index.php?/project/filem-filem-filem/> [12.04.2012].

- O. A.: *Prominenz im Bild, Exzessiv auf Zelluloid*, in: Leica Camera AG (Hg.): *Leicaworld, Photography International*, 1/2006, o. S. Der Artikel ist eine Rezension von Robert Muir: *The World's Most Photographed*, London 2005.
- O. A.: *Retro ist in der Fotografie absolut in*, in: <http://www.prophoto-online.de/fotopraxis/Retro-ist-in-der-Fotografie-absolut-in-10005834> [24.03.2013].
- O. A.: *Sofortbildkamera-Hersteller Polaroid meldet Konkurs an*, in: <http://.welt.de/printwelt/article481426/Sofortbildkamera-Hersteller-Polaroid-meldet-Konkurs-an.html> [12.12.2012].
- O. A.: *Starkes Recken*, in: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42854150.html> [29.01.2015].
- O. A.: *Times Magazine, Science: Photomaton*, 04. April 1927, o. S.
- O. A.: *Tronies - Marlene Dumas und die Alten Meister*, in: <http://www.monopolmagazin.de/kalender/termin/20106107/haus-der-kunst/Tronies-Marlene-Dumas-und-die-Alten-Meister.html> [01.02.2013].
- O.A.: *Ende einer legendären Sammlung?*, in: <http://news1.orf.at/090928-43032/> [16.06.2010].
- O.A.: *Kunstforum International, Aktuelle Nachrichten: Museen & Institutionen*, in: <http://www.kunstforum.de/aktuell.asp?r=1&s=28> [01.03.2012].
- O.A.: *Polaroid – Das Ende einer Foto-Ära*, in: http://www.focus.de/digital/foto/tid-12624/polaroid-kuenstler-entdecken-ein-neues-medium_aid_350281.html [01.03.2012].
- Olonetzky, Nadine: *Polaroid – Die Maschine zum Lebensgefühl*, in: *du – Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 727, Zürich 2002, S. 40-43.
- Olshaker, Mark: *The Instant Image: Edwin Land and the Polaroid Experience*, New York 1978.
- Oswald, Hanspeter: *Ende des Monopols*, in: http://www.focus.de/auto/ratgeber/zubehoer/fotografie-ende-des-monopols_aid_172429.html [28.04.2014].
- Ostermann, Eberhard: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, in: *Athenäum, Jahrbuch für Romantik I*, Paderborn 1991, S. 189-205.
- Osterwold, Tilman: *Warhols Fotos: »People are so fantatsic. You can't take a bad picture.«*, in: Karl Steinorth/Thomas Buchsteiner (Hg.): *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, S. 22-32.
- Owens, Craig: *Fotografie en abyme (1978)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 64- 80.
- Pagnucco Salvemini, Lorella: *Benetton/Toscani. Storia di un'avventura. 1984-2000*, Azzano/San Paolo 2002.

- Pagnucco Salvemini, Lorella: *United Colors: The Benetton Campaigns*, London 2002.
- Palazzoli, Daniela: *Reflections of Life – Spiegelbilder des Lebens*, in: Rainer Wick (Hg.): *Unikate in der Fotografie: Daguerreotypien und Sofortbilder*, Mailand 1989, S. 11-15.
- Palm, Goedart: *Walter Benjamin – der Denker zwischen Saturn und Mickey Mouse*, in: http://www.goedartpalm.de/walter_benjamin.htm [12.12.2012].
- Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin – Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein, Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Berlin 2009.
- Palomino, Antonio: *Worin das berühmte Werk von Don Diego Velázquez beschrieben wird (1724)*, in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 34–39.
- Panzer, Mary: *Big Artists, Big Camera: Not a Typical Polaroid*, in: *Wall Street Journal*, August 2008, S. D7.
- Pauleit, Winfried: *Im Medium Polaroid: Christopher Nolans Film »Memento« als Fragment eines postkinematografischen Möglichkeitsraums*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 66-73.
- Pauser, Wolfgang: *Retro-Ästhetik*, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 266-269.
- Peschke, Marc: *Sofortbild-Schätze*, in: <http://dewww.photoscala.de/Artikel/SofortbildSchaetze> [12.06.2012].
- Peters, Kathrin: *Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie*, 2007, S. 1-18, S. 10, abrufbar unter: http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sofort_bilder/1/ [01.01.2014].
- Pierre, José: *DuMonts kleines Lexikon der Pop Art*, Köln 1978.
- Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Paderborn 1990.
- Pohlen, Annelie: *Als wäre es doch ein Teil vom eigenen Körper*, in: Jolanda Bucher/Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 254-257.
- Polaroid Corporation (Hg.): *The SX-70 Experience, 12 Instant Images*, Cambridge 1975.
- Polte, Maren: *Taschenspielertricks – Skizzen eines flüchtigen Augenblicks*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 33-43.
- Porter, Allan (Hg.): *Camera: A concise chronology of instant photography 1947-1974*, Cambridge 1975, S. 39.

- Porter, Allan: *Ein Sofortbild von Doktor Land, Kleine Geschichte der Instant-Fotografie und eine Annäherung an deren Erfinder*, in: – *Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 727, 2002, S. 34-39.
- Pultz, John: *Neue Fotografie in den Vereinigten Staaten*, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 476-493.
- Puttfarkens, Thomas: *Maßstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*, Hamburg 1971.
- Rainer, Arnulf: *'Theater/Minetti'*, in: Heinz-Luwig Alexander von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Ausst.Kat.: Arnulf Rainer, Theater/Minetti*, Bochum 1985, S. 77.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Raphaels, Julius: *Photographie für Maler*, Leipzig u. a. 1899.
- Ratzeburg, Wiebke: *Warhol und die Sofortbilder, ein kurzer biografischer Abriss*, in: Museum für Photographie Braunschweig (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Polaroids*, Braunschweig 2004, o. S.
- Ratzeburg, Wiebke: *Andy Warhol: Polaroids*, in: Museum für Photographie Braunschweig (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhols Polaroids*, Braunschweig 2004, o. S.
- Raupp, Karl: *Die Fotografie in der modernen Kunst*, in: *Die Kunst für Alle*, Heft 21, 1.8.1889, S. 325- 326.
- Rebbelmund, Romana: *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1999.
- Regener, Susanne: *Gesichts-Theater in der Foto-Kabine, Arnulf Rainers Automatenporträts aus den Jahren 1968-1970*, [Stand: 2002], abrufbar unter: <http://www.galerie-m-bochum.de/presentation/dwnld/37/Susanne%20Regener.pdf> [03.03.2012].
- Mißelbeck, Reinhold: *Andy Warhol – Fotografien*, in: Museum Ludwig Köln (Hg.): *Andy Warhol – Fotografien*, Köln 1980, o. S.
- Reißmann, Ole: *Bitte recht retro*, in: <http://www.spiegel.de/netzwelt/gadgets/kamera-apps-bitte-recht-retro-a-755711.html> [10.10.2012].
- Reuter, John: *John Reuter Portfolios*, in: http://www.johnreuter.com/New%20Pages/Portfolio_Pages/Portfolios.html [03.07.2012].
- Robert Miller Gallery (Hg.): *Andy Warhol Photobooth Pictures*, New York 1989.
- Rosen, Elisheva: *Grotesk*, in: Karlheinz von Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 876-900.
- Rosenblum, Robert: *Andy Warhol. Court Painter in the 70s*, in: David Whitney (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol. Portraits of the 70s*, New York 1979, S. 8-21.

- Rosler, Martha: *Bildsimulationen, Computersimulationen: Einige Überlegungen* (1988, 1995), in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 129-170.
- Roth, Dieter: *Mundunculum, Bd. 1. Das rot'sche Videum, 1962-1967*, Köln 1967.
- Rüdiger, Renate: *Die Kunst der Linksdrehung: Plädoyer für die Kunst als Zeitsouverän*, Aachen 2001.
- Ryan, Julie: *Stefanie Schneider – Lights, Camera, Action!*, in: *Eikon*, Heft 60, 2007, S. 9-14.
- Sachs, Brita: *Ganz ohne digitale Tricks*, in:
<http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/fotografie-ganzohne-digitale-tricks-11813736.html> [29.01.2013].
- Salzmann, Magrit: *Die Polaroid-Sofortbildfotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel am Beispiel von Lucas Samaras*, Magisterarbeit: Ruhr-Universität Bochum, Bochum 1995.
- Samaras, Lucas: *Autointerview*, in: Whitney Museum of American Art (Hg.): *Ausst.Kat.: Samaras Album, Autointerview, Autobiography, Autopolaroid*, New York 1971, S. 3-4.
- Sands Southworth, Albert: *Rede vor der National Photographic Association of the United States (1870)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. I, München 2006, S. 154-159.
- Schaernack, Christian: *Bilder aus ferner Zeit*, in: *art Magazine*, Nr. 09/2000, S. 55-61.
- Schaffer, Jule: *Robert Mapplethorpe. Semantische Verschiebung als Bildstrategie im Frühwerk*, Magisterarbeit: Universität zu Köln, Köln 2009.
- Scharf, Aaron: *Art and Photography*, London 1969.
- Schick, Karin: *The red lobster's beauty, Korrektur und Schmerz bei Warhol*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 203-208.
- Schischkoff, Georgi (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*, 21. Aufl., Stuttgart 1982, S. 211.
- Schmid, Joachim: *Hohe und niedere Fotografie (1992)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 183-187.
- Schmidt, Marjen: *Archivierung und Präsentation von Photographien*, 2. Aufl., München 1994.
- Schmitz, Tobias: *Analyse und Bewertung gegenwärtiger Rahmungsmaßnahmen ausgewählter Museen*, Dissertation: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 2004.
- Schmoll, Josef Adolf: *Zur Kunstgeschichte der Photographie*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Bd. 1, München 1999, S. 376 f.

- Schrey, Dominik: *Mediennostalgie und Cinephilie im Grindhouse-Doublefeature*, in: Andreas Böhn/Kurt Möser (Hg.): *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 183-197.
- Schröter, Jens: *Das transplane Bild und der Pictorial Turn. Zu Marcel Duchamps Medienästhetik*, in: Slavko Kacunko/Dawn Leach (Hg.): *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*, Berlin 2006, S. 197-216.
- Schwaab, Herbert: *Act without performance, Stanley Cavells filmphilosophische Überlegungen zur Figur im klassischen Hollywoodkino*, in: *montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/1/04, Marburg 2007, S. 167-181.
- Schwarz, Heinrich: *David Octavius Hill – Der Meister der Photographie*, Leipzig 1931.
- Seel, Martin: *Die Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.
- Seyfarth, Ludwig: *Klischees essen Seele auf, Portrait Ming Wong*, in: *vorhundert*, Nov. 2009, S. 34-37.
- Siegel, Steffen: *Das potenzielle photographische Bild*, in: Ders./Ingeborg Reichle (Hg.): *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, München 2009, S. 87-108.
- Simmel, Georg: *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch (1902)*, in: Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Ottheim Rammstedt (Hg.): *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1995.
- Solomon-Godeau, Abigail: *Ontology, Essences, and Photography's Aesthetic: Wringing the Goose's Neck One More Time*, in: James Elkins (Hg.): *Photography Theory*, London/New York 2007, S. 256-269.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980.
- Sotheby's Auktionskatalog: *Photographs from the Polaroid Collection*, New York, 21./22. Juni 2010.
- Spahr, Angela/Kloock, Daniela: *Medientheorien, Eine Einführung*, 2. Aufl., München 2000, S. 18.
- Spiekermann, Geraldine: *Das Polaroid als Reliquie*, in: Dies./Beate Söntgen (Hg.): *Tränen*, München 2008, S. 235-248.
- Spies, Werner: *Überall ist Wurm drin*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 24. Februar 2007, Nr. 47, o. S.
- Spinelli, Claudia: *Existenzielle Notwendigkeit, Leben und Werk von Hannah Villiger*, in: Jolanda Bucher/Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 31-73.
- Spoerri, Daniel: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998.

- Sprengel Museum (Hg.): *Fotovision, Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Hannover 1988, Glossar, o. S.
- Stadel, Rainer: *Was kommt nach Retro?*, in: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/480/1/1> [02.02.2015].
- Stanek, Julia: *Polaroid stoppt Produktion, Augenblick, verweile!*, in: <http://www.stern.de/fotografie/polaroid-stoppt-produktion-augenblick-verweile-611960.html> [16.07.2010].
- Starl, Timm: *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991.
- Steiner, Reinhard: *Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern*, in: Pantheon, Nr. 42, 1984, S. 151-157.
- Steiner, Urs: *Gedrucktes Roadmovie*, in: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/gedrucktes-roadmovie-1.7080020> [30.01.2015].
- Steinorth, Karl/Buchsteiner, Thomas: *Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, in: Dies. (Hg.): *Ausst.Kat.: Social Disease, photographs '76-'79, Andy Warhol*, Ostfildern 1992, S.6-7.
- Stelzer, Otto: *Kunst und Fotografie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1966.
- Stiles, Kristine/Selz, Peter (Hg.): *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley 1996.
- Stoichita, Victor I: *Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez (1986)*, in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 207–234.
- Strauss, David Levi: „*Ich werde selbst zum Meissel*“, *Hannah Villigers skulpturale Fotografie*, in: Jolanda Bucher; Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 103-134.
- Street Alinder, Mary: *Ansel Adams: Autobiographie*, München 1987.
- Stremmel, Kerstin: *Geflügelte Bilder, Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*, Holzminden 2000.
- Stremmel, Kerstin: *Realismus*, Köln 2004.
- Szarkowski, John: *Ausst.Kat.: Photography until Now*, New York 1989.
- Szeemann, Harald (Hg.): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Mailand 1978.
- Szeemann, Harald: *Museum der Obsession*, Berlin 1981.

- Szeemann, Harald: *Zeitlos auf Zeit*, Regensburg 1994.
- Tagg, John: *The burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Amherst 1998.
- Talbot, Henry Fox: *Account of the Art of Photogenic Drawing*, in: *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science XIV*, Nr. LXXXVII (1839), S. 196-211.
- The Tate Gallery (Hg.): *Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84*, London 1988, S. 556-558.
- Thun, Felicitas: *Dieter Roth – Mein Auge ist ein Mund, Gepresstes, Gedrucktes, Gebundenes 1949-1979*, in: Albertina Wien (Hg.): *Dieter Roth, Gepresstes, Gedrucktes, Gebundenes, 1949-1979*, Wien 1998, S. 8-55.
- Tillmanns, Urs: *Schweizer Kameramuseum: Die Ursprünge der Fotografie als neue, permanente Ausstellung*, in: <http://www.fotointern.ch/archiv/2009/03/26/schweizer-kameramuseum-%C2%ABdie-ursprunge-derfotografie%C2%BB-als-neue-permanente-ausstellung/> [09.12.2010].
- Titzmann, Michael: *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, S. 368-384.
- Toscani, Oliviero (Hg.): *Die Werbung ist ein lächelndes Aas (Original: La pub est une charogne qui nous sourit)*, Mannheim 1996.
- Trapp, Sabine: *Modedefotograf Paolo Roversi – Ein Fest der Eleganz*, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/modedefotograf-paolo-roversi-ein-fest-der-eleganz-a-633648.html> [0505.2014].
- Turnage, William: *Ansel Adams, Photographer*, o. J., auf der offiziellen Homepage der Ansel Adams Gallery abrufbar: <http://www.anseladams.com/ansel-adams-information/ansel-adams-biography/> [30.10.2012].
- Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003.
- Ullrich, Wolfgang: *Ohne Folgen? Bilder im Plural*, in: Ders.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003, S. 66-93.
- Ulmer, Brigitte: *Fix und Fertig, Die zauberhafte Aura der Instant-Fotografie*, in: *First, Supplement von Bilanz*, Nr. 04, 2011, S. 60-64.
- United States. Patent Office: *Report of the Commissioner of Patents fort the year 1857. Arts and Manufactures. In Three Volumes*, Vol. II, Washington 1858, S. 424.
- v. Amelunxen, Hubertus: *Fotografie nach der Fotografie*, München 1995.

- Vahland, Kia: *Die Kunst hat viele Gesichter*, in: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/marlenedumas-im-haus-der-kunst-die-kunst-hat-viele-gesichter-1.1017870> [30.01.2015].
- Valéry, Paul: *La conquete de l'ubiquité (1928)*, in: *Pièces sur l'art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade*, 1960, S. 1283-1287.
- Van Deren Coke, Frank: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, überarb. u. erw. Ausgabe, Albuquerque 1972.
- Verwoert, Jan: *Kommt sofort! Über die Faszination der Sofortbildfotografie als gemeinschaftsbildende Lust am Bezeugen des allmählichen Erscheinens des Bildes auf dem Papier und die Erleichterung des sozialen Lebens durch dessen sofortige Bestätigung am Bild*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 20-32.
- Wagner, Thomas: *Bilder sind wie Schatten auf der Haut*, in: <http://www.faz.net/kunst-bilder-sind-wieschatten-auf-der-haut-1305152.html> [02.02.2014].
- Wagner, Thomas: *Wo sich der Hase den Bauch wärmt, Zum Verhältnis von Fotografie und Malerei im digitalen Zeitalter*, in: Thomas Weski/Heinz Liesbrock (Hg.): *How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 83–95.
- Wall, Jeff: *Marks of Indifferences, Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in: Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.): *Ausst.Kat.: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles 1995, S. 247-257.
- Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste, Ein Beitrag zur Deutung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.
- Warhol, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1975.
- Warring, Tanja: *Pastiche zwischen Vanitas, Illusion und Grotteske. Inszenierte Stillebenfotografien im ausgehenden 20. Jahrhundert*, Dissertation: Universität Zürich, Zürich 2005.
- Waters, Florence: *Ten artists in praise of the Polaroid*, in: <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/6243393/Ten-artists-in-praise-of-the-Polaroid.html> [05.08.2013].
- Weibel, Peter: *Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie*, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 21, Jg. 6, 1986, S. 49-58.
- Weibel, Peter: *Erwin Wurm: Handlungsformen der Skulptur*, in: Ders. (Hg.): *Erwin Wurm, Fat Survival*, Ostfildern 2002, S. 3-10.
- Weibel, Peter: *Kleine Polaroid-Philosophie (1977)*, in: *Protokolle, Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 2. Jg., Wien/München 1982, S. 154.

- Weiermair, Peter [ohne Titel], in: Barbara Hitchcock (Hg.): *Lucas Samaras, Photos Polaroid Photographs 1969-1983*, Paris 1983, S.4-5.
- Weihe, Richard: *Paradoxie der Maske, Geschichte einer Form*, München 2004.
- Wensberg, Peter C.: *Land's Polaroid. A Company and the Man who invented it*, Boston 1987.
- Wenzel, Jan: *From the garbage into the booth – oder: Sofortbilder eines umgestülpten Alltags*, in: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 74-79.
- Wenzel, Jan/Kleinschmidt, Klaus (Hg.): *Fotofix*, Heidelberg 2005.
- Weschler, Lawrence: *Augen-Blicke*, in: Ders.: *David Hockney: Cameraworks*, München 1984, S. 6-41.
- Whitmore, Bernard M.: *Artist John O'Reilly, Master of Montage*, in: <http://www.thevitalitymag.com/artist-john-o%E2%80%99reilly-master-of-montage> [18.05.2012]; Steven Jenkins, John O'Reilly, in: http://www.queer-arts.org/archive/jun_98/oreilly/oreilly.html [18.05.2012].
- Wick, Rainer (Hg.): *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 33-50.
- Wien, Barbara (Hg.): *Dieter Roth, Gesammelte Interviews*, London 2002.
- Wiggershaus, Rolf: *Im Labyrinth*, in: Frankfurter Rundschau, 15.01.2010, o. S.
- Winkle, Gunther: *Wedeln oder Flachlegen?* in: http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/1397/wedeln_oder_flachlegen.html [16.06.2010].
- Winkler, Bettina: *Die Anfänge der Fotomontage*, München 2003.
- Wollen, Peter: *Fotografie und Ästhetik (1978)*, in: Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen: *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, München 2006, S. 210-222.
- Wurm, Erwin: *Expedition: Staubsulpturen = dust sculptures*, New York/Köln/Wien/Ostfildern 1994.
- Zbikowski, Dörte: *Plärrrende Melodien, die einem nicht aus dem Kopf wollen – Wiederholung in den Werken von Andy Warhol*, in: Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): *Ausst.Kat.: Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich/New York 1999, S. 129-156.
- Zembylas, Tasos: *Kunst oder Nichtkunst: Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*, Wien 1997.
- Zumhof, Tim: *Luft anhalten und an Spinoza denken. Erwin Wurms One-Minute-Sculptures als Einstieg in die produktive Theaterdidaktik*, in: *Zeitschrift Ästhetische Bildung*, Jg. 4, Nr. 2, 2012, S. 1- 15.

10 Abbildungsnachweis

- 1 Unbekannter Fotograf, *Dr. Edwin Land mit seinem Selbstporträt*, 1947, Polaroid basierend auf dem Trennbildfilm, ohne Maße, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 63.
- 2 Ansel Adams, *Portfolio I*, exemplarisch einer von 12 Fotoabzügen zu je 20.2 x 25.4 cm, Ed. 75, aus: Christie's Auktionskatalog: *Photographs by Ansel Adams from California Collection*, 11. April 2008, Lot 1018.
- 3 Abbildungen der Polaroid Corporation zur Funktionsweise der Swinger, um 1965, aus: Alan R. Earls/Nasrin Rohani: *Images of America, Polaroid*, Charleston/Chicago/Portsmouth/San Francisco 2005, S. 96.
- 4 Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1973, manipuliertes SX-70 Polaroid, 7.6 x 7.6 cm, aus: Ben Lifson (Hg.): *The Photographs of Lucas Samaras*, New York 1987, S. 47.
- 5 Polaroid Corporation, Werbeanzeige für Sofortbilder, 1973, aus: http://designarchives.aiga.org/#/entries/polaroid/_/detail/relevance/asc/32/7/9807/instant-memories/1 [02.02.2016].
- 6 Unbekannter Fotograf, *Edwin Land, Selbstportrait, Boston*, 1972, SX-70 Polaroid, ca. 7.6 x 7.6 cm, aus: Steve Crist (Hg.): *The Polaroid Book*, Köln 2008, S. 12.
- 7 Dieter Roth, *Harmonica Curse*, 1981, Überblick über einige Polaroids der Serie aus dem Archiv der Tate Gallery of Modern Art London, aus: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03610_10.jpg [02.02.2016].
- 8 Dieter Roth, *Harmonica Curse, Polaroid Nr. 52*, 1981, Polaroid, 10.8 x 8.8 cm, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 120.
- 9 Erwin Wurm, *Take the rubberband and play the Finnish national hymn with your theeth*, 2002, Polaroidcollage, 45.5 x 40 cm, Galerie Aurel Schreiber, Köln, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 117.
- 10 Erwin Wurm, *Take the Rubber Band and Play the Finnish Anthem*, 2002, Kugelschreiber auf Papier, 29.7 x 21 cm, aus: Berlinische Galerie (Hg.): *Ausst.Kat.: Erwin Wurm*, München 2016, S. 44.
- 11 Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, 1997, C-print, 45 x 30 cm, Centre Georges-Pompidou, Inv.-Nr. AM 2001-7 (1-48), aus: Berin Golonu (Hg.): *Ausst.Kat.: Erwin Wurm, I Love My Time, I Don't Like My Time*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 183.

- 12 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Das Werk besteht aus einem Holzklappstuhl (82 x 37.8 x 53 cm), der Fotografie eines Stuhls (91.5 x 61.1 cm) und der Wörterbuchdefinition von „Stuhl“ (61 x 61.3 cm), Museum of Modern Art, New York, Inv.-Nr. 393.1970.a-c, aus: Susanne Bartsch: *Die 101 wichtigsten Fragen: Moderne Kunst*, 2. Aufl., München 2006, S. 74.
- 13 Unbekannter Fotograf, *Rhythm 0*, 1974, Performance von Marina Abramović in der Galerie Morra in Neapel. Ansicht zu Beginn der sechsstündigen Performance, aus: Geraldine Spiekermann/Beate Söntgen (Hg.): *Tränen*, München 2008, S. 236.
- 14 Unbekannter Fotograf, *Rhythm 0*, 1974, Performance von Marina Abramović in der Galerie Morra in Neapel. Ansicht während Performance, aus: Geraldine Spiekermann/Beate Söntgen (Hg.): *Tränen*, München 2008, S. 244.
- 15 Oliviero Toscani, *Andy Warhol with camera*, 1974, Polaroid Type 105. 8.2 x 10.8 cm, aus: *du – Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 727, Zürich 2002, S. 37.
- 16 Oliviero Toscani, *Andy Warhol with camera (Detail)*, 1974, Polaroid Type 105, 8.2 x 10.8 cm, aus: Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): *Ausst.Kat.: Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011, S. 69.
- 17 David Hockney, *Imogen and Hermiane. Pembroke Studios, London, 30th July, 1982*, 63 SX-70 Polaroids, 76.2 x 57.2 cm, aus: Lawrence Weschler: *David Hockney: Cameraworks*, London 1984, pl. 49.
- 18 David Hockney, *Pearblossom Highway, 11-18th April, 1986*, Fotocollage, 163.8 x 119.4 cm, aus: Christopher Simon Sykes: *Hockney: The Biography*, Vol. 2, 1975-2012, London 2014, Section 3, o. S.
- 19 David Hockney, *The Scrabble Game*, 1983, Fotocollage, 1983, 147.3 x 99 cm, aus: Christie's Auktionskatalog: *Hockney on paper*, London, 17. Februar 2012, Lot 144.
- 20 David Hockney, *Celia, Los Angeles, April 10th, 1982*, Komposit-Polaroid, 145.7 x 100.3 cm, aus: Lawrence Weschler: *David Hockney: Cameraworks*, London 1984, pl. 26.
- 21 David Hockney, o. T., *Skizze aus seinem Essay On Photography*, 1989, ohne weitere Angaben, aus: David Hockney (Hg.): *Photographs by David Hockney*, Washington D.C. 1989, S. 34.
- 22 David Hockney, o. T., *Skizze aus seinem Essay On Photography*, 1989, ohne weitere Angaben, aus: David Hockney (Hg.): *Photographs by David Hockney*, Washington D.C. 1989, S. 35.
- 23 Andy Warhol, *Farrah Fawcett*, 1979, Polacolor Polaroid Typ 108, 10.8 x 8.5 cm, aus: Christie's Auktionskatalog: *Andy Warhol at Christie's Sold to benefit the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*, New York, 12. November 2012, Lot 83.

- 24 Andy Warhol, *Farrar Fawcett*, 1980, Siebdruck, ca. 101.6 x 101.6 cm, aus: *The Alcalde*, Band 99, Nr. 5, Mai/Juni 2011, S. 12.
- 25 Andy Warhol, *Self-Portrait with Fright Wig*, 1986, Siebdruck auf Leinwand, je 56 x 56 cm, aus: Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich,/New York 1999, S. 223.
- 26 Andy Warhol, *Self-Portrait (Fright Wig)*, 1986, Polaroid Polacolor, je 10.8 x 8.5 cm, aus: Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich,/New York 1999, S. 222.
- 27 Robert Mapplethorpe, *Andy Warhol*, 1986, Fotografie, 50.8 x 61 cm, aus: Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich,/New York 1999, S. 379.
- 28 Andy Warhol, *Andy sneezing (Diptych)*, ca. 1978, zwei SX-70 Polaroids, je 7.9 x 7.6 cm, aus: Sotheby's Auktionskatalog: *Photographs from the Polaroid Collection*, New York, 21./22. Juni 2010, Lot 152.
- 29 Andy Warhol, *Andy about to sneeze*, 1978, Polaroid SX-70, 8.9 x 10.8 cm, aus: Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): Ausst.Kat.: *From Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011, S. 141.
- 30 Arnulf Rainer, *o. T. (Automatenportraits)*, 1968-70, Passbilder, Galerie m, Bochum, aus: <http://www.m-bochum.de/expopic.php?SID=ctzkd3BFliPJ&eid=78&iid=7> [11.11.2015].
- 31 Arnulf Rainer, *Face Farces*, um 1970, Passbildautomatenfotos, tlw. übermalt, ca. 6 x 5 cm, Galerie Brigitte Schenk, Köln, aus: <http://www.galerieschenk.de/#!/arnulf-rainer-gallery-exhibitions/ztsyr> [11.11.2015].
- 32 Andy Warhol, *Ethel Scull 36 Times*, 1963, Siebdruck auf Leinwand, 202.6 x 363.9 cm, aus: Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich,/New York 1999, S. 91.
- 33 Andy Warhol, *Ethel Scull*, 1963, 3 Fotoautomatenstreifen, je 19.7 x 3.8 cm, aus: Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, PA (Hg.): Ausst.Kat.: *Andy Warhol Photography*, Thalwil/Zürich,/New York 1999, S. 88.
- 34 Andy Warhol, *Titelbild Time Magazine, The weekly Newsmagazine*, Vol. 28, 29. Januar 1965, aus: <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19650129,00.html>, [22.04.2015].
- 35 Jan Wenzel, # 13, aus *Interieur*, 1998, Fotofix-Automatenbilder, 16 x 21 cm, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.), *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 137.
- 36 Rene Magritte, *La Coquette, Jardin des Plantes*, 1929, Silbergelatine-Abzug, 5 x 3.7 cm, Sammlung Isadora und Isy Gabriel Brachot, Brüssel, aus: Centre Georges Pompidou (Hg.): Ausst.Kat.: *La Subversion des Images: Surrealisme, Photographie, Film*, Paris 2009, S. 57.

- 37 Hans von Trotha, o. T., 2003-04, 3 Polaroids, insgesamt 41.3 x 21.8 cm, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.), *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 108/109.
- 38 Ansel Adams, *El Capitan, Winter Sunrise*, 1968, Print von einem Polaroid Typ 55, 38.7 x 31.1 cm, vermutlich zwischen 1973 und 1977 vom Negativ abgezogen, aus: Sotheby's Auktionskatalog: *Photographs from the Polaroid Collection*, New York, 21./22. Juni 2010, Lot 54.
- 39 Ansel Adams, *Yosemite Falls*, 1979, Polaroid SX-70, 8.9 x 10.8 cm, aus: Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): Ausst.Kat.: *From Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011, S. 144.
- 40 Ansel Adams, *Self-Portrait*, 1978, Polaroid SX-70, 8.9 x 10.8 cm, aus: Achim Heine/Rebekka Reuter/Ulrike Willingmann (Hg.): Ausst.Kat.: *From Polaroid to Impossible, Masterpieces of Instant Photography – The Westlicht Collection*, Ostfildern 2011, S. 12.
- 41 Ming Wong, *Filem Filem Filem (Auswahl)*, 2008, Sofortbilder, je ca. 9 x 9 cm. Die Serie umfasst insgesamt 50 Arbeiten, je mit einer Auflage von 5 + 2 AP, vom Künstler zur Verfügung gestellt; bis dato nicht publiziert.
- 42 Bernd und Hilla Becher, *Fabrikhallen, Deutschland 1978 – 1995*, Fotografien, ohne weitere Angaben, aus: Susanne Lange: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ...*, Bernd und Hilla Becher, *Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 141.
- 43 John O'Reilly, *John O'Reilly with Walt Whitman*, 1981, Polaroidmontage, 13.97 x 14.92 cm, aus: John O'Reilly/Klaus Kertess (Hg.): Ausst.Kat.: *John O'Reilly: Assemblies of Magic*, Santa Fe/New Mexico 2002, o. S.
- 44 John O'Reilly, *Modeling for Velazquez*, 1984, Polaroid-Halbton-Montage, 9.5 x 12.7 cm, Sammlung Holly & Noel Clarke, aus: John O'Reilly/Klaus Kertess (Hg.): Ausst.Kat.: *John O'Reilly: Assemblies of Magic*, Santa Fe/New Mexico 2002, o. S.
- 45 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid, aus: Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez, Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin, 1994, Abb. 1, o. S.
- 46 Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1857, Silbergelatine-Abzug, 41 x 79 cm, aus: Sabine Folie/ Michael Glasmeier (Hg.): Ausst.Kat.: *Tableaux Vivants, Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, S. 35.
- 47 Raffael da Urbino, *La scuola di Atene*, 1509-11, Fresko in der Stanza della Segnatura, Vatikan, 772 x 550 cm, aus: Guerino Mazzola/Detlef Krömker/Georg Rainer Hofmann: *Rasterbild – Bildraster, Anwendung der graphischen Datenverarbeitung zur geometrischen Analyse eines Meisterwerks der Renaissance: Raffaels Schule von Athen*, Heidelberg 1987, S. 66, Abb. 1.

- 48 Andreas Gursky, *Nha Trang*, 2004, C-Print, 56.6 x 43.2 cm, aus: Martin Hentschel: *Andreas Gursky, Arbeiten – Works 80-08*, Ostfildern 2009, S. 206.
- 49 Klaus Staeck, *Mona Lisa: Niemand ist vollkommen*, 1981, Fotomontage, als Plakat DIN A 4, als Postkarte DIN A 6, aus: Kerstin Stremmel: *Geflügelte Bilder, Neue fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*, Holzminden 2000, S. 124.
- 50 John O'Reilly: *Still Life with Blocks*, 1993, Polaroidmontage, ca. 25.6 x 32.9 cm, aus: Ausst.Kat.: John O'Reilly/Klaus Kertess (Hg.): *John O'Reilly: Assemblies of Magic*, Santa Fe/New Mexico 2002, o. S.
- 51 John Reuter, o. T. (*Androgynes touch*), 1987-97, Polaroid Imagetransfer, ca. 50 x 60 cm, aus: http://johnreuter.com/New%20Pages/Biography_Pages/Invest2.html [10.07.2016].
- 52 John Reuter, o. T. (*Sympathy*), 1987-97, Polaroid 20 x 24 Imagetransfer, ca. 50 x 60 cm, aus: http://johnreuter.com/New%20Pages/Biography_Pages/Invest2.html [10.07.2016].
- 53 Lucas Samaras, *AutoPolaroid*, 1969-71, 18 Polapan-Aufnahmen (Schwarz-weiß), je 9.5 x 7.4 cm, The Museum of Modern Art, New York, Inv.-Nr.: 57.1992.a-r, aus: Whitney Museum of American Art (Hg.): Ausst.Kat. *Samaras Album, Autointerview, Autobiography, Autopolaroid*, New York 1971, S. 58/59.
- 54 Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1973, manipuliertes SX-70 Polaroid, 7.6 x 7.6 cm, aus: Ben Lifson (Hg.): *The Photographs of Lucas Samaras*, New York 1987, S. 57.
- 55 Ellen Harvey, *Low Tech Special Effects: Monsters*, 1999, 13 x 15 cm, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.), *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 131.
- 56 Anita Witek, *Polaroids of places that never have existed*, 1998, 18-tlg. Serie, C-Print, je 23 x 23 cm, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.), *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 85.
- 57 Horst Ademeit, o. T. (*5601*), 2003, beschriftetes Polaroid, ca. 11 x 9 cm, aus: http://www.galerie-zander.de/artist.php?lang=&a=horst_ademeit [10.07.2016].
- 58 Hannah Villiger, *Work*, 1980, C-Print eines Polaroids montiert auf Aluminium, 100 x 100 cm, aus: Jolanda Bucher/Eric Hattan (Hg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 30.
- 59 Hannah Villiger, *Block XX*, 1990, 6 C-Prints vom Polaroid auf Aluminium abgezogen, 255 x 379 cm, Collection Fotomuseum Winterthur, Inv. Nr. 2005-002-001, aus: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf Nohr (Hg.), *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 98.
- 60 John Coplans, *Self-Portrait (Frieze No. 2)*, 1994, 4 Fotografien auf Papier, von 4 x 5 Zoll Polaroids vergrößert, je 61.9 x 80 cm, der Tate Gallery of Modern Art, Ref.-Nr. P78534, aus: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534> [12-02.2016].

- 61 Stefanie Schneider, *Gestures*, 2003, Tableau aus 12 C-Prints, je 48 x 46 cm, aus: Noëlle Stahel/Daniela Bosshardt/Dominique A. Faix (Hg.): *Stefanie Schneider, Stranger Than Paradise*, Ostfildern 2006, S. 50.
- 62 Stefanie Schneider, *Die Muse*, 2009, C-Print auf Aluminium, 40 x 40 cm, Ed. 5, aus: 30works Galerie (Hg.): Ausst.Kat.: *Stefanie Schneider, „Instant Dreams“*, Köln 2010, o. S. (Abb. 013)
- 63 Stefanie Schneider, *Max and Rhada on dirt road*, 1999, C-Print, 60 x 70 cm, Ed. 10, aus: Galerie Kämpf GmbH (Hg.): Ausst.Kat.: *29 Palms, CA*, Basel 2004, S. 25.
- 64 Roger Eberhard, *o. T. (Silo)*, o. J. (vor 2010), Polaroid, ohne Maße, aus: Walter Keller (Hg.): *Roger Eberhard, Wilted Country*, Zürich 2010, S. 65.
- 65 Helmut Newton, *Naked and Dresses (Sie kommen)*, 1981, insgesamt vier Gelatinesilberprints, je 36.8 x 36.8 cm, aus: Christie's Auktionskatalog: *Photographs from the Collection of Gert Elfering*, New York, 10. April 2008, Lot 120.
- 66 Helmut Newton, *Polaroids zu Naked and Dressed*, 1981, ohne weitere Angaben, aus: Helmut Newton/June Newton (Hg.): *Helmut Newton, Pola Woman*, München/Paris/London 1992, S. 43.
- 67 Marlene Dumas, *Conspiracy*, 1994, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm, aus: Cornelia Butler (Hg.): Ausst.Kat.: *Marlene Dumas, Measuring your own Grave*, Los Angeles 2008, S. 243.
- 68 Marlene Dumas, *o. T.*, 1993, Polaroid, ca. 8 x 8 cm, am unteren Rand mit „Helena+Tessel, Casa Cora, 1993“ beschriftet, aus: Cornelia Butler (Hg.): Ausst.Kat.: *Marlene Dumas, Measuring your own Grave*, Los Angeles 2008, S. 242.
- 69 Marlene Dumas, *Stern*, 2004, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm der Tate Gallery of Modern Art, Ref.Nr: T12312, aus: Cornelia Butler (Hg.): Ausst.Kat.: *Marlene Dumas, Measuring your own Grave*, Los Angeles 2008, S. 157.

Denise Wiedner

(geb. 1983 in Haltern am See) Magisterstudium der Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und des Zivilrechts in Münster, Westfälische Wilhelms-Universität Münster (2003-2007), in Amsterdam, Vrije Universiteit Amsterdam (2007-2008) und in Köln, Universität zu Köln (2008-2010). Einreichung der Magisterarbeit mit dem Titel *Adaption & Zitat in der zeitgenössischen Fotografie: Die Fotomontage bei Joel-Peter Witkin* im Jahr 2009. Zwischen 2004 und 2010 Mitarbeit im Galerie- und Auktionswesen. Seit 2010 als freie Autorin und Projektassistenz in den Bereichen Kultur und Wirtschaft tätig.

Köln, 2017

Die Anfertigung dieser Dissertation wurde durch ein Stipendium der te peerdt stiftung, Erfstadt, finanziell gefördert.