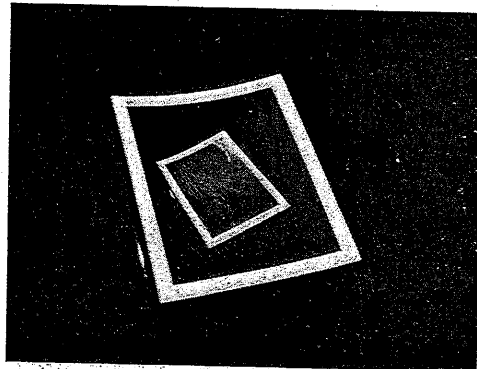
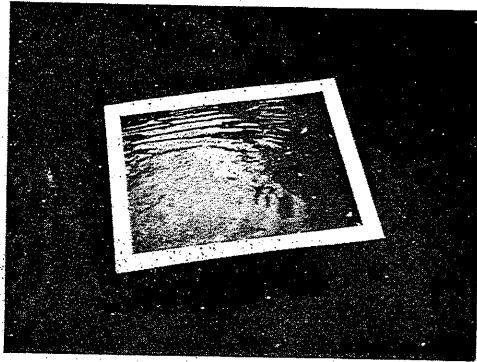
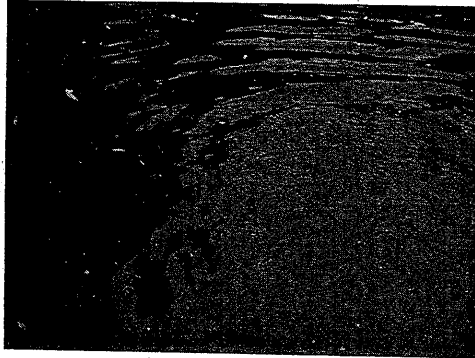


Valie Export
Afterimage 1977



Kst. Das Sofa bild Polaroid. De Löwe: G.J. Lischka (1972), Oktober 1977, Keldauscher BvL

Peter Weibel
Polaroid Foto Aktion 1970

(1972)

1. 723-126

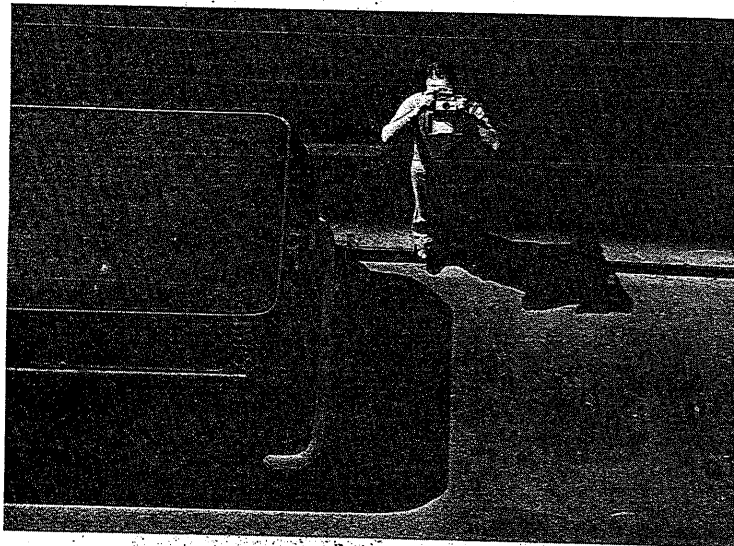
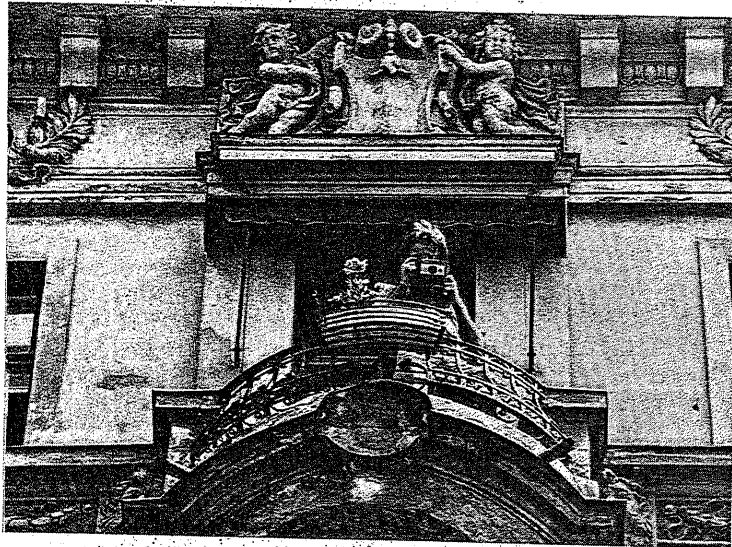
TIME AND TENSE IN PICTURE PROCES-
SING oder
ABHANDLUNG ÜBER DAS ENDE DER
WELT. 1970. london, arts lab
eine tageszeitung wird in ein episkop gelegt
und auf die leinwand projiziert. dieses projiz-
ierte bild fotografiert der akteur mit einer
polaroidkamera. das polaroidfoto wird an-
statt der zeitung in das episkop gelegt und
an die wand projiziert. der akteur tritt der
leinwand näher und fotografiert das projiz-
ierte polaroidfoto mit der polaroidkamera.
nun legt er dieses zweite, schon schlechtere
(in lichtstärke, schärfe etc.) polaroidfoto ins

episkop und projiziert es. der vorgang wie-
derholt sich mehrmals und ist beendet,
wenn die bildqualität durch die ständige
reproduktion beim schwarzen null-bild lan-
det. während des ganzen vorgangs ist ein
langsam ansteigender sinus-ton zu hören.
eine variation davon ist, schrift in bild auf-
zulösen, indem in der gleichen vorgangsart
handgeschriebene wörter projiziert und po-
laroid fotografiert werden, wobei die schrift-
züge immer grösser und unschärfer wer-
den.

Polaroid Foto Aktion



Instant Foto Aktion 1975
 Zwei unmögliche Polaroid Fotos
 Sich selbst mit einer Polaroidkamera fotografieren
 Vom Balkon aus auf die Strasse, von der Strasse
 auf den Balkon



kleine polaroid-philosophie

die fotografie beschäftigt sich, so merkwürdig es scheint und so selten es auch wahrgenommen wird, auf unbewusste weise mit der zeit, lichtbild (und -schrift), das (die) sie sein mag und kann, hält die fotografie, wenn sie gegenstände auf dem lichtempfindlichen film (papier) fixiert, nicht so sehr den zustand von licht und schatten derselben, sondern den zustand der dinge selbst in einem bestimmten *augenblick* ihrer veränderung fest, d. h. «augenblicke» der *bewegung*. Bergson, dessen philosophie u. a. die epistemischen veränderungen durch die aufkommende technologie seiner epoche registrierte, definierte (da- und woanders-her) in «materie und *gedächtnis*» (1896) die bewegung als einen einheitlichen vorgang, einen *zustandswechsel* in den dingen, ein stetiges durchlaufen, das nur für den verstand in eine vielheit *instanter* lagen auseinander befindlicher punkte zerfällt. desgleichen haben die maler auf die epistemische herausforderung der fotografie reagiert. Auguste Rodin hat 1911 problembewusst (und fälschlicherweise) bemerkt: «die malerei ist wahr und die fotografie lügt, denn in wirklichkeit bleibt die zeit nicht *stehen*». bezeichnend ist ebenfalls Delacroix's bemerkung: «das daguerreotyp ist mehr als die *pause*, es ist die spiegelung des gegenstandes», sofern wir pause als intervall einer bewegung, als ruhe zwischen einem zustandswechsel verstehen. die aufhebung der linearität der einzelnen momente des zeitlichen ablaufs, wie sie z. b. in der serie von fotografien über den leuchtturm point bonita von E. Muybridge zum ausdruck kommt, ebenso wie die aufhebung einer einzigen bevorzugten perspektive durch die fotografie (z. b. durch den einsatz mehrerer apparate) haben auf vage weise jene gleichzeitigkeit und gleichörtlichkeit hervorgerufen, wie sie die kubistische malerei (und später die literatur, der

film) bewusst als methode der *simultaneität* einsetzte; die malerei hat sich ja, wie man aus zahlreichen beispielen von Degas bis Courbet weiss, der fotografie vornehmlich auf zweierlei weise bedient: zur abbildung 3-dimensionaler gegenstände auf die fläche und zum studium der bewegung (besonders: Muybridges pferdefotos). wie generell die terminologie der frühgeschichte aufschlussreich für die wesensbestimmung der fotografie ist, so auch im speziellen für den zeitcharakter der fotografie selbstverständlich hier die fotografie anfangs wegen der technischen unzulänglichkeiten (langsamkeit der kollodiumplatte, länge der notwendigen belichtungszeit etc.) primär *standfotografie*. doch im ausdruck «stand», in der bewegungs- und zeitlosigkeit (wie sie die frühen standfotos kennzeichnen), spiegeln sich bereits die zeit, die dauer, die bewegung, im imperativ des fotografen: «nicht bewegen» wird sozusagen die bewegung wie der teufel an die wand gemalt, ebenso wie im «still» die zeit evoziert wird, die atemlosigkeit der standfotos wie die «nature morte» der sogenannten «stilleben» in der malerei beschwört erst recht *ex negativo* den bewegten atem des lebens: nicht umsonst hat z. b. Muybridge in seinen landschaftsfotos mit vorliebe wasserfälle fotografiert (weil hier in der tat kein stillstehendes wasser zu finden ist): dieses nur scheinbare statische moment der fotografie (das den malern so willkommen war) hat Muybridge ab 1872 konsequent in seine versuche fortgesetzt. *bewegungsabläufe* in systematischen serien von 12 bis 24 aufnahmen festzuhalten. 1887 erschienen in elf bänden 781 bewegungsfolgen, die die zeit festhielten, unter dem titel «animal locomotion» (fortbewegung). ebenfalls die zeit stoppen wie mit einem schuss (Muybridge hat übrigens 1874 den liebhaber seiner frau mit einem einzigen schuss erschossen),

die zeit gleichsam erlegen wie einen vogel in seinem flug, dessen bewegungen durch einen schuss gestoppt werden, wollte E. J. Marey (1830–1882) mit seiner photographischen *Flinte*, in der bewegung einen augenblick zu fixieren, die dauer in ein jetzt zu verwandeln, zwischen zeit und erleben alle brücken niederzureissen: sofort – hier liegen bereits die wurzeln für den traum des sofortbildes. 10 jahre nach Muybridge, 1882, artikuliert Marey seinen wunsch, die zeiteinzufangen, deutlich in der konstruktion des *chronophotographen*: (vgl. *chronos* – die zeit) Marey, wie Muybridge, ein entscheidender begründer der kinematographie (der kunst der bewegten bilder), hat mit seinem terminus die *zeit-funktion* der fotografie ganz klar und bewusst zum ausdruck gebracht, denn z. b. die allseits anerkannte und beliebte *gedächtnis-funktion* der fotografie, nämlich das aussehen der dinge aufzubewahren, die dinge gegen den zustandswechsel im fluss der zeit zu immobilisieren, (faktisch) die dinge im bild (still) einzufrieren für ein ewiges unverändertes leben – nicht von ungefähr spricht man in der kinematographie von *frozen frames*, oder von *steh-kadern*, wenn ein gegenstand durch die wiederholung ein und desselben kaders plötzlich in seiner bewegung stillsteht –, ist nur der auffälligste und augengefälligste ausdruck der zeit-funktion, wie sie in porträt-, urlaubs- und dokumentarischer fotografie ihren niederschlag findet. nicht nur Mareys terminologie, heute noch gibt es wendungen wie *momentaufnahme*, *schnappschuss*, ein bild *schiessen*, a shot (in der filmsprache) usw., die den bewegungs-, zeit- und geschwindigkeitscharakter der fotografie belägen: die vielzitierte schnellebigkeit unserer zeit ist nicht ohne zusammenhang mit diesem phänomen und daher darf das fotomaton (der foto-automat) als gleichsam lebensgrosse sofortbild-

kamera in der entwicklung zum sofortbild nicht übersehen werden, denn in ihm liefen ja anforderungen, die von den zeitgenossen an die fotografie gestellt wurden, wie intimität, schnelligkeit der aufnahme und entwicklung etc., zusammen. in der instantfotographie (im sofortbild) kulminieren nun nicht nur terminologisch solche zeitlichen funktionen der fotografie.

doch nicht nur diese, auch andere wesentliche eigenschaften der fotografie, die ebenfalls mehr oder minder unbemerkt blieben, zentrieren sich im instantbild. man könnte diese eigenschaften als *spiegel-funktion* oder (abstrakter) als *selbst-referenz* zusammenfassen, ich bevorzuge allerdings den ausdruck *selbst-referenz*, weil dadurch der zusammenhang zur zeitfunktion klarer gegeben ist, wie wir (später) sehen werden. man wird dessen durch einen spezifischen vergleich der medien film, foto, zeichnung und video gewahr. [um bei bildmaschinen zu bleiben (vgl. die ähnliche problematik bei tonmaschinen)]. sind film und fotografie bekanntermassen durch die camera obscura entstanden, so gelang eine frühe mechanische herstellung von zeichnungen mit hilfe der camera lucida (ein im wesentlichen an einem stab über dem zeichentisch befestigtes prisma mit einem guckloch), die *lichtzeichnungen* (dessins photographiques) von Hippolyte Bayard (1801–1887), der papierpositive unter verwendung von silberchlorid direkt herstellte, oder die *cliché-verres* (glasdrucke) von Corot und seiner schule, die eine fotografische kopiertechnik für ihre grafiken einsetzten, sind noch echos davon, bzw. wie im falle von Bayard zugleich geburtsschreie. das sofortbild zeigt nun einen wechsel vom *lichtbild* zum *zeitbild* an, dessen höhepunkt video ist. denn das sofortbild verspricht ja nur ein sofortiges bild, realiter dauert es doch noch 20–60 sekunden bis

ich das bild habe. allein *video* schenkt mir *instantan* (augenblicklich), ohne zeitintervall, ohne pause) ein bild. das sofortbild steht also gewissermassen zwischen dem (bewegungsbild) film und video. der feedback (rückkopplung) des videobildes ist eben nur deswegen möglich, weil die kamera gleichzeitig das wieder aufnehmen kann, was sie gerade zeigt (indem ich die kamera auf den bildschirm lenke z. b.), oder allgemeiner gesagt, durch die gleichzeitigkeit von aufnahme und wiedergabe erhält das videosystem seinen selbstbezüglichen charakter. *instantzeit* und *selbst-referenz* sind also nur zwei verschiedene technische seiten einer eigenschaft.

diese tendenz zur selbstreferenz kommt aber auch in der frühgeschichte der fotografie bereits vor, z. b. bei dem vierten grossen pionier nach Muybridge, Marey, Bayard, nämlich Fox Talbot (1800–1877) und seinen *lichtselbstdrucke* (photogenic drawings), die durch das auflegen von gegenständen wie blätter, gräser auf das lichtempfindliche papier von selbst entstanden. dieses verfahren war ein nachfahre der *naturselbstdrucke*: einer rein druckgraphischen technik der direkten abbildung von naturgegenständen, und ein vorfahre der schadographien, rayogramme, photogramme. Talbot war, wie es im titel seiner publikation von 1839 heisst, an dem prozess interessiert, (durch den naturobjekte *sich selbst* ohne hilfe des bleistifts des künftlers abzeichnen). Talbot verdanken wir auch die *reproduzierfähigkeit* des fotografischen bildes, d. h. unbegrenzt viele positivabzüge eines negativs. diese beinahe personale entwicklung von den naturselbstdrucke zu den reproduktionen gibt für den hinweis gelegenheit, dass die vielbesprochene reproduzierbarkeit des kunstwerks *selbstreferentielle züge* hat, die bereits in der natur selbst vorkommen und nicht der ankunft

der technischen medien bedurften. so wie nämlich ein positiv sozusagen rückbezüglich auf ein negativ ist, die positive eine ewige wiederkehr des gleichen sind, d. h. die identität der abbilder bewahrt wird, so gibt es auch in der natur eine identität des wesens der dinge, was als eine folge bewirkt, dass unter gleichen umständen und bei gleichen ursachen immer wieder das gleiche passiert. dieses prinzip der *gleichförmigkeit* der natur (Berkeley, J. St. Mill, Peirce, Marbe), auf dem alle induktion beruht, steht in einem rekursiven zusammenhang mit der reproduzierbarkeit, wie er in Goethes satz zum ausdruck kommt: (wär nicht das auge sonnenhaft, die sonne könnt es nicht erkennen) ich will mit diesem hinweis jenen theorien, welche die reproduktion ausschliesslich als ein ergebnis der technischen revolution der neuzeit sehen, etwas wind aus den segeln nehmen (damit die schiffe nicht allzu weit in die falsche richtung segeln) und damit sagen, dass die versuche, die natur mit *mechanischen* hilfsmitteln (von zeichengeräten bis zum fotoapparat abzubilden, von einem abdruck angefangen bis zu direkt mechanischen *verdoppelungen* und *vervielfachungen* von naturgegenständen bzw. kunstprodukten, schon in der natur selbst angelegt sind, zumindest in der philosophia naturalis. diese *selbst-referentielle mechanik* beim abdruck oder abzeichnen eines (naturobjekts von selbst) kommt sowohl im bio-engineering wie im human engineering zum vorschein. Talbots buchtitel von 1845 (the pencil of nature) weist durch seine scheinbare widersprüchlichkeit auf diese affinität hin: die natur selbst (zeichnet) reproduktionsfähige kunstwerke (naturzeichnungen). (nicht (zeichnungen nach der natur)) sind der wunsch, dass die natur selbst ihre abbilder anfertige; und mit hilfe der fotografie z. b., die ja auf physikalischen naturgesetzlichen

prinzipien beruht, ist dem menschen dies auf unerwartete weise gelungen. mit dem sofortbild ist auch die zeit dieses vorgangs aufs äusserste gekürzt worden, sodass sich eben die natur instant/gleichzeitig produziert und reproduziert (erschafft und abbildet). die menschliche kunst wiederum besteht in der organisation dieser mittel. wir sehen (zumindest ich): Mr. Lands erfingung, das polaroid photo, vereinigt durch seine instantaneität all diese besprochenen eigenschaften mehr oder minder in sich. warum minder, darauf komme ich am schluss noch zurück. es versteht sich, dass in unserer *instant-kultur* (von instant kaffee bis instant love zählen geschwindigkeit und zeitverkürzung), deren züge näher zu beschreiben hier nicht der ort ist, ausgenommen den hinweis auf die extreme *ahistorizität* unserer kommunikation, die instant fotografie (und bald auch der instant film) triumphe feiert. das porträt z. b., das ein privileg des adels war, solange es dem individuellen zeichenstift überlassen blieb, wird nun das legitime vergnügen von jedermann (die demokratisierung hat so auch ihren visuellen niederschlag gefunden).

beim sofortbild kommt diese spiegel- und gedächtnisfunktion der fotografie vermöge seiner schnelligkeit und *selbst-entwicklung* zum ersten mal echt zum tragen. das sofortbild ist sogar ein *intimer* spiegel. nicht von ungefähr sind die besten fotografischen porträts, die ich kenne, solche mit spiegeln – erlaube ich mir zu behaupten. gerade beim sofortbild kommt die spiegelfunktion des bildes deutlich zum vorschein und zum wirken: man kann sich wie in einem spiegel sofort sehen. diese reine *selbstbeobachtung* (ohne fremdbeobachtung wie es ja im falle einer entwicklung des fotos ausser haus noch geschieht) erlaubt und ermöglicht intimität. die vielzahl der narzistischen pola-

roid fotos, aber ebenso die libidinöse objektbeziehung in vielen freak polaroids als flucht vor der tortur steter *selbstbespiegelung*, rühren daher. das sofortbild ist eben das geeignetste medium *privater* fotografie. darüber hinaus sei noch auf J. Lacans (das spiegelstadium als bildner der *ichfunktion*) verwiesen: (das spiegelstadium als eine identifikation, als eine beim subjekt durch die aufnahme eines bildes ausgelöste verwandlung).

zum abschluss darf ich allerdings nicht verschweigen, dass meine analyse des sofortbildes einigermaßen idealisierend war, da das sofortbild ja nicht hält, was sein name verspricht (wie bereits gezeigt): ich habe das foto ja nicht wirklich sofort/instant. das sofortbild ist das ziel, das ideal, die tendenz dessen, was in wirklichkeit das SCHNELL-BILD ist – welchen namen ich deshalb künftig für (sofortbild) vorschlagen möchte. aber wie man ja auch in den naturwissenschaften von (idealen gasen), (idealen zuständen), (absoluten parametern) etc. spricht, um gesetzmässigkeiten zu entdecken, so habe ich auch mir bei meinem versuch, das epistemische wesen der instantfotografie zu bestimmen, eine idealisierung in diesem sinne erlaubt. in diesem sinne konnte man feststellen, dass viele der wesentlichen eigenschaften der fotografie, wie sie auch in ihrer frühgeschichte zur sprache kamen, im *schnellbild* ihre realisation fanden (insbesondere die abkehr von malerischen überlegungen), dass also die fotografie in ihrer selbstbestimmung und *selbstfindung* weiter gekommen ist, und man daher sagen kann: im schnellbild kommt die fotografie zu sich selbst.

Inserat



REALISMUS, FLUXUS, FOTOGRAFIE