

I. Einleitung	
I.1 Darstellung der Thematik.....	2
I.2 Vorgehensweise.....	5
I.3 Forschungsstand.....	7
II. Das Polaroid	
II.1. Geschichte und Entwicklung.....	9
II.2. Besonderheiten des Polaroids.....	10
III. Stefanie Schneider und ihre Arbeiten	
III.1. Konzeption und Technik	
III.1.1. Farbigkeit und Wirkung des überlagerten Polaroidfilms.....	13
III.1.2. Vom Polaroid zum C-Print in Serie.....	15
III.2. Die Serie <i>Primary Colors</i>	
III.2.2. Kriterien der Serie.....	18
III.2.3. Konzeption der Serie <i>Primary Colors</i>	20
III.3. Der Mythos „Amerika“	
III.3.1. Zur Ikonografie und Symbolik des Sternenbanners.....	22
III.3.2. Der American Dream in Stefanie Schneiders Arbeiten.....	24
III.3.3. Darstellung und Bedeutung des Sternenbanner in der Arbeit <i>Primary Colors</i>	26
III.3.4. Die Serien <i>Memorial Day</i> und <i>10525</i> im Vergleich.....	30
IV. Andy Warhol: Vom Polaroid-Porträt zum Siebdruck in Serie	
IV.1. Das Polaroid als Zwischenmedium.....	33
IV.2. Serialität als Gestaltungsmittel.....	34
V. Kriterien der Pop Art für Stefanie Schneiders Werk	
V.1. Das Medium – Polaroid und Fotografie.....	37
V.2. Stilistische Merkmale – Die Serie.....	39
V.3. Die Thematik – American Icons und der American Dream.....	42
VI. Schlussbemerkungen.....	47
VII. Abbildungsverzeichnis.....	51
VIII. Bibliographie.....	53
XI. Anhang	

I. Einleitung

I.1 Darstellung der Thematik

Seit der Erfindung der digitalen Fotografie in den 1980er Jahren bedient sich auch die Kunst als logische Konsequenz dieser Möglichkeiten. Fotografie kann mit Hilfe digitaler Bildbearbeitung ganz neue Formate, Präzision und Klarheit erlangen, ebenso wie den Effekt von Verfremdung, Irritation und Unwirklichkeit. Aus diesem Grund ist es erstaunlich, dass die 1968 in Cuxhaven geborene Stefanie Schneider dennoch auf analoge Polaroid-Fotografie zurückgreift.

Schneider hat an der Essener Folkwangschule für Fotografie eine klassische Fotografie-Ausbildung erfahren und während eines Aufenthalts in den USA Mitte der 1990er Jahre das Polaroid als Medium für ihr künstlerisches Werk entdeckt. Seitdem arbeitet sie ausschließlich mit diesem Medium. Folglich ist sie als Künstlerin autonom von der Folkwangschule zu betrachten. Über die Spezialisierung auf die Polaroidfotografie hinaus, hat Schneider sich ausschließlich auf die Verwendung von alten, unbelichteten und in ihrem Verfallsdatum abgelaufene Polaroidfilme als Bildträger beschränkt. Auf Grund der chemischen Reaktionen, denen die Polaroidfilme nach Ende des Verfallsdatums ausgesetzt sind, erscheinen diese Foto-Aufnahmen als verändertes Abbild der Wirklichkeit: Die Farbigkeit der Bildmotive ist entweder intensiviert, verblasst oder aber völlig verändert. Des Weiteren treten vereinzelt Stellen im Fotopapier auf, die gänzlich unbelichtet bleiben und als weiße Flächen oder gelbliche Schleier zu bezeichnen sind. Sie zerstören das Bildmotiv in seiner Gesamtdarstellung oder lassen es verschwommen wirken. Dieser Effekt, auf den Schneider durch die zufällige Verwendung eines chemisch verfallenen Films gestoßen ist, wird seither bewusst von ihr eingesetzt. Doch das in seiner Farbigkeit und Motivdarstellung gestörte Polaroid ist nicht Endprodukt ihrer künstlerischen Arbeit. Die Polaroidbilder werden anschließend in einem analogen Verfahren abfotografiert und als C-Prints¹ in meist zwei unterschiedlich großen Formaten entwickelt. Der weiße Rand des Polaroidpapiers wird bei dem Abfotografieren

¹ C-Print steht für den englischen Begriff Coupler-Print und meint chromogen verarbeitete Farbpapiere. Das Verfahren meint den Prozess des analogen Farbazugs, bei dem das Silberbild in einem kombinierten Bleichfixierbad gebleicht und ausfixiert wird. (Vgl. Ausst. Kat. Verfahren der Fotografie (Photografie), Museum Folkwang Essen, 07.05. – 16.07.1989, hrsg. v. der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang Essen Essen, 1989, S. 67.) Nach der Entwicklung bleiben nur die sich in der Schicht gebildeten, "gekuppelten" Farbstoffe zurück, während das Bildsilber chemisch entfernt ist. Diese Art der Bildentwicklung wird derzeit sowohl bei fast allen Farbnegativ- und Farbumkehrfilmen als auch einigen Diadirekt-Prozessen angewandt. (Vgl. FREIER, Felix: DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992, S. 69.)

vernachlässigt. Die auf diese Weise resultierenden analogen Farbfotografien erinnern kaum noch an das ursprüngliche Polaroid. Dieses scheint in Schneiders Werk folglich nur ein Zwischenstadium zum endgültigen Kunstwerk zu sein. Welche Rolle spielt das Polaroid dabei genau?

Das Verwenden der Polaroidfotografie als Vorlage für das Endprodukt der künstlerischen Arbeit ist eigentlich nichts Neues. Bereits der Pop Art Künstler Andy Warhol bediente sich in den 1970er Jahren verstärkt der Sofortbildfotografie², um mittels der instantanen³ Bilder Porträts der U.S.-amerikanischen „Glamourgesellschaft“ im anschließenden Siebdruckverfahren auf die Leinwand zu bringen. Diese wurden im Anschluss von ihm verschiedenartig verfremdet und als Variationen neben- und untereinander gereiht. (Abb. 1) In seiner letzten Schaffensperiode ab 1970 war Warhol auf diesem Wege auch zu einem Porträt-Künstler avanciert.⁴

Mit der erstmaligen Verwendung instantaner Bilder in den Serien der *Photobooth Pictures* ab 1963 und den späteren, in den 1970/80er Jahren entstandenen Werkreihen der *Famous Faces*, *Ladies & Gentlemen*, *Selfportraits* und *Torsos* hatte Warhol Maßstäbe gesetzt. Kategorien wie Fragmentarisierung, Inszenierung und Sequenzierung sind aber auch in der aktuellen künstlerischen Produktion wieder Mittel der Befragung des Individuums.⁵

Auf die Gattung des Porträts soll im Rahmen der Magisterarbeit jedoch nicht eingegangen werden, sondern die Porträtserien Warhols sollen primär unter dem Aspekt der Verwendung des Polaroids als Zwischenmedium und die daraus resultierenden Siebdrucke unter den formalen Kriterien der Serie untersucht werden, denn „ein wesentliches Merkmal für Warhols Kunst ist die Kopie eines vorgegeben Bildes und die serielle Wiederholung des reproduzierten Motivs“⁶. Da auch Schneiders künstlerisches Werk dem Prinzip der Wiederholung gehorcht, können die Porträts von Andy Warhol aus den 1970er Jahren nicht nur unter dem Aspekt der Verwendung des Polaroids als Zwischenmedium, sondern

² Der Begriff *Sofortbildfotografie* bezeichnet den fotografischen Prozess, bei dem unmittelbar nach dem Auslösen der Kamera das fertige Bild auf Fotopapier entsteht. Das Polaroid ist die bekannteste Form des Sofortbildes. Polaroid wurde zum Begriffsmonopol für das Sofortbild. Im Folgenden werden die beiden Begriffe synonym benutzt.

³ Der Begriff *instantan* bedeutet laut Duden *unverzüglich einsetzend, sich sofort auswirkend, augenblicklich* und charakterisiert somit die Sofortbildfotografie. Da die Bezeichnung *instantane Fotografie* für das Polaroid in der Fachliteratur gerne verwendet wird (vgl. zum Beispiel LAUTERBACH, Barbara: Das instantane Bild in der zeitgenössischen Kunst, in: KRÖNCKE, Meike (Hrsg.): Polaroid als Geste – Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis, Ostfildern-Ruit 2005, S. 154.), werde auch ich mich im Folgenden dieser Bezeichnung bedienen.

⁴ Vgl. ROSENBLUM, Robert: Andy Warhol: Court Painter to the 70s, in: Ausst. Kat. Andy Warhol. Portraits of the 70s, Whitney Museum of American Art, New York, 20.11.1979 – 27.01.1980, hrsg. v. Whitney, David, New York 1979, S. 15.

⁵ LAUTERBACH 2005, S. 158.

⁶ BEHN, Helga: Ausst. Kat. Andy Warhol. Retrospektive, Museum Ludwig, Köln, 21.11.1989 – 11.02.1990, hrsg. v. NOELKE, Peter, Köln 1989, S. 25.

auch in Bezug auf den seriellen Charakter der Bilder vergleichend herangezogen werden. Schneiders Arbeit *Primary Colors* (Abb. 2) soll dafür exemplarisch näher betrachtet werden. Diese zeigt in neun Bildern, welche in fast quadratischer Form neben- und untereinander angeordnet sind, jeweils die U.S.-amerikanische Nationalflagge.

Stefanie Schneiders Fotografien entstehen ausschließlich in Kalifornien und thematisieren auf unterschiedliche Weise den Mythos „Amerika“⁷. Auf inhaltlicher Ebene interessiert daher sowohl Schneiders Interpretation des „American Way of Life“⁸ als auch die Frage, wie sich die Multiplizierung dieses Motivs auf den Betrachter auswirkt. Wieso greift Schneider auf das Symbol der amerikanischen Nationalflagge zurück, welches besonders häufig in der Pop Art und dort primär von Jasper Johns dargestellt wurde? Weshalb hat das Sternenbanner auf ihren Fotografien einen Riss? Welchen Blick erhält der Betrachter auf das Identifikationszeichen der Amerikaner – besonders auch im Hinblick auf die Symbolmultiplizierung und die Bildstörung durch das überlagerte Polaroidmaterial?

Wie ist die Verbindung der Arbeiten Schneiders mit denen der Arbeiten von Warhol und Johns zu sehen? Was ist neu an ihrem künstlerischen Arbeiten? Letztere Frage ist gerade hinsichtlich dessen relevant, da von der Künstlerin sowohl medial, als auch formal und inhaltlich auf bereits Bekanntes zurückgegriffen wird. Ob sich Schneider den Mitteln der Pop Art bedient, um eine Gefälligkeit in ihren Bildern zu erzeugen, welche aus Vertrautem und Dekorativen⁹ herrührt oder ob sie auf diese Art und Weise eine eigene, andersartige beziehungsweise weiterführende Position vertritt, soll im Folgenden untersucht werden.

⁷ Mit *Amerika* ist hier und im Folgenden der nordamerikanische Kontinent und speziell die USA gemeint.

⁸ Der Ausdruck „American Way of Life“ bezeichnet den US-amerikanischen Lebensstil. Dieser sieht seit der Unabhängigkeitserklärung des Landes das Streben nach einem Leben geprägt Freiheit und Glück als zentrale Inhalte an. Durch angemessene Arbeit und Anstrengung gepaart mit entsprechender Begabung sei ein solches Leben für jeden Bürger erreichbar. (Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/American_Way_of_Life (18.02.2008))

⁹ Einige der Serien von Stefanie Schneider werden auch in Auflagen von 100 bis 150 Exemplaren von der Editions-galerie LUMAS vertrieben. (In ihren beiden deutschen Galerien Robert Drees in Hannover und Michael Sturm in Stuttgart sowie der US-amerikanischen Galerie Susanne Vielmetter Los Angeles Projects in Culver City, Kalifornien sind Schneiders Werke in Auflagen von nur fünf je Exemplaren käuflich.) LUMAS, eine Editions-galerie mit acht Filialen in sieben deutschen Großstädten und seit Ende 2006 zudem in den USA, Frankreich, Australien und der Schweiz, hat das Konzept entwickelt, den Verkauf von Fotografie und digitaler Kunst in hohen Auflagen zu erschwinglichen Preisen (in der Regel unter 1000 Euro) zu ermöglichen. Die bei LUMAS käuflichen Fotografien sind jedoch keine Künstlerabzüge, sondern digitale Prints und somit eher im Sinne hochwertiger „Poster“ zu verstehen. Folglich haftet ihnen eine dekorativer Eigenschaft an.

I.2 Vorgehensweise

In den folgenden Untersuchungen soll die Künstlerin Stefanie Schneider mit ihrer Arbeit *Primary Colors* im Vordergrund stehen. Da für Schneiders gesamtes Werk die Polaroid-Fotografie als erster Schritt essentiell ist, erscheint es sinnvoll, zunächst kurz auf die Geschichte und die Besonderheiten des Mediums Polaroid im Allgemeinen einzugehen. Das Spezifische an der Arbeit der Künstlerin soll auf medialer, formaler und inhaltlicher Ebene nacheinander besprochen werden:

Unter medialer Betrachtung betrifft dies insbesondere die Belichtung des überlagerten Polaroidmaterials und die daraus resultierende Bildwirkung, sowie die Gründe und Auswirkungen des anschließenden Abfotografierens der Sofortbilder mittels analogem Negativ-Positiv-Verfahren¹⁰.

Neben der fotografischen Vorgehensweise sollen anschließend Motivik, Bild- und Serienaufbau untersucht werden, denn formal handelt es sich bei Schneiders Fotografien um C-Prints seriellen Charakters. Ob die Kriterien der Serie unter wissenschaftlicher Betrachtung erfüllt sind, soll für die Bildserie *Primary Colors* untersucht werden.

Auf inhaltlicher Ebene ist der Mythos Amerika zentraler Leitfaden. Das Ikon der amerikanischen Nationalflagge steht dabei unter semantischer und symbolischer Bedeutung zur Interpretation der Serie *Primary Colors* im Vordergrund. Die Darstellung des Stars and Stripes-Motivs soll dabei gerade in Hinblick der *Flag*-Arbeiten des Künstlers Jasper Johns kontextualisiert werden. Vergleichend sollen zudem Schneiders Bildserien *Memorial Day* und *10525* herangezogen werden und unter dem Aspekt des „American Dream“¹¹ beziehungsweise des in Sidra Stichs Abhandlung *Made in U.S.A.* diskutierten Begriffs des „American Dilemma“¹² durchleuchtet werden.

¹⁰ Das Negativ-Positiv-Verfahren setzt eine Entwicklung des fotografischen Bildes auf Basis eines negativen Filmbildes. Dieses wird mittels eines Vergrößerungsgerätes oder im Kontaktverfahren als Positiv auf das Fotopapier übertragen. Dieses Verfahren grenzt sich sowohl von dem Dia-direkt-Verfahren, der digitalen Aufzeichnungsprozessen und der im Rahmen der Magisterarbeit diskutierten Technik der Sofortbildfotografie ab. Bei letzteren Verfahren entsteht direkt eine Positiv-Aufnahme. (Vgl. Freier 1992, S. 244.)

¹¹ Der Ausdruck „American Dream“ ist subjektiv und individuell unterschiedlich konnotiert, ist aber nahezu identisch mit dem des American Way of Life. Geprägt wurde der Begriff im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs der Vereinigten Staaten Amerikas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und bezeichnet im Allgemeinen den Glauben der US-amerikanischen Gesellschaft an die Erfüllung eines Lebens in Wohlstand durch entsprechende Anstrengung. Auch Werte wie Freiheit, Chancengleichheit, Ruhm und Erfolg sind eng mit diesem Gedanken verknüpft. (Vgl. zum Beispiel DÖRFEL, Hanspeter: '(Southern) California Dreamin' or Reflections upon the Whereabouts of the American Dream, in: *The American Dream*, hrsg. v. FREYWALD, Carin u. PORSCHE, Michael, Essen 1999, S. 125ff.)

¹² Den Ausdruck des „American Dilemma“ verwendet Sidra Stich in ihrer Publikation *Made in U.S.A., London 1987*, abgrenzend zum American Dream und meint die Schattenseiten des American Way of Life

Bei den Betrachtungen des Künstlers Andy Warhol wird ausschließlich die Arbeitsphase betrachtet, in der er Polaroidbilder als Vorlagen für seine Siebdrucke verwendet. Somit stehen im Rahmen der Magisterarbeit Warhols Porträtarbeiten der 1970er Jahren im Zentrum – ein wesentlicher Teil seines Spätwerks.¹³ Interessant ist dieses Verfahren schließlich besonders unter dem Aspekt, dass bei Warhol das Medium Polaroid nur ein Zwischenprodukt ist. Unter diesem und dem seriellen Aspekt dieser Arbeiten soll der Künstler vergleichend für die Fotografien Schneiders herangezogen werden. Die Inhalte seiner frühen, in den 1950er und 1960er Jahren entstandenen Bilder, die den American Dream und das American Dilemma thematisieren, sollen nur am Rande Betrachtung finden.¹⁴

Zum Schluss meiner Untersuchungen sollen Überlegungen hinsichtlich dessen stattfinden, inwieweit Schneiders Arbeiten, und im Besonderen die Serie *Primary Colors*, mit den Werken der Künstler der Pop Art in Verbindung stehen. Bei einer kritischen Betrachtung soll erneut zwischen medialer, formaler und inhaltlicher Ebene unterschieden werden. Da es unterschiedliche Ausrichtungen der Pop Art gibt und des Weiteren nicht das Gesamtwerk Schneiders eingehende Betrachtung finden kann, soll auch in diesem Rahmen besonders der zuvor bereits vergleichend diskutierte Andy Warhol als einer der Hauptvertreter dieser Epoche exemplarisch für meine Untersuchungen dienen. Somit werden in diesem letzten Abschnitt erneut am Beispiel Warhol formal besonders die Aspekte der Serie und Wiederholung in der Pop Art betrachtet.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Serie *Primary Colors*. Daher soll inhaltlich speziell die Ikonografie und Symbolik der Nationalflagge hinsichtlich ihrer Verwendung und Bedeutung in der Pop Art untersucht werden. Durch die im Vergleich herangeführten Bildserien *10525* und *Memorial Day*, in denen die Nationalflagge Amerikas ebenfalls eine zentrale Rolle spielt, wird darüber hinaus der American Dream als Thema der Pop Art – so auch bei Andy Warhol – thematisiert.

und die Desillusionierung der Bevölkerung als Folge von Kriegen, Armut breiter Bevölkerungsschichten und unerreichten Träumen.

¹³ Zwar hat Warhol in den 1970er Jahren die Sofortbildfotografie auch zu dokumentarischen Zwecken in vielerlei anderer Hinsicht genutzt und diese wären für eine kunsthistorische Untersuchung ebenfalls interessant. Doch hat Warhol ausschließlich die Polaroid-Porträtaufnahmen als Vorlage für seine anschließenden Leinwand-Siebdrucke verwendet.

¹⁴ Diese Abgrenzung zu Warhols früheren Werkphasen muss an dieser Stelle erfolgen, da eine Betrachtung des Gesamtwerks des Künstlers den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Für die Arbeit der Serie *Primary Colors* von Stefanie Schneider sind die seriellen Polaroid-Porträt-Arbeiten der 1970er Jahre von primärer Bedeutung.

I.3 Forschungsstand

Über Stefanie Schneider gibt es ein erstes, vorläufiges monographisches Werk mit dem Titel *Stefanie Schneider. Stranger than Paradise*, doch noch keine entsprechende Aufarbeitung ihrer Arbeiten.¹⁵ Die Magisterarbeit basiert auf einer Auswahl an Essays und Zeitschriftenartikel sowie einer überschaubaren Zahl von Ausstellungskatalogen. Die Beschäftigung mit Schneiders Arbeiten sieht ihren Schwerpunkt bislang zudem in den narrativ geprägten Serien – nicht zuletzt, da aus ihnen auch kleine Filmprojekte entstanden sind, welche mit begleitenden Fotobänden publiziert wurden. Der Aspekt der Serie für Schneiders Œuvre ist noch nicht wissenschaftlich untersucht worden und soll daher im Rahmen der Arbeit Betrachtung finden.¹⁶

Im Rahmen der Ausstellung *Polaroid als Geste* im Museum für Photographie in Braunschweig hat Meike Kröncke ein Buch herausgegeben, das den Titel der Ausstellung aufnimmt und neben Artikeln über das Polaroid als fotografische Technik auch die künstlerischen Besonderheiten der in der Ausstellung vertretenen jungen Künstler wie Erwin Wurm, Anna und Bernhard Blume und auch Stefanie Schneider kurz herausarbeitet. Die Ausstellung *Out of the Camera. Analoge Fotografie im digitalen Zeitalter*, in der Schneider unter anderem mit der im Rahmen der Magisterarbeit diskutierten Arbeit *Primary Colors* vertreten war, hat besonders die Aspekte der analogen Fotografie im Vergleich zur digitalen Technik herausgestellt und die fotografischen Techniken zahlreicher junger Künstler auf ihre Aktualität hinsichtlich einer Gegenposition zu der digitalen Fotografie untersucht.

Die Zeit, in der Andy Warhol mit der Polaroid-Kamera experimentierte, ist eine der am wenigsten aufgearbeiteten Perioden im des Künstlers. Das liegt darin begründet, dass viele von Warhols Polaroid-Serien erst spät, nach seinem Tod, entdeckt wurden. Darüber hinaus wird die Zeit der 1970er Jahre und das künstlerische Œuvre Warhols aus dieser Zeit hauptsächlich unter dem Aspekt des Künstlers als Porträtist untersucht – so auch in dem 1979 im Rahmen der Ausstellung *Andy Warhol: Portraits of the 70s* erschienenen gleichnamigen Katalog. Auf das technische Verfahren der Polaroidfotografie als

¹⁵ Dies ist mit dem noch recht jungen Alter der Künstlerin zu begründen und dem dadurch natürlich ungenügend großen zeitlichen Abstand zu ihrem Werk.

¹⁶ Untersuchungen zum Aspekt der Serie in der Kunst haben besonders Katharina Sykora, Elke Bippus und Martin Krahe unternommen – alle unter besonderer Berücksichtigung der Serie und seriellen Produktion in der Pop Art. Auch Umberto Eco hat in seiner Abhandlung *Im Labyrinth der Vernunft* dem Aspekt der Serie ein umfangreiches Kapitel gewidmet und zudem Untersuchungen zu massenmedialen Phänomenen unternommen – wiederum auch im Hinblick auf die Pop Art.

Zwischenmedium für die anschließenden Siebdrucke wird weniger Gewicht gelegt. Primär diente der im Rahmen der Ausstellung *Andy Warhol. Photography* in der Hamburger Kunsthalle erschienene Katalog mit diversen Aufsätzen zu dem (Polaroid-)Fotograf Warhol als Grundlage der folgenden Untersuchungen.

Andy Warhols Polaroids werden zudem in dem Ausstellungskatalog *Polaroid als Geste* als Polaroidkünstler gegenüber den deutlich jüngeren zeitgenössischen Künstlern als Vergleich herangezogen – unter anderem wird dort auch Schneiders Werk untersucht. Eine vergleichende beziehungsweise abgrenzende Auseinandersetzung mit den beiden Künstlern Stefanie Schneider und Andy Warhol geschieht dort jedoch nicht und steht bisher noch aus.

Im Rahmen der 1986 von Donna Stein und Lynn Zelevansky kuratierten Ausstellung *Products And Promotion* ist ein Katalog erschienen, der die Aktualität Warhols und seiner Vorstellungen des American Dream auf eine neue Künstlergeneration und die von ihnen genutzten Medien darstellt. Die Künstler der Ausstellung unterziehen den Mythos Amerika auf ganz unterschiedliche Weise einer kritischen Betrachtung. Diese vergleichende Darstellung liegt nun schon 20 Jahre zurück. Mit Stefanie Schneider wird das Thema in meiner Arbeit aufgegriffen und auf seine Aktualität um die Jahrtausendwende hin überprüft. Dies scheint auch gerade mit Blick auf die aktuelle politische Situation in den USA seit den Ereignissen des 11. Septembers 2001 interessant.¹⁷

¹⁷ Untersuchungen hinsichtlich der Beschäftigung zeitgenössischer, primär junger Künstler mit dem American Way of Life um die Jahrtausendwende hat jüngst Magdalena Kröner in einer Anfang des Jahres 2008 erschienen Ausgabe des Kunstforums angestellt.

II. Das Polaroid

II.1. Geschichte und Entwicklung

Der Name *Polaroid* hat sich als Begriffsmonopol für das Sofortbild etabliert. Er ist 1934 als Erfindung von Clarence Kennedy, Professor für Kunstgeschichte am Smith College entstanden: Das Wort setzt sich etymologisch aus den Begriffen Polarisation und Zelluloid zusammen und bezeichnet die Filterung (Polarisation) von Licht durch ein synthetisches Material.¹⁸

Edwin Herbert Land, Physikstudent und späterer Leiter der Polaroid Corporation, hat sich lange Zeit mit der Kontrolle und Filterung von Lichtstrahlen mittels Polarisationsfolien beschäftigt, bevor er im Jahre 1947 die Entdeckung der Sofortbildfotografie, sprich die Erzeugung fotografischer Bilder in nur einem einzigen Schritt unmittelbar nach der Aufnahme, bekannt gab.¹⁹ Beides, Polarisationsfilter und die Sofortbildkamera sind also Erfindungen von Land und Produkte der Firma Polaroid.

1972 führten Land und die Firma Polaroid schließlich das Verfahren ein, welches Positiv und Negativ im Bildträger vereint und bis heute als SX-70 bezeichnet wird: Nach der Bildauslösung per Knopfdruck entwickelt sich das aufgenommene Motiv innerhalb einer einzigen Minute ohne zusätzlichen Eingriff. Die Einfachheit und Selbständigkeit der Bildentstehung machte die Polaroidfotografie mit der SX-70 auch für Amateurfotografen sehr beliebt.²⁰ Für künstlerische Zwecke spielte das Polaroid gerade in den 1970er Jahren und folglich in den sich zu dieser Zeit entwickelnden beziehungsweise weiterentwickelnden Kunstrichtungen des Happening und der Body Art zu dokumentarischen Zwecke eine große Rolle.²¹ Zudem experimentierten die Pop Art Künstler Andy Warhol und David Hockney auf unterschiedliche Weise mit dem fotografischen Medium der instantanen Fotografie. 1977 nahmen Sofortbild-Kameras ca. 40% des Amateur-Marktes ein²². Dieses Datum stellt jedoch nicht nur Höhe-, sondern zugleich auch den Wendepunkt des Erfolgs von Polaroid dar:

¹⁸ Vgl. GETHMANN, Daniel: Das Prinzip Polaroid, in: KÖNCKE, Meike (Hrsg.): Polaroid als Geste - über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis, Ostfildern-Ruit 2005, S. 44.

¹⁹ Einen Vorläufer der *Sofortbildfotografie* entwickelte Dubron bereits 1860. Die erste Sofortbildkamera im heutigen Sinne wurde 1947 von Edwin Herbert Land entwickelt und vom Unternehmen Polaroid auf den Markt gebracht (Vgl. <http://wapedia.mobi/de/Sofortbild>).

²⁰ Vgl. GETHMANN 2005, S. 60f.

²¹ Vgl. JUNG, Miriam: Polaroid als Performance, in: KRÖNCKE, Meike (Hrsg.): Polaroid als Geste - über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis, Ostfildern-Ruit 2005, S. 96ff.

²² Vgl. HEITING 1978, S. 10.

Das 1977 vorgestellte und wenig erfolgreiche Polavision Sofort-Filmsystem, markiert bereits den beginnenden Niedergang der Firma, wenngleich das sich selbst entwickelnde Farbfilmmaterial Phototape bereits nach 1 ½ Minuten angesehen werden konnte.²³

Während sich das Polaroid also gerade in den 70er Jahren einer enormen Beliebtheit erfreute, ließ nach anfänglicher Begeisterung mit aufkommender Weiterentwicklung der analogen und später der digitalen Fotografie und ihrer neuen Möglichkeiten das Interesse an dem Sofortbild zumindest innerhalb der Amateurfotografie zunächst nach. Auch Andy Warhol, der in den 70er Jahren viel mit der Polaroidkamera experimentierte, wandte sich Neuem zu.

Es scheint jedoch, dass gerade in den letzten Jahren das Interesse an diesem Medium wieder gewachsen ist:

Instantane Bilder sind in der bildenden Kunst – und das zeigt die Fülle der aktuellen Produktion – trotz umgreifender Digitalisierung immer noch oder wieder aktuell.²⁴

Stefanie Schneider soll dafür exemplarisch näher betrachtet werden.

II.2. Besonderheiten des Polaroids

Polaroids werden auch *Sofortbilder* genannt. Genauer betrachtet ist der Begriff *Sofortbild* der Oberbegriff für alle Fotografie, deren Bildresultat unmittelbar sichtbar ist: Nach dem Auslösen der Kamera dauert es nur wenige Sekunden, bis das fertige Abbild der fotografierten Wirklichkeit in der Hand gehalten und betrachtet werden kann, und zwar nicht in Form eines Negativs, sondern als Positiv auf Fotopapier fixiert.

Es geht [bei dem Polaroid, Anm. d. V.] also nicht um Simultaneität. Das Sofortbild ist demnach noch von einem minimalen mechanisch-chemischen Vorgang abhängig und nicht völlig zeitadäquat wie das bei der elektronischen Bildübertragung der Fall ist.²⁵

Die digitale Fotografie macht das aufgenommene Bild zwar ebenfalls und in noch kürzerer Zeit, nämlich beinahe simultan, sichtbar. Doch besteht das Bildmotiv zunächst in elektronischer Datenform fest und fordert eine anschließende Entwicklung.

Auf Grund des unmittelbaren Sichtbarwerdens des Bildresultats eignet sich die Polaroidfotografie besonders gut für Testaufnahmen im Bereich analoger Fotografie, wie

²³ GETHMANN 2005, S. 61.

²⁴ LAUTERBACH 2005, S. 154.

²⁵ Ausst. Kat. Das Sofortbild Polaroid, Aktionsgalerie, Bern, Oktober 1977, hrsg. v. LISCHKA, Gerhard Johann, Bern 1977, S. 4.

es Ansel Adams in seiner wissenschaftlichen Untersuchung zur Polaroid-Fotografie *Polaroid Land Photography* beschreibt:

In my own use of Polaroid films, I always indicate that early Polaroid prints are to check functioning, lighting, and exposure.²⁶

Adams betont zudem, dass durch die schnelle Entwicklung des Bildes der fotografische Prozess des Lernens beschleunigt werde.²⁷

Die sofortige Entwicklung eines *Positivs*, zieht gleichsam eine weitere Eigenschaft des Polaroids mit sich, die es sowohl von konventioneller²⁸ als auch digitaler Fotografie unterscheidet: Das Polaroid ist ein Unikat, somit einzigartig und als Medium nicht weiter reproduzierbar. Ihm haftet folglich die „benjaminsche Aura“ des Originals an.²⁹

Des Weiteren lässt sich das Sofortbild auch kaum nachträglich manipulieren, so wie es bei der Entwicklung analoger Negative in der Dunkelkammer oder durch digitale Bildbearbeitung am Computer bei einem elektronischen Fotobild möglich ist. Die nachträgliche Bildbearbeitung bei einem Polaroid ist nur begrenzt möglich. Es können beispielsweise Konturen verwischt werden, oder durch Aufritzung der Oberfläche verfremdende Effekte erzielt werden – so wie es Carlo Mollino in seinen Polaroidbildern vollzogen hat³⁰ –, doch lassen sich Gegenstände nicht gänzlich wegreuschieren.

Das Polaroidfoto ist aber auch schon bereits auf Grund seiner meist quadratischen Form mit weißem Rand rein formal bislang einzigartig und unverwechselbar. Das mit einer Fläche von 7,9 x 7,8 cm im Bildbereich große, entsprechend annähernd quadratische Polaroidformat ist das bekannteste, da es zu der 1972 auf dem U.S.-Markt erschienenen Kamera SX-70 gehört.³¹ Polaroidfilme gibt es sowohl als farbige als auch als schwarz-weiße Bildträger. Bei ersteren unterscheidet sich die Farbigkeit jedoch qualitativ von derjenigen der konventionellen Fotografie. Die Farben erscheinen meist weniger intensiv. Barbara Lauterbach spricht in ihrem Aufsatz *Das instantane Bild in der zeitgenössischen Kunst* von einer „flauen Farbigkeit“, die dem Polaroid anhaftet.³²

²⁶ Vgl. ADAMS, Ansel: *Polaroid Land Photography*, New York 1978, S. 249.

²⁷ Ebd. S. 250.

²⁸ Herbert Klemm, Chemie-Ingenieur der Firma Polaroid macht in seinem Aufsatz *Sofortbildfotografie – eine nichtkonventionelle Spezialform der Silberfotografie* deutlich, dass die Sofortbildfotografie nicht zu der „konventionellen“ Fotografie zählt. (Vgl. *Silberphotographie und nichtkonventionelle Verfahren - Partner oder Konkurrenten?* Hrsg. v. der Deutschen Gesellschaft für Photographie e.V., Köln 1981, S. 18ff.)

²⁹ Vgl. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963, S. 15f.

³⁰ Vgl. FERRARI, Lulvio (Hrsg.): Carlo Mollino. *Photographien*, Köln 1994, S. 11ff.

³¹ Diese wurde auf Grund ihrer leichten Handhabung auch unter Amateurfotografen sehr beliebt und sorgte für eine starke Präsenz des seitdem so „typischen“ quadratischen Polaroidformates. Abgesehen von diesem Modell gibt es aber auch Polaroids, die von beschriebener Form abweichen und hoch- oder querformatig sind. Das Format des Bildträgers hängt vom Modell der Fotokamera ab.

³² Vgl. LAUTERBACH 2005, S. 154.

Auch die Konturen sind – außer im direkten Fokus – weniger scharf herausgebildet und wirken einem Weichzeichnungsfilter ähnlich. Dementsprechend ist die Wiedergabe der Realität auf dem Polaroid-Bildträger ungenauer als bei einem konventionellen Positiv-Negativ-Verfahren oder digitaler Fotografie. Zudem ist die resultierende Farbwirkung sowie die Genauigkeit der Objektschärfe weniger stark vorhersehbar:

Da das Ergebnis nicht zu kalkulieren ist, bildet das Polaroid eine ganz eigene Wirklichkeit ab. Sie ist immer etwas verfremdend, wodurch ihr der Eindruck einer privaten Perspektive anhaftet.³³

Der perspektivische Blick ist bei einem Polaroid zudem zwangsläufig immer ein begrenzter, da Sofortbildaufnahmen nur den Vordergrund scharf abbilden und bereits im Mittelgrund die Details schwer erkennbar sind. Auf Grund dessen eignet sich die Polaroidfotografie für Nahaufnahmen besonders gut und ihr haftet daher der Charakter des Intimen an.

Lauterbach unterteilt die im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung präsentierten Künstler in Gruppen, da ihrer Ansicht nach die Polaroidfotografie dieser Künstler unterschiedliche Zwecke erfüllt: Entweder dient sie zur Dokumentation, zur Aufzeichnung von Performances, zur Porträtdarstellung, zum Festhalten von Posen oder zu abstrahierenden Zwecken.³⁴ Winfried Pauleit hingegen behauptet in seinem Artikel *Im Medium Polaroid: Christopher Nolans Film ‚Memento‘ als Fragment eines post-kinematografischen Möglichkeitsraums*, dass der Sinn der Sofortbildfotografie im vergleichenden Sehen liege – im Unterschied zum Sichern für die Ewigkeit als Aufgabe der konventionellen Fotografie.³⁵ Somit schließt er eine dokumentarische Funktion des Polaroids aus und überlässt diese dem Medium der konventionellen Fotografie – ganz gleich ob digital oder analog.

³³ POLTE, Maren: Taschenspielertricks – Skizzen eines flüchtigen Fotoautomaten, in: Kröncke 2005, S.35.

³⁴ Vgl. LAUTERBACH 2005, S. 154ff.

³⁵ Vgl. PAULEIT, Winfried: Im Medium Polaroid: Christopher Nolans Film „Memento“ als Fragment eines post-kinematografischen Möglichkeitsraums, in: KRÖNCKE 2005, S. 66.

III. Stefanie Schneider und ihre Arbeiten

III.1. Konzeption und Technik

III.1.1. Farbigkeit und Wirkung des überlagerten Polaroidfilms

Stefanie Schneider verwendet zur Aufnahme ihrer Bilder alte, in ihrem Verfallsdatum abgelaufene, unbelichtete Polaroidfilme. Der chemische Verfall des Fotofilms hat nahezu bei jeder Aufnahme eine Veränderung der Farbigkeit zur Folge. In den meisten Fällen erscheinen die Farben auf den Polaroids kühler und matter als in der abgebildeten Wirklichkeit; in anderen Fällen tritt eine intensivierende Farbwirkung auf. Besonders häufig sind die Fotografien verblasst – als seien sie überbelichtet, sprich Fotoaufnahmen, auf denen die bei der Belichtung entstandene Lichtmenge den möglichen Dichteumfang des Filmes/Papieres/Sensors übersteigt. Das Resultat sind helle Stellen im fotografierten Bild, die keine Zeichnung mehr aufweisen. Zudem verschieben sich dabei die Farben zu einer ineinander verlaufenen, unkonturierten Wirkung. (Abb. 3) Die Papiere erwecken den Eindruck als habe man sie für einige Zeit in die Sonne gelegt oder als seien sie bereits vor Jahrzehnten entstanden – vielleicht in jener Zeit, in der die Polaroidfotografie ihren Aufschwung erlebt hat: in den 70er Jahren. Dieser Eindruck findet sein Pendant auch auf inhaltlicher Ebene: Die Requisiten und die Kleidung der Protagonisten erinnern an diese Zeit. Des Weiteren spiegelt sich der Schauplatz Kalifornien in den Bildern wider: Die Polaroid-Aufnahmen wirken durch ihre Überbelichtung wie „sonnengebleicht“³⁶ und lösen somit gleich Assoziationen mit dem grellen Sonnenlicht des Wüstenklimas Kaliforniens aus.

Die überbelichtete, sehr helle Erscheinung des Polaroidbildes entsteht jedoch nicht allein auf Grund der Verwendung des überlagerten Polaroidfilms. Schneider belichtet zudem absichtlich über, ebenso wie in einigen Fällen unterbelichtet wird. Über- und Unterbelichtung sind die einzigen technisch manipulierten Einstellungen, die Schneider bewusst vornimmt. Alles Weitere ist dem Zufall überlassen.

Auf Grund der chemischen Veränderungen des Polaroidfilms, der daraus resultierenden Ungenauigkeiten, Unschärfe, Verblässungen und ähnlichen Bild störenden Effekten, wirken die Polaroidfotografien eher wie Schnapshots und weniger wie professionelle

³⁶ GISBOURNE, Marc: Das Leben ist ein Traum (Stefanie Schneiders persönliche Welt), in: Stefanie Schneider. Stranger than Paradise, hrsg. v. STAHEL, Noelle u. BOSSHARDT, Daniela, Ostfildern-Ruit 2006, S. 15.

Fotografien. Doch es sind gerade diese Ungenauigkeiten, die das Künstlerische der Arbeiten Schneiders ausmachen und genau so gewollt sind, da sie Raum zur Interpretation lassen:

Die scheinbare Amateurhaftigkeit der keineswegs penibel bearbeiteten Bilder lässt uns mit einer reizvollen Unsicherheit der Deutung zurück, bei der sich die Sphären von Realität, Fiktion oder Traum kaum mehr differenzieren lassen. So erzeugen letztlich die Leerstellen und die szenische Offenheit des Gezeigten eine Selbst-Besinnung.³⁷

Die chemischen Auswirkungen des fotografischen Prozesses Schneiders mit der Polaroidkamera und dem abgelaufenen Polaroidfilm können unterschiedlich sein. In der Regel treten besonders Farbveränderungen, Über- beziehungsweise Unterbelichtungen und Schlieren auf. Stefanie Schneider arbeitet in Serien. Innerhalb dieser Serien treten meist deutlich erkennbar die gleichen Fehlbelichtungen auf. (Abb. 4) Somit ist klar erkennbar, dass es nicht dem Einfluss der Künstlerin obliegt, wie die Wirkung der Bildresultate ist. Diese ist besonders an den Polaroidfilm gekoppelt. Innerhalb der Serien ist es erkennbar dieselbe. Dies macht deutlich, dass die Aufnahmen für die Bildserien in einem engen Zeitrahmen unmittelbar nacheinander erfolgen und nicht im Nachhinein Bilder zu einer Serie hinzugefügt werden – sofern vorausgesetzt wird, dass innerhalb der Serie mit hinsichtlich der Herkunft und dem Alter zusammenhängender Bildträger operiert wird.

Das Sofortbild als fotografisches Medium besitzt die technische Eigenschaft, sich besonders gut für Nahaufnahmen zu eignen. Die Wirkung von Polaroids ist daher häufig eine sehr intime. Durch das Abfotografieren der Polaroids mittels konventionellem Negativ-Positiv-Verfahren und die so ermöglichte starke Vergrößerung der Bilder wird die intime Wirkung noch verstärkt. Die Personen erscheinen auf manchen Bildern in Lebensgröße und erwecken den Eindruck, unmittelbar vor dem Betrachter zu stehen. Auf Grund der Vergrößerung erlangen die analogen Fotografien also Leinwandgröße. Die Assoziation zum Polaroid wird so nun nicht mehr eindeutig ausgelöst. Vielmehr lassen die Fotografien an gemalte Bilder denken.³⁸

Stefanie Schneiders Bilder changieren zwischen Fotografie und Malerei. Ihre großgezogenen Polaroids wirken [...] wie Malerei ohne Malerei zu sein.³⁹

³⁷ GRONERT, Stefan: The greater the emptiness the greater the art, in: Ausst. Kat. Stefanie Schneider. 29 Palms, CA., Galerie Kämpf, Basel, 16.01. – 14.02.2004, hrsg. v. Galerie Kämpf, Basel 2004, S. 15.

³⁸ Dieser Eindruck entsteht jedoch natürlich nicht allein auf Grund der Größe. Denkt man beispielsweise an Andreas Gurskys oder Jeff Walls großformatige Digitalfotografien, so liegen bei ihnen Vergleiche zur gemalten Leinwand fern.

³⁹ BLUME, Eugen: Stefanie Schneider. Eine Erfindung auf Polaroid, in: Stefanie Schneider. Stranger than Paradise, hrsg. v. STAHEL, Noelle u. BOSSHARDT, Daniela, Ostfildern-Ruit 2006, S. 17.

Weiche Konturen, Unschärfe, Schlieren und eine realitätsferne Farbigkeit in Schneiders Werk wirken stärker wie eine subjektive Interpretation der Wirklichkeit als einer realitätsgetreue Darstellung selbiger. Somit erfüllen die im Anschluss an die Polaroidfotografie entstandenen C-Prints stärker die Aufgabe der Malerei als die der Fotografie, deren Aufgabe es laut Roland Barthes ist, eine sich ereignende Situation für die Zeit festzuhalten.⁴⁰

Doch ist das Sofortbild im Allgemeinen und Schneiders Werk im Spezifischen eine Sonderform innerhalb der Fotografie, wie es auch Winfried Pauleit für alle instantanen Bilder deutlich herausstellt:

Es [das Polaroid, Anm. d. V.] setzt weniger auf die zeitliche Trennung, das heißt 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. Das Medium Polaroid initiiert also eine vergleichende Sehübung, bei der man sich von der Kongruenz eines gerade im Erscheinen begriffenen Bildes einer Situation überzeugen kann.⁴¹

Gerade in Bezug auf Schneiders Arbeiten, deren Resultate bewusst von der Realität abweichen ist Pauleits Festsetzung der Sonderstellung des Polaroids innerhalb der Fotografie anhand des Kriteriums des vergleichenden Sehens sinnvoll. Auch wenn die Polaroidfotografie auf Grund ihres leichten Umgangs und der schnellen Entwicklung gerne auch zu dokumentarischen Zwecken genutzt wird, muss man sich also stets im Klaren sein, dass ihr Abbild nicht wirklich naturgetreu ist.

III.1.2. Vom Polaroid zum C-Print

Wie einleitend bereits herausgestellt, ist das Polaroid nur Zwischenstadium des fotografischen Prozesses bei Stefanie Schneider. Das Endprodukt ihres Werkes stellen analoge C-Print-Fotografien dar. Diese werden von Schneider selbst in ihrem eigenen Fotolabor mit einer Sinar 4x5-Kamera aufgenommen und entwickelt. Ihr ist es wichtig, den Entstehungsprozess des Kunstwerks vom Anfang bis zum Ende selbst mitzubestimmen:

Ich gebe meine Prozesse nicht in andere Hände. Ich stelle alles selber her und fühle mich sehr wohl dabei. In meinem eigenen Labor sitze ich meist am Computer und arbeite an meinen Projekten, während mein Assistent (inzwischen gibt es bei mir ja eine Arbeitsteilung) hinter mir die Fotos vergrößert und ich auch noch ein halbes Gelb rein oder rausnehmen kann. Verglichen mit ständigen Laufereien zu Laboren, wo das Licht anders

⁴⁰ Vgl. BARTHES, Roland: Die helle Kammer, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1992, S. 86.

⁴¹ PAULEIT 2005, S. 66.

ist, wo die Angestellten der Labore dann denken, ich übertreibe mit den für sie kaum wahrnehmbaren Nuancen, die sie im Grunde auch nicht mehr als Dienst anbieten, ist meine Arbeitsweise absoluter Luxus. Der Entstehungsprozess des Kunstwerkes wird bis zum Schluss komplett überwacht.⁴²

Zwangsläufig stellt sich die Frage, warum Schneider zunächst Polaroidaufnahmen erstellt und diese im Anschluss noch einmal abfotografiert. Auf die Besonderheiten des Polaroids und gerade der Fotografie mit dem überlagerten Polaroidmaterial wurde bereits im vorigen Kapitel eingegangen. Die Künstlerin realisiert auf diesem Weg eine unvorhersehbare, doch immer veränderte Abbildung der Wirklichkeit. Der erste fotografische Schritt, die Sofortbildfotografie, dient also zunächst einmal zur Verfremdung. Warum aber entstehen im Anschluss daran als Endprodukte C-Prints?

In Stefanie Schneiders zuvor zitierter Aussage wird deutlich, dass sie das Endprodukt insoweit mitbestimmen kann, als dass sie beispielsweise Farbnuancen ausbessern und verändern kann. Somit dient die reproduktionstechnische Weiterbearbeitung⁴³ des Polaroidbildes mittels analogem Abfotografieren dem Verbessern oder Ausbessern des Originals – nicht jedoch des Veränderns, denn dieser Schritt ist ja bereits im Polaroid geschehen und soll manuell nicht weiter vollzogen werden.

Walter Benjamin beschreibt diese Vorteile der technischen Reproduzierbarkeit in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*:

Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen.⁴⁴

Nun hat Benjamin bei dieser Aussage wohl kaum an die Reproduktion eines Polaroids gedacht, welches als Medium schließlich an sich schon ein Abbild eines Originals ist. Doch lässt sich seine Aussage dennoch exemplarisch übertragen, da durch den analogen fotografischen Prozess eine Reproduktion eines Originals entsteht, die sowohl Ausbesserungen und feine Farbveränderungen möglich macht, als auch die Vergrößerung des Originals, sodass bestimmte Details hervorgehoben werden können.

⁴² SCHNEIDER, Stefanie in E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 09.01.2008.

⁴³ Das Polaroid ist hinsichtlich seines Mediums nicht reproduzierbar. Das heißt es ist nicht möglich, ein zweites Polaroid nach der Vorlage des ersten zu erstellen. Durch den Prozess, das Sofortbild mittels analogem Negativ-Positiv-Verfahren abzulichten, entsteht also eine Reproduktion des Originals, die sich jedoch im Medium unterscheidet. Das Resultat ist kein instantanes Bild mehr. Wenn also im Folgenden von Reproduktion gesprochen wird, so ist damit nur die Reproduzierbarkeit des Polaroid-*Abbilds* gemeint und nicht die des Mediums Polaroid.

⁴⁴ BENJAMIN 1963, S. 14.

Durch die mittels analogem Negativ-Positiv-Verfahren erzielbare Vergrößerung der Bilder werden die Verfremdungseffekte der zuvor geschossenen Polaroids verstärkt. Schlieren wirken umso größer und das Bild störender, Unschärfen treten ebenfalls deutlicher zum Vorschein.

Des Weiteren birgt die Fotografie mittels des Sofortbildes langfristig künstlerische Risiken: Das Polaroid ist einmalig. Eine Reproduktion des instantanen Bildes ist nicht möglich. Geht das Bild verloren oder wird es durch äußere Einwirkungen zerstört, ist auch das Kunstwerk verloren.⁴⁵ Eine Zerstörung des Polaroids durch diverse Umweltfaktoren ist nicht abwegig: Sonneneinstrahlungen, Flüssigkeiten oder Kratzer auf der Bildoberfläche sind irreversibel. Das Polaroid ist auch gerade auf Grund seiner verbleibenden Restchemikalien sehr gefährdet.⁴⁶ Durch das Abfotografieren des Sofortbildes wird das auf dem Polaroidbildträger festgehaltene Bild noch einmal „fixiert“. Zugleich wird auf diese Weise die Möglichkeit geschaffen, eine beliebig große Anzahl an Reproduktionen zu erzeugen; bei Schneider werden von den meisten Serien zwei Größen in einer Auflage von je fünf Bildern verwirklicht.⁴⁷

Der Vorgang des Abfotografierens ermöglicht Stefanie Schneider außerdem die Vernachlässigung des weißen Polaroid-Randes. Das ist konzeptuell von der Künstlerin gewollt, da auf diese Weise ein fließender Übergang zwischen den einzelnen Bildern der Serie möglich ist:

Der weiße Rand ist bei Einzelbildern OK, stört mich aber für den Ablauf bei Geschichten, denn der Rand funktioniert wie ein Rahmen, der das eine Bild von dem anderen absperrt. Der Fluss wird so unterbrochen.⁴⁸

Die Übertragung vom Polaroid auf ein Negativ mittels analoger Farbfotografie hat für Schneider also vier wesentliche Auswirkungen: Vermeidung von Verschleißerscheinungen des Polaroids und somit des Bildmotivs, beliebige Vervielfältigung, gewünschte Vergrößerung des Bildformates und die Eliminierung des Polaroidrahmens als künstlerisches Gestaltungselement.

⁴⁵ Nun kann man einwenden, dass dieser Verlust des Kunstwerks natürlich auch bei jedem anderen Unikat besteht. Jedes gemalte Leinwandbild ist einzigartig und nicht vor einer Zerstörung sicher. Doch sind Fotografien und Polaroidbilder im Speziellen besonders empfindlich.

⁴⁶ Vgl. SCHMIDT, Marjen: Archivierung und Präsentation von Photographien, in: Photographie. Sammeln, Transport, Präsentation, Archivierung, hrsg v. KELMES, Susanne u. WESSEL, Thomas, Köln 1997, S. 33.

⁴⁷ An dieser Stelle muss jedoch eingeräumt werden, dass auch dem Negativ-Positiv-Verfahren reproduktionstechnisch Grenzen gesetzt sind. Der Künstler verpflichtet sich rechtlich, sobald er seine Fotografien auf den Markt gibt, zur Festlegung einer limitierten Edition. Das heißt, dass über die vereinbarte Anzahl der Bilder gleichen Bildmotivs, Größe und Technik keine weiteren Abzüge existieren dürfen. Doch selbst wenn keine weitere Fotografie dieses Bildmotivs entwickelt werden darf, so existiert das künstlerische Werk als Negativ oder im besten Fall zudem noch als Diapositiv im Archiv des Künstlers.

⁴⁸ SCHNEIDER, Stefanie im Gespräch mit der Autorin in ihrem Berliner Atelier am 27.09.2007.

III.2. Die Serie *Primary Colors*

III.2.1. Kriterien der Serie

Spricht man über *Serie* in der Kunst so muss zunächst eine Unterscheidung angestellt werden zwischen der industriellen Serienproduktion, sprich der Kunst in Serie oder auch *Ars Multiplicata* genannt und der Serie als künstlerischem Darstellungsmedium eines Themas in mehreren Bildern, sei es ein Ensemble, ein Set oder eine Variation des Motivs. Erstere scheint gerade im Bezug zu der mit der Pop Art einsetzenden Massenvermarktung von Kunst interessant, für die Warhols Siebdrucke innerhalb der Kunstgeschichte immer wieder exemplarisch herangezogen werden.

Spricht man von der Serie im Rahmen der industriellen Massenvermarktung, so können, nach Umberto Eco, „zwei Einzelprodukte als Kopien des gleichen Typus betrachtet werden [...] vorausgesetzt, keines von beiden weist offensichtliche Mängel auf“⁴⁹.

Elke Bippus unterscheidet zwischen den Bezeichnungen *Serialität* und *Serie*, indem sie in ihrer Abhandlung *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalismus* auf Mel Bochner und John Coplans verweist, die unter Serie „verschiedene Fassungen zu einem Thema“⁵⁰ verstehen, während zu seriellen Arbeiten ein klar erkennbares Ordnungssystem gehöre. Bippus macht damit deutlich, dass mit Serialität nicht nur die Massenproduktionen der Industrie bezeichnet werden, sondern ebenso Formen der Wiederholung als Gestaltungsmittel einer Arbeit.⁵¹ Mit letzterem sind dann auch gerade bildimmanente Wiederholungen gemeint, wenn sie einer Organisationsstruktur gehorchen. Diese Einzelbilder bilden schließlich *nur* in ihrer Zusammenschau das eigentliche Werk.

Während das jeweilige Gesetz der Bildserien von Monet und der seriellen Malerei von Piet Mondrian, Alexej Jawlensky und anderen durch Bildvergleiche zu ermitteln ist, führen die Seriendarstellungen innerer Wiederholungen das Prinzip der Serie und die Veränderungen des Wiederholten im Rahmen einer einzigen Arbeit vor.⁵²

Bippus zählt auch viele Arbeiten Warhols zu denen der bildimmanenten Serien. Ein bekanntes Beispiel ist die Arbeit *One Hundred Campbell's Soup Cans* (Abb. 5). Dort und bei anderen innerbildlichen Wiederholungen ist die Zusammenschau in den

⁴⁹ ECO, Umberto: *Im Labyrinth der Vernunft*, Leipzig 1989, S. 303.

⁵⁰ Vgl. BIPPUS, Elke: *Serielle Verfahren: Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalismus*, Berlin 2003, S. 43.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 192.

⁵² Ebd., S. 43.

entsprechenden Werken oftmals schon dadurch gewährleistet, dass die multiplizierte Darstellung desselben oder Variationen des Bildmotivs auf nur einer einzigen Leinwand zu sehen sind und somit zusammengekoppelt sind. Alternativ dazu werden auch einzelne Leinwände fest aneinander montiert, um die Zusammenschau zu gewährleisten.

Bei den seriellen Bildern [Warhols] wird das Fotomotiv nicht nur im Rasterprinzip wiederholt auf eine einzige Oberfläche gedruckt, das Motiv erscheint auch einzeln auf einer Folge gleich großer Leinwände, die dann zu einem Werk kombiniert werden.⁵³

Über die Unterschiede zwischen Serialität und Serie hinaus unterscheidet Katharina Sykora in einem der ersten Kapitel ihrer Publikation zum Thema *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst* zusätzlich zwischen Variation und Serie:

Der Künstler, der mehrere Variationen zu einem Thema anfertigt, muss die Summe der Gemälde nicht notwendigerweise zusammen sehen, um dem Gegenstand gerecht zu werden; das Einzelbild kann ihm bereits garantieren, dass das Thema in ihm vollkommen verwirklicht ist. Für den Künstler, der Serie als künstlerisches Prinzip anwendet, ist die Zusammenschau aller Bilder desselben Gegenstands jedoch unverzichtbar, denn erst sie gewährt die erschöpfende Interpretation des Dargestellten.⁵⁴

Nach Sykora kann die Variation eines Themas also eine Serie darstellen, muss aber nicht. Sie sei nur dann als Serie zu bezeichnen, wenn eine Zusammenschau aller Variationen notwendig erscheint. Martin Krahe hingegen vertritt in seiner Abhandlung *Serie und System* die Meinung, dass die einzelnen Bilder einer Serie auch autonom für sich betrachtet werden können. Er spricht dem Einzelbild eine partielle Eigenständigkeit zu, wenngleich er einräumt, dass zu einem Gesamtverständnis die Betrachtung der kompletten Serie erforderlich ist.⁵⁵

Neben dem „Ganzheitscharakter“⁵⁶ der Serie, ist für Krahe, ebenso wie für Sykora, ein „unhierarchisches Nebeneinander gleichwertiger (beziehungsweise gleichwertig gemachter) und (teilweise) autonomer Darstellungen“⁵⁷ Voraussetzung. Krahe betont zudem die potentielle Möglichkeit der Fortsetzung der Serie als Kriterium.⁵⁸

⁵³ BEHN 1989, S. 28.

⁵⁴ SYKORA, Katharina: *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg 1983, S. 6.

⁵⁵ Vgl. KRAHE, Martin: *Serie und System*, Essen 1999, S. 11f.

⁵⁶ Ebd. S. 27.

⁵⁷ Ebd., S. 27.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 20.

III.2.2. Konzeption der Serie *Primary Colors*

Stefanie Schneiders Arbeiten ordnen sich in Werkgruppen, die aus einer unterschiedlich großen Anzahl von Bildern bestehen, einen gemeinsamen Titel tragen, jedoch mehr oder weniger eng zusammen gehören: Nicht alle Bilder müssen im Zusammenhang ihrer Reihe betrachtet werden. Es gibt Polaroidbilder, deren Motive eine eigenständige Wirkung entfalten. (Abb. 6) Die einzelnen Bilder lassen sich motivisch jedoch eindeutig Gruppen zuordnen. Inwieweit sie den zuvor besprochenen Kriterien der Serie gehorchen, ist bislang noch nicht wissenschaftlich untersucht worden. Die folgende Untersuchung der Arbeit *Primary Colors* soll dies gewährleisten. *Primary Colors* gehört innerhalb des Gesamtwerks von Schneider zu der Sorte von Bildern, in der eine Wiederholung ein und desselben Motivs aus unterschiedlichen Blickwinkeln oder aus unterschiedlicher Distanz erfolgt, wie es beispielsweise auch in der Serie *Gasoline* (Abb. 7) geschieht. Im Gegensatz dazu gibt es Reihen von Fotografien, welche in ihrer Abfolge eine oder mehrere Handlungen darstellen und als Erzählungen ohne Anfang und ohne Ende rezipiert werden.

Auf Grund des begrenzten Umfangs der Magisterarbeit kann auf den narrativen Aspekt des künstlerischen Œuvre Schneiders an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

Die Arbeit *Primary Colors* ist als Zusammenschau aus neun Einzelbildern konzipiert.⁵⁹ Alle neun Bilder haben eine Größe von 48 x 46 cm, sind somit annähernd quadratisch – das Resultat des Verwendens der SX-70-Kamera⁶⁰ – und zeigen dasselbe Motiv: Die amerikanische Nationalflagge. Anhand eines Risses in der Flagge ist erkennbar, dass es sich jeweils um dieselbe Flagge handelt. Die Bilder unterscheiden sich somit nicht in ihrem Motiv, sondern nur in der Art der Aufnahme. Der Aufnahmewinkel ist nicht verändert, doch ist dieselbe Flagge aufgrund von unterschiedlichen Windeinwirkungen jeweils verschiedenartig geformt und entsprechend festgehalten.

Die Reihenfolge der Bilder ist von der Künstlerin determiniert⁶¹ – auch wenn unter formalen Aspekten die Möglichkeit besteht, die Einzelbilder auszutauschen, da sie keine aufeinander folgende Handlung darstellen, alle die gleiche Größe und das gleiche Format besitzen und nicht aneinander gekoppelt sind. Auf Grund ihrer gleichen Größe, ihrem annähernd quadratischen Motiv und ihrer Hängung in drei Reihen mit jeweils drei Bildern

⁵⁹ Sie wurde bereits vollständig in der Ausstellung *Out of the Camera. Analoge Fotografie im digitalen Zeitalter* im Bielefelder Kunstverein, im Rahmen der Ausstellung *Stranger than Paradise* in der Galerie Robert Drees in Hannover und in der Münchner Galerie Zink gezeigt.

⁶⁰ Vgl. SCHNEIDER, Stefanie in E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 25.01.2007.

⁶¹ Vgl. SCHNEIDER, 27.09.2007.

nebeneinander, ergibt sich als Gesamtbild in der Zusammenschau aller neun Fotografien wiederum ein quadratisches Format. Diese quadratische Anordnung ist konzeptuell von der Künstlerin gewollt.⁶² Durch ihre gleichförmige Anordnung sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene ist eine Fortsetzung der Reihe – und das ist nach Krahe Voraussetzung für das Erfüllen des Seriencharakters – , nur dann möglich, wenn dies ebenso gleichförmig geschieht. Es müsste sich folglich eine Zusammenstellung von viermal vier Fotografien ergeben, um erneut das quadratische Format zu erhalten. Somit ist das Kriterium der Serie erfüllt, da potentiell eine Erweiterung möglich ist – mit der Einschränkung, dass sie gleichförmig geschehen müsste. Als Folge gleicher Größe und gleichen Formats der Einzelbilder erfüllt die Serie *Primary Colors* auch die Forderung Katharina Sykoras nach Homogenität. Im Bezug auf Schneiders Arbeiten bedeutet dies auch Folgendes: Die Aufnahmen unterteilen sich nicht in „Probe-Aufnahmen“ und eine endgültige Fassung des gewünschten Bildmotivs, sondern dienen als sich ergänzendes Nebeneinander zum Gesamtverständnis des Themas.

Dies scheint zunächst paradox, denn gerade die Polaroidfotografie eignet sich besonders gut zur Wiederholung eines Bildmotivs nach der ersten Test-Aufnahme, da das Resultat unmittelbar sichtbar ist. Durch den unerwartet auftretenden Verfremdungseffekt des chemisch veränderten Polaroidfilms ist es jedoch andererseits nicht wirklich möglich, eine eventuell „missglückte“ Fotografie zu perfektionieren, da die unvorhersehbare chemische Reaktion eine Komponente darstellt, welche das Resultat nicht erraten lässt. Das gleiche Bildmotiv wird in jedem Fall anders wiedergegeben. Ob besser oder schlechter, ist vor der Aufnahme nicht voraussagen und ist anschließend oft Ansichtssache. Daher können die Bilderreihen, welche, wie *Primary Colors* oder *Gas Station at Night*, das gleiche Bildmotiv wiedergeben, als Variation ein und desselben Motivs betrachtet werden. Jedes Bild hat eine Wirkung für sich, eine Zusammenschau der Einzelbilder ist nicht zwangsläufig notwendig, macht dem Betrachter jedoch unterschiedliche Sichtweisen eines Objektes deutlich. Sykora bezeichnet dies als „Verdichtung der Charakterisierung des Objekts“⁶³.

⁶² Vgl. SCHNEIDER, Stefanie in E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 16.01.2008.

⁶³ SYKORA 1983, S. 39.

III.3. Der Mythos Amerika

III.3.1. Zur Ikonografie und Symbolik der Arbeit *Primary Colors*

Charles Sanders Peirce unterscheidet drei verschiedene Zeichenarten:

Das „Ikon“ symbolisiert deutlich das darzustellende Objekt; der „Index“ verkörpert ein Konzept, welches vom Betrachter subjektiv interpretiert werden kann; und das „Symbol“, dessen Bedeutung durch Konventionen festgelegt wird und das dem zugehörigen Objekt in keiner Weise ähnelt.⁶⁴

Für Charles William Morris ist ein Zeichen in einem entsprechenden Maße ikonisch, wie es die Eigenschaften seiner Denotate besitzt.⁶⁵ Wie verhält es sich demnach beim Zeichen der amerikanischen Nationalflagge, dem Sternenbanner, auch Stars and Sripes genannt?

Die Darstellung der amerikanischen Flagge ist aus kunsthistorischer Sicht eng verbunden mit den *Flag*-Arbeiten des Künstlers Jasper Johns. Er malt die amerikanische Nationalflagge zunächst unverändert, später in unterschiedlichen Variationen ab. (Abb. 8, 9, 10) Simone Koslowski beschreibt in ihrem Diskurs über *Wiederkehrende Motive im malerischen Werk von Jasper Johns* am Beispiel des 1954/55 entstandenen ersten Flaggenbild des Malers Jasper Johns, das den prägnanten Titel *Flag* trägt, die Ikonizität des Bildes:

„Flag“ zeigt, wie das bei einem Ikon der Fall zu sein hat, ein hohes Maß an Nicht-Beliebigkeit in Beziehung zu ihrer Bedeutung. Das Bild zeichnet sich durch einen geringen Arbitraritätsgrad aus, es ist eben bildhaft.⁶⁶

Wenn das gemalte Bild einer Flagge eine Ikonografie derselben ist, kann also auch das Bild *Flag* bei Johns als ikonografisch gelten.

Andere Künstler, wie beispielsweise Claes Oldenburg, haben sich auch mit dem Thema der Nationalflagge beschäftigt, diese allerdings auf signifikante Elemente reduziert. Oldenburg hat sich auf eine Teilung der Fläche in ein kleines rechteckiges Feld in der linken oberen Ecke und auf Querstreifen im restlichen Feld beschränkt. Letztere sind zusätzlich auf nur neun reduziert. Eine Farbgebung wurde gänzlich vernachlässigt. Doch trotz der ungenauen Darstellung ist die amerikanische Nationalflagge eindeutig erkennbar. (Abb. 11) Denn nach Eco genügt das Erkennbarmachen der signifikanten Merkmale, um

⁶⁴ GIBSON, Clare: Zeichen und Symbole, Köln 2000, S. 12.

⁶⁵ Vgl. ECO 1989, S. 55.

⁶⁶ KOSLOWSKI, Simone: Wiederkehrende Motive im malerischen Werk von Jasper Johns. Versuch einer rekurrenzanalytischen Interpretation, Würzburg 2001, S. 61.

die Gesamtgestalt zu ermitteln. Diese müssen nur soweit ausreichen, um eine Verwechslung mit verwandten Objekten zu vermeiden.⁶⁷

Für Morris ist das Medium Film von noch höherer Ikonizität als das gemalte Bild.⁶⁸ Sind demnach die Fotografien Schneiders von höherer ikonischer Qualität als das Flaggenbild von Johns, da es sich um eine Serie handelt und die Reihung der Fotos dem Medium Film, welches ebenfalls eine Reihung von Bildern darstellt, näher kommt? Umberto Eco relativiert das Kriterium der Ähnlichkeit für die Verwendung des Begriffs *ikonisch*. Er bezeichnet alle Effekte und Reize, die Assoziationen hervorrufen, welche kulturell bestimmt sind, nicht als ikonografische, sondern als konventionelle Zeichen.⁶⁹ Dazu gehört nach dieser Definition auch das Bild der amerikanischen Nationalflagge.

Über die Frage nach der Ikonizität der amerikanischen Flagge in den Darstellungen von Johns und Schneider, wird schließlich jene nach der Bedeutung aufgeworfen. In diesem Zusammenhang wird der symbolische Gehalt der Flagge beziehungsweise des Bildes der Flagge wesentlich: *Koslowski* behauptet, dass gerade Zeichen wie beispielsweise Flaggen eine starke semantische Kraft besäßen:

Den meisten von ihnen ist man von vornherein geneigt, eine bestimmte Bedeutung zuzuweisen, entweder weil sie traditionell bereits mit Bedeutung besetzt sind, oder weil sie vielleicht in einem vergleichbaren schon bekannten Bildkontext auftauchen.⁷⁰

Der symbolische Gehalt von Flaggen scheint also traditionell festgelegt zu sein. Doch kann sich nicht auch eine traditionelle Bedeutung im Laufe der Zeit wandeln? Dies scheint gerade unter dem Aspekt einleuchtend, da Symbole besonders in der Politik häufig Verwendung finden – so auch beispielsweise in Gestalt nationaler Fahnen. Sie sind identitätsstiftende Symbole.⁷¹ Wenn sich die Politik eines Landes mit der Zeit wandelt, geht damit zwangsläufig eine Änderung der Konnotation bestimmter Symbole einher.

Kein anderes Ikon steht in solchem Maß für Amerika wie das Sternenbanner.⁷² Die amerikanische Nationalflagge zählt zu den berühmtesten Nationalsymbolen⁷³ und steht

⁶⁷ Vgl. ECO 1989, S. 73ff.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 55.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 69ff.

⁷⁰ KOSLOWSKI 2001, S. 13.

⁷¹ Vgl. GIBSON 2000, S. 49.

⁷² Es wurde ein Jahr nach der Unabhängigkeitserklärung des Landes, also im Jahre 1777, von George Washington das erste Mal gehisst und symbolisiert die Unabhängigkeit von England. Die ursprünglich 13 Sterne sowie die 13 rot-weißen Streifen standen stellvertretend für die Kolonien. Mit der Zeit ist die Anzahl der Sterne entsprechend der Anzahl der neu entstandenen Staaten auf heute 50 angewachsen. Die Farben symbolisieren für George Washington die Sterne des Himmels, das Rot des Mutterlandes und das Weiß der Unabhängigkeit. (Vgl. GIBSON 2000, S. 51.)

⁷³ Vgl. RABOW, Arnold: dtv-Lexikon politischer Symbole A-Z, München 1970, S.235.

symbolisch für nationale Identität, patriotische Gefühle und gesellschaftliche Werte.⁷⁴

Entsprechend den Idealen des „american way of life“ wird dem Sternbanner in den USA bewusst der Sinn eines Freiheitssymbols beigelegt.⁷⁵

Doch hat auch dieses Freiheitssymbol der USA auf Grund diverser Ereignisse in diesem Jahrhundert und seit Mitte des letzten Jahrhunderts eine Wandlung ihres bis dahin gänzlich positiv konnotierten symbolischen Gehalts erfahren.

Rabbow schreibt in seinem *Lexikon der politischen Symbole*, dass die positiv besetzte Konnotation des Sternbanners, welches sich in den Begriffen des **American Way of Life** beziehungsweise dem damit eng verknüpften Begriff des American Dream widerspiegeln, seit des Vietnam Krieges ins Wanken geraten ist.⁷⁶

III.3.2. Der American Dream in Stefanie Schneiders Arbeiten

Das Medium Polaroid ist eng an Amerika geknüpft, denn es ist eine amerikanische Erfindung. Wie zu Beginn bereits konstatiert, fand nicht nur die Entdeckung und Entwicklung der Sofortbildfotografie ihren Ursprung in den USA, sondern werden auch gerade amerikanische Künstler mit der Polaroidfotografie in Verbindung gebracht – allen voran Andy Warhol.

Aber nicht nur auf Grund des gewählten Mediums werden in allen Arbeiten der Künstlerin Stefanie Schneider Assoziationen mit den Vereinigten Staaten wach gerufen. Auch inhaltlich spielt der Mythos Amerikas eine zentrale Rolle. In der zuvor bereits unter formalen Aspekten besprochenen Serie *Primary Colors* ist dies auf den ersten Blick erkennbar. Auch für die anderen Arbeiten ist dies grundlegend, wenn auch auf subtilere Weise. So stellt auch Eugen Blume in seinem Essay *Stefanie Schneider: Eine Erfindung auf Polaroid* die einleitenden Fragen:

Wie kommt es eigentlich, dass die Fotoarbeiten von Stefanie Schneider nichts anderes zulassen als die Assoziation: Amerika? Weil sie in Amerika aufgenommen sind?⁷⁷

Wenig später räumt Blume ein, dass es sich trotz einer eindeutig erkennbaren Beschäftigung mit Amerika in Schneiders Arbeiten nicht um eine reine Darstellung des

⁷⁴ Vgl. STICH, Sidra: *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the 50's & 60's*. Berkley 1987, S. 17.

⁷⁵ RABBOW 1970, S.235.

⁷⁶ Vgl. ebd., S.238.

⁷⁷ BLUME 2006, S. 17.

uns vertrauten Landes handelt, sondern dass sie unsere Vorstellungen von Amerika in Frage stellt:

Obwohl wir eine Serie mit amerikanischen Flaggen kennen, die deutlicher den Ort ihrer Erzählungen nicht ausweisen können, bleibt der Zweifel, ob die eingangs beschriebene Assoziation Amerika identisch ist mit dem, was wir geografisch als Amerika behaupten.⁷⁸

Der Darstellung Amerikas in Schneiders Werk soll im Folgenden untersucht werden, bevor sie in den nächsten beiden Kapiteln über die Serien *Primary Colors*, *10525* und *Memorial Day* noch einmal aufgegriffen wird. Welche Rolle spielt für Schneiders Arbeiten der Mythos des Landes?

Betrachtet man Schneiders gesamtes künstlerisches Œuvre, so nehmen die Bildserien, welche Handlungen darstellen, also narrative Aspekte verfolgen, großen Raum ein:

Die Protagonisten dieser Polaroidbilder sind meist weiblich, vereinzelt treten auch beide Geschlechter auf, primär in Paar-Konstellationen. Innerhalb der einzelnen Bilder werden Posen, Schauplätze und Requisiten ausgetauscht. Die Umgebungen erinnern stark an vergangene Jahrzehnte, vor allem an die Zeiten der 1950er bis Ende der 1970er Jahre. Mimik und Gestik verändern sich und es ist eindeutig ein Handlungsgeschehen erkennbar. Formal betrachtet besteht daher Schneiders gesamtes Werk auf den ersten Blick aus Fotoserien, die fast immer Teilhandlungen von Geschichten zeigen und Assoziationen zu Bildergeschichten oder Fotoromanen hervorrufen.⁷⁹ (Abb. 12)

Aus den Gesichtern der Personen ihrer Bilderzählungen ist vorherrschend eine melancholische Grundstimmung erkennbar. Die Kleidung der Akteure, die Requisiten und die Umgebung, in der sie sich befinden – die kalifornische Wüste oder typisch amerikanische Vorstädte –, erzeugen eine Atmosphäre, die zwischen Glamour und Tristesse changiert. Einerseits liegt die Assoziation mit der Filmszene Hollywoods nahe, dem Inbegriff des American Dream als dem Glauben an Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten und des materiellen Wohlstands. Zugleich scheint dieser Hoffnungsschimmer in den Gesichtern der Protagonisten zu bröckeln und sich die Vorahnung des Gegenteils, des American Dilemma, abzuzeichnen. Dies steht für eine ungewisse Zukunft, die geprägt ist von Terror und Umweltkatastrophen. Amerika bedeutet für viele seiner Einwohner auch ein Leben am Rande der Wohlstandsgesellschaft – an Stelle des Ruhmes, der Freiheit und des grenzenlosen Konsums.

⁷⁸ BLUME 2006, S. 17.

⁷⁹ Auf die Gattungen der Bildergeschichte und des Fotoromans kann an dieser Stelle auf Grund des begrenzten Umfangs der Magisterarbeit nicht weiter eingegangen werden und kann an anderer Stelle in Bezug auf Schneiders Gesamtwerk untersucht werden.

Dementsprechend ist es nahe liegend, dass Schneider sich auch mit dem lange Zeit als Inbegriff des American Dream geltenden Symbol der U.S.-amerikanischen Gesellschaft, der amerikanischen Nationalflagge, thematisch in einer Bildserie auseinandersetzt.

III.3.3. Darstellung und Bedeutung des Sternenbanner in der Arbeit *Primary Colors*

Wie zuvor bereits dargelegt, hat sich die Verknüpfung der Idee des American Dream mit dem **Stars and Stripes-Banner** im Laufe der Zeit gewandelt und ist zeitweise sogar ins Gegenteil gekippt. Folglich verwundert es nicht, dass die amerikanische Flagge in Schneiders Foto-Serie *Primary Colors* keineswegs eine patriotische und heroische Wirkung besitzt, sondern verblasst und zerrüttet wirkt. In dem ersten, dritten, vierten, sechsten, siebten und neunten Bild kann man darüber hinaus sogar erkennen, dass sie eingerissen ist. Dies ist für die US-amerikanische Kultur eigentlich eine unmögliche Darstellung. Aufgrund genauer Richtlinien für die Handhabung des Sternenbanners und des Verbots der Aufhissung einer beschädigten Flagge ist dies eine Norm brechende Darstellung des Sternbanners.⁸⁰ Diese ungewöhnliche Präsentation des Sternbanners in der Serie *Primary Colors* zieht eine starke Emotionalisierung mit sich:

The flag is a very special American image: the symbol of nationhood, of patriotic feelings and national values. Depictions of the flag, especially depictions that disturb or reduce the flag's sacrosanctity, therefore instantaneously incite strong responses.⁸¹

Des Weiteren ist sie auf keinem der neun Bilder in ihrer Gesamtmusterung zu sehen.

Auch die Störung des Bildmotivs auf Grund der Stellen im Fotopapier, welche unbelichtet blieben und folglich Schlieren und gelblich-weiße Farbflecken bilden, tragen zu der Brüchigkeit im Gesamtbild der Flagge bei:

Die zerstörte Bildwahrnehmung, die durch den chemischen Verfall des Polaroidbildträgers entsteht, symbolisiert inhaltlich die Brüchigkeit des amerikanischen Traums: Sie [Schneider, Anm. d. V.] nutzt die Farbveränderungen, Schlieren und Flecken, die durch unkalkulierbare chemische Prozesse in der instabil gewordenen Filmschicht ausgelöst werden, um Motiv und Medium in der Wahrnehmung untrennbar zu verschmelzen.⁸²

Die zufälligen Resultate des in seiner chemischen Konsistenz gestörten Mediums finden also inhaltlich ihre Entsprechung.

⁸⁰ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Flagge_der_Vereinigten_Staaten

⁸¹ STICH 1987, S. 17.

⁸² Mextorf, Lars: Stefanie Schneider, in: *Out of the Camera* 2006, S. 35.

Vergleicht man Schneiders Fotografien der amerikanischen Flagge mit den gemalten Stars and Stripes von Johns, so fällt ein zentraler Aspekt ins Auge: Abgesehen davon, dass Johns und Schneider völlig andere Medien verwenden – Johns gestaltet seine Bilder mittels malerischer Enkaustik-Technik⁸³ während bei Schneider Fotografien entstehen – sind die Flaggen von Johns absolut flächig und zweidimensional gehalten. Die Betonung der Zweidimensionalität liegt jedoch nahe, da eine Flagge zunächst einmal ein zweidimensionales Objekt ist. Erst wenn sie in Bewegung gerät, entsteht eine Dreidimensionalität. Genau darin liegt ein erster Unterschied zu den Arbeiten von Stefanie Schneider: Schneiders Flaggen sind in Bewegung. Sie wirken lebhaft und voll von Leichtigkeit, aber zugleich auch zerrüttet, da man sie nie in vollständiger Darstellung sieht. Auf Grund der weichen Konturen, Ungenauigkeiten und gelblich-weißen Farbschleier lassen Schneiders Bilder an eine impressionistische Malweise denken. Lenkt man den Fokus auf das Malerische im Werk Schneiders, so liegen Assoziationen mit den Flaggen-Bildern von Johns nicht mehr ganz so fern.

Johns war der erste Künstler, der in der Nachkriegszeit das Motiv der amerikanischen Nationalflagge zum Thema seiner Kunst machte. Sidra Stich schreibt in ihrer Abhandlung *Made in U.S.A.*, dass Johns Flaggenbilder geprägt seien von der Joseph McCarthy- und Eisenhower-Ära und dem damit verbundenen Patriotismus:

Considering the sociopolitical climate, the irony of John's flag paintings is extraordinary. These paintings affirm and deny an Americanness. They address the issue of patriotic display – indeed, they denote a total devotion to and obsession with the flag image – but they refuse to make an unequivocal statement.⁸⁴

Johns bedient sich dafür unterschiedlicher Techniken, mit deren Hilfe er das konforme Bild der Nationalflagge nach einer ersten, sehr naturgetreuen Darstellung verschiedenartig abbildet. Die Stabilität des stets gleichen Motivs wird in den Jahren nach 1954 durch diverse Abstraktionen in Frage gestellt.⁸⁵ Auch die in den 1960er Jahren entstandenen *Flag*-Arbeiten des Künstlers Claes Oldenburg sind nach Stich eng mit der Politik ihrer Entstehungszeit verbunden. Sie schreibt, dass sich Oldenburg verwitterter Materialien bedient, um das Standhalten der Natur unter harten Gegebenheiten zu symbolisieren.⁸⁶ (Abb. 13) Oldenburg schafft somit die Parallele zu den politischen Konflikten der Kennedy-Ära und dem Standhalten der USA im Kalten Krieg:

⁸³ Unter Enkaustik versteht man eine Maltechnik mittels derer mit Wachs verschmolzene Farbpigmente heiß auf den Maluntergrund aufgetragen werden.

⁸⁴ STICH 1987, S. 19.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 19ff.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 24.

Kennedy and his vision of Camelot inspired a burst of exuberance. America was again reaffirming its Americanness, pressing ahead and asserting its prowess. The political and social atmosphere was supportive of innovation and receptive to a joyous abandonment of staid or stifled expression. Oldenburg's flags are a vivid index of this climate and pose an interesting counterpoint to John's American flags of the Eisenhower fifties.⁸⁷

Mit Blick auf das Entstehungsjahr der Serie *Primary Colors* im Jahr 2001 wird leicht die Assoziation zu den Ereignissen des 11. September 2001 geweckt. Die USA wurden durch den Angriff auf das World Trade Center in ihrem Sicherheitsgefühl zerrüttet. Um den Zusammenhalt und das Nationalbewusstsein des Landes zu stärken, wurde in der Zeit danach vermehrt die amerikanische Nationalflagge gehisst.

Zu den erstaunlichsten Phänomenen zählte in der Zeit nach dem 11. September 2001 jedoch die sofortige Verwandlung der Ereignisse in Zeichen und Symbole, in Emotionalität und Betroffenheit [...]. Vom 11. September 2001 an übte sich die Regierung Bush nicht nur in einer umfassenden Instrumentalisierung nationaler Symbolik wie der Amerikanischen Flagge [...].⁸⁸

Dennoch haben die Ereignisse das Land in seiner inneren Stabilität erschüttert und der darauf folgende Afghanistan- und Irakkrieg vergrößerte die inneren Konflikte noch weiter. Diese innere Verletzung scheint durch den Riss in der Flagge symbolisiert zu werden – ebenso wie durch die Bildstörung auf Grund des überlagerten Fotofilms. Gerade im Hinblick darauf, dass sich Schneider in ihren Arbeiten mit der inneren Zerrüttung von Menschen und Kulturen beschäftigt, liegt eine mögliche Interpretation der Arbeiten dahingehend nahe:

Schneider's work has little or nothing to do with reportage as such, but with recording human culture in a state of fragmentation and slippage.⁸⁹

Wie der Kritiker John Yau in seiner Abhandlung *The United States of Jasper Johns* beschreibt, besteht die Bedeutung der amerikanischen Nationalflagge innerhalb der Gesellschaft als verlässliches Symbol für eine sichere, langfristige Existenz der Welt:

Like most flags the American flag represents both a belief in unity of purpose and the existence of a common social reality. It is a palpable symbol which proposes that the world will go on being the same, and its existence within the world as a meaningful object is guaranteed.⁹⁰

Dementsprechend scheint Schneider genau zu dem Zeitpunkt die amerikanische Nationalflagge zu „porträtieren“, als dem Land das Sicherheits- und Einheitsgefühl zu entgleiten droht und symbolisiert dies deutlich anhand des Risses.

⁸⁷ STICH 1987, S. 25.

⁸⁸ KRÖNER, Magdalena: Political Landscapes, in: Kunstforum, Bd.189, 2008, S. 58.

⁸⁹ GISBOURNE, Mark: Life's a Dream (The Personal World of Stefanie Schneider) in: Stefanie Schneider. Stranger than Paradise, hrsg. v. STAHEL, Noelle u. BOSSHARDT, Daniela, Ostfildern-Ruit 2006, S. 10.

⁹⁰ YAU, John: The United States of Jasper Johns, Massachusetts 1996, S. 8.

Doch diese Vermutung lässt sich nicht bestätigen, denn die Arbeit ist bereits im Mai des Jahres 2001 entstanden. Für Stefanie Schneider scheint das Gefühl der inneren Zerrüttung Amerikas kein erst im Zuge des 11. Septembers 2001 entstandenes Thema zu sein. Sie bezieht sich mit ihrer Darstellung der Flagge auch auf die vorangegangenen innen- und außenpolitischen Konflikte des Landes, die auch schon für Johns und Oldenburg inhaltlich eine Rolle spielten:

Ich bin immer wieder Richtung Santa Monica auf der 10 West an dieser überlebensgroßen Flagge vorbeigefahren. Irgendwann habe ich angehalten. Diese Flagge symbolisiert für mich das positive und gleichzeitig das negative Gefühl verbunden mit den USA und speziell Kalifornien.⁹¹

Nach Aussagen der Künstlerin gab es nach den Ereignissen des 11. September 2001 Probleme, die Bilder in Ausstellungen zu hängen.⁹² Möglicherweise musste erst Distanz zu den Ereignissen von 9/11 gewonnen werden.⁹³ Fünf Jahre nach den Ereignissen scheint hingegen das Interesse an einer kritischen Auseinandersetzung mit der politischen Situation der Vereinigten Staaten gerade für eine jüngere Generation von Künstlern von Interesse zu sein und das Thema wird im Rahmen einer Vielzahl von Ausstellungen präsentiert.⁹⁴ Dieses Phänomen beschreibt Magdalena Kröner in der Januar/Februar-Ausgabe 2008 des Kunstforums:

Was vielen längst obsolet erschien, wird plötzlich wieder aktuell: die Stellungnahme der Kunst zu Ereignissen des Politischen und Katastrophischen, die direkt den Kern der nationalen Identität führen.⁹⁵

Auch die Darstellung der amerikanischen Nationalflagge ist nach diesem Ereignis bei vielen Künstlern im Rahmen einer künstlerischen Verarbeitung der Terroranschläge auf das World Trade Center Gegenstand ihrer Kunst geworden.⁹⁶ Schneiders Flaggendarstellung in der Serie *Primary Colors* beinhaltet auf Grund ihrer Entstehungsgeschichte zwar nicht das Thema 9/11, doch erlangt die Rezeption der Arbeit nach den Ereignissen und im Rahmen der aktuellen künstlerischen Entwicklungen und Tendenzen keine vollkommen andere, als von der Künstlerin ursprünglich gedachten, doch eine erweiterte Bedeutung.

⁹¹ SCHNEIDER, Stefanie in E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 22.12.2007.

⁹² SCHNEIDER, 16.01.2008.

⁹³ Die Galerie Michael Zink in München zeigte die Arbeit *Primary Colors* im Jahre 2002. Danach wurde sie erst wieder 2006 in den Ausstellungen *Out of the Camera. Analoge Fotografie im digitalen Zeitalter* im Bielefelder Kunstverein und im Rahmen einer Einzelausstellung Schneiders mit dem Titel *Stranger than Paradise* in der Galerie Robert Drees integriert.

⁹⁴ Vgl. KRÖNER 2008, S. 55ff.

⁹⁵ Ebd., S. 56.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 68ff.

III.3.4. Die Serien *Memorial Day* und *10525* im Vergleich

Das Motiv der Amerika-Flagge taucht auch in weiteren Arbeiten von Stefanie Schneider auf. Als Beispiele dafür sind die fünfteilige Bilderreihe *10525* (Abb. 14) und das aus sieben Einzelbildern bestehende Werk *Memorial Day* (Abb. 15) zu nennen. Formal betrachtet unterscheiden sich diese Serien⁹⁷ jedoch deutlich von denen der Serie *Primary Colors*: Es handelt sich bei ihnen nicht um eine Wiederholung desselben Motivs in unterschiedlichen Variationen, sondern um eine Serie von Bildern, welche zwar inhaltlich zusammengehören, innerhalb ihrer Einzelbilder jedoch in ihren Motiven deutlich variieren: Beide Bilderreihen sind Serien, die ihrem Kontext entrissen wurden. Da die Anzahl der Einzelbilder beider Serien von geringer Zahl ist, wird ein Handlungsgeschehen hier jedoch nur angerissen. Auch die meisten anderen Bildserien Schneiders sind in ihrem erzählerischen Inhalt uneindeutig. In den Serien *10525* und *Memorial Day* entsteht die Uneindeutigkeit jedoch verstärkt auf Grund der geringen Anzahl der Bilder, sodass viele Fragen offen bleiben.

Im Unterschied zu der Serie *Primary Colors* nimmt die Darstellung der amerikanischen Nationalflagge in den beiden Serien *Memorial Day* und *10525* zudem nur auf jeweils einem der Bilder als Einzelmotiv einen Platz ein. In der Serie *10525* ist sie im zweiten der fünf Einzelbilder dargestellt. Sie unterscheidet sich in der Aufnahme perspektivisch kaum von denen der Serie *Primary Colors*. Es handelt sich auch dort um die Darstellung der U.S.-amerikanischen Flagge, die leicht vom Wind bewegt wird.

Auf den übrigen Bildern wird der Blick des Betrachters von roten Häuserfassaden dominiert. Auf zwei der Bilder befindet sich im Vordergrund dieser Umgebung ein Mann an einem öffentlichen Telefon, auf einem der Bilder ist eine Frau zu sehen, die ihr Gesicht mit geschlossenen Augen in die Sonne hält. Die beiden Personen, vielleicht ein Paar, befinden sich möglicherweise auf dem Highway und halten an einer Raststätte oder Tankstelle, um ein Telefonat zu führen. Sie wirken entspannt und scheinen das sonnige Klima zu genießen. Die sommerliche Atmosphäre wird durch einen strahlendblauen, wolkenlosen Himmel suggeriert, und mittels des ausgebleichenen Polaroidpapiers und der Schlieren, die wie Sonnenstrahlen wirken, verstärkt. Die Häuserfassaden erinnern an

⁹⁷ Im Folgenden wird der Begriff der *Serie* verwendet, da angenommen wird, dass auch diese beiden Arbeiten den Kriterien der Serie entsprechen. Obwohl es sich in diesem Fall um die Werkgruppe mit narrativem Inhalt handelt, kann auf Grund des offenen Anfangs und Endes auch vom Kriterium der Fortsetzbarkeit ausgegangen werden. Die übrigen Kriterien – wie Homogenität und Notwendigkeit der Zusammenschau aller Bilder – erfüllen *10525* und *Memorial Day* ebenfalls.

suburbane Gegenden im Westen der USA. Die Kleidung des Mannes – er trägt ein weißes Unterhemd auf Jeans – und seine sonnengebräunter Haut bewirken, dass man ihn als US-Amerikaner der Südstaaten oder der sonnigen Westküste identifizieren kann. Jedoch ließe sich dieser Eindruck nicht mit absoluter Sicherheit bestätigen, wäre nicht auf einem der Bilder die amerikanische Nationalflagge zu sehen. Es scheint, als sei die Integration des Sternenbanners in der Serie *10525* für die Ortsfestlegung des Geschehens von Bedeutung. Zu der eigentlichen Handlung, die in den Bildern der Serie stattfindet, trägt sie hingegen wenig bei. Die amerikanische Nationalflagge steht also – im Gegensatz zu *Primary Colors* – hier nicht im Zentrum der Arbeit.

Ein weiterer Unterscheid zu den Darstellungen des Stars and Stripes-Banners in der Serie *Primary Colors* besteht zudem darin, dass dieses in der Arbeit *10525* mit Fahnenstange abgebildet ist und der perspektivische Blick des Betrachters tiefer angesiedelt als in der Arbeit *Primary Colors*. Es ist klar erkennbar, dass es sich nicht um dieselbe Flagge handelt, da hier der Riss fehlt. Entgegen ihrer eigentlichen Darstellung ist sie in der Serie *10525* von ihrer Rückseite, also seitenverkehrt, zu sehen. Dies ist erwähnenswert, da laut § 8 des *United States Flag Code* die Flagge offiziell nur dann von ihrer „verkehrten“ Rückseite gehisst werden darf, „wenn eine ernste Notlage einer Gruppe besteht (4USC8 (a)), in anderen Fällen stellt dies eine Verunglimpfung dar“⁹⁸. Auch, wenn das Sternbanner in der Serie zwar korrekt gehisst ist, erscheint diese Sichtweise zunächst ungewohnt. Warum hat Schneider die Flagge aus diesem Blickwinkel abfotografiert? Handelt es sich vielleicht um eine subtile Anspielung auf die zuvor erwähnte „Sonderform“ der Hissung? Oder ist es Schneider als Nicht-Amerikanerin unter Umständen gar nicht bekannt, dass diese Art der Sichtweise eine explizit andere Bedeutung suggeriert?

In der Serie *Memorial Day* sieht man das Sternenbanner sogar mehrfach zu sehen, jedoch nur im ersten Bild als Einzelmotiv. Es ist direkt frontal, allerdings – wie auch schon in der Serie *10525* – seitenverkehrt abgelichtet worden. Die Art und Weise der Hissung ist nicht ersichtlich. Die Musterung der Nationalflagge würde das gesamte Bild ausfüllen, wären nicht der rechte und obere Rand unbelichtet geblieben. (Abb. 16) Auf Grund der chemischen Reaktionen des überlagerten Polaroidbildträgers sind diese Stellen schwarz. Dies ist eine der chemischen Auswirkungen, die – neben gelblicher Schlierenbildung, Verblässungen und Farbveränderungen – bei der Fotografie mit dem abgelaufenen Polaroidfilm auftreten können und sich durch die gesamte Serie ziehen. Die durch den

⁹⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Flagge_der_Vereinigten_Staaten

chemischen Verfall des Films entstandenen gelblichen Schlieren wirken wie Flammen, welche die Flagge entzünden.

Auf zwei weiteren Bildern innerhalb der Serie *Memorial Day* ist die amerikanische Nationalflagge abgebildet: Auf dem vierten (Abb. 17) und sechsten (Abb. 18) Bild ist diese auch in ihrem Umfeld zu sehen und erklärt den Titel *Memorial Day*. Die Flaggen sind Teil eines Gedenkfriedhofs für im Krieg gefallene, amerikanische Soldaten.⁹⁹

Auf Grund der erneuten Darstellung des Stars and Stripes-Banners von seiner bedeutungsrelevanten „falschen“ Seite, liegt die Vermutung nahe, dass es sich auch bei 10525 nicht um eine „zufällige“ Aufnahme handelt. Hier deutet die Sichtweise des Sternenbanners ebenso wie die flammenartigen Schlieren auf eine Bedrohung, denen die Soldaten des Gedenkfriedhofes vermutlich einmal ausgesetzt waren.

Die Arbeit *Memorial Day* ist, ebenso wie *Primary Colors*, im Mai 2001 entstanden.¹⁰⁰ Mit der Darstellung des Sternbanners, welches von seiner Rückseite gezeigt wird und darüber hinaus scheinbar von außen entflammt und somit angegriffen wird, ist folglich auch hier *nicht* die Ereignisse des 11. September 2001 gemeint, sondern wahrscheinlich vielmehr die im Zuge des Vietnamkrieges verstärkt in den USA einsetzende Hinterfragung der amerikanischen Außenpolitik und die hierdurch entstandene ambivalente Haltung zur amerikanischen Nationalflagge. Dennoch erlangt auch die Betrachtung dieser Serie gegenwärtig eine weitere Konnotation: Durch die Kriege der Bush-Ära sind sowohl der Stolz als auch der innere Zusammenhalt des Landes ins Wanken geraten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Serie *10525* der American Way of Life auf den ersten Blick eine positive Assoziation erfährt, wenn man das Unterwegssein des Paares auf einem Highway mit Freiheit in Verbindung bringt. Diesen Eindruck zerstört allein die ungewöhnliche Flaggendarstellung auf dem zweiten Bild. Somit enthält die Serie *10525* die für Schneiders Arbeiten typische Ambivalenz des American Way of Life: Mit dem Begriff wird einerseits Freiheit und unbegrenzte Möglichkeiten assoziiert, zugleich wird dieser aber durch die beschriebene Darstellung des Sternenbanners subtil in Frage gestellt. In der zwei Jahre später entstandenen Serie *Memorial Day* schwingt eine ganz andere Stimmung mit. Dort wird die U.S.-amerikanische Nationalflagge weniger mit dem American Way of Life in Verbindung gebracht und dem damit eng verknüpften Begriff des American Dream, sondern sehr offen mit der Schattenseite Amerikas, nämlich der des American Dilemma.

⁹⁹ SCHNEIDER, 16.01.2008.

¹⁰⁰ Ebd.

IV. Andy Warhol: Vom Polaroid-Porträt zum Siebdruck in Serie

IV. 1. Das Polaroid als Zwischenmedium

In den 1970er Jahren hat der Pop Art Künstler Andy Warhol mit dem Medium des Sofort-Bildes experimentiert. Neben zahlreichen Schnappschüssen, nutzte er die mittels der Polaroidkamera entstandenen Fotografien auch gezielt als Bildvorlagen für seine Siebdrucke. Seine Verwendung der Polaroidfotografie als Bildvorlage, seit Anfang der 1970er Jahre, ist innerhalb Warhols Arbeiten neu. Das Prozedere des Siebdrucks auf Leinwand hingegen, hat er aus den Werkphasen der vergangenen zwei Jahrzehnte übernommen. Bis 1962 hatte Warhol zunächst Bilder aus Zeitschriften als Bildvorlage verwendet. Gerard Malange behauptet in einem Interview mit Christoph Heinrich 1989 in New York, Warhol habe schließlich auf die eigene Fotografie zurückgegriffen, da er wegen der Verwendung der Vorlage eines Blumen-Motivs von der Urheberin des Bildes verklagt worden sei. Fortan nutzte er, selbst ein leidenschaftlicher Fotograf, seine eigenen Fotos – und gelangte auf diesem Wege auch zur Porträtfotografie und wurde mit ihr zum Auftragsporträtist. Erst bediente er sich hauptsächlich der Bilder von Fotoautomaten. Als bekannte Beispiele in dieser ab 1962 einsetzenden Werkphase gelten die Porträts der Kunstsammler-Gattinen Ethel Scull (Abb. 19) und Holly Solomon (Abb. 20).¹⁰¹ Kurze Zeit später entdeckte er die Polaroidfotografie als Vorlage für seine anschließend im Siebdruckverfahren groß auf Leinwand aufgezogenen Bilder, die er verschiedenartig verfremdete.

Im Rückblick betrachtet, steht das Verwenden der Fotoautomatenbilder in enger Tradition mit den Polaroidbildern, da es sich bei beiden Medien um Sofortbildfotografie handelt und diese jeweils Unikate darstellen. Aber warum griff Warhol plötzlich zur Polaroidkamera? Die Sofortbilder der Passbildautomaten eigneten sich besonders gut für spontane Gesten. Gestik und Mimik waren von Bild zu Bild unterschiedlich. Es entstanden Sequenzen, bei denen verschiedene Bildresultate dem Porträtierten überlassen blieben.

Anders verhält es sich bei den Polaroids: Bei den Aufnahmen mit der Big Shot Kamera führte Warhol Regie. Er hatte genaue Vorstellungen, wie die dargestellten Personen abgebildet werden sollten. Bevor Warhol sie fotografierte, staffiert er besonders die Frauen

¹⁰¹ Vgl. HEINRICH, Christoph: „Es war der Apparat, der die Arbeit machte“. Bildnisse aus der Photobooth, in: Ausst. Kat. Andy Warhol. Photography, Hamburger Kunsthalle, 13.05. – 22.08.1999, hrsg. v. HEINRICH, Christoph, Hamburg 1999, S 85ff.

mit Kostümen und gegebenenfalls Perücken aus und verpasst ihnen ein spezielles, weißliches Make-up.¹⁰²

Möglich ist, dass das Porträtieren mit der Polaroidkamera als Zwischenmedium einfach ein logischer Schritt aus den Passbildautomaten war. Andererseits eignet sich die Polaroidkamera aufgrund der Schwierigkeiten bei Scharfstellungen am Besten für Nahaufnahmen und für unbewegte Bilder. Dementsprechend war sie für das Porträtieren auch entsprechend geeignet. Warhol, der lange zuvor mit der Polaroidkamera experimentiert hatte, wird dies wohl erkannt und sich zu nutze gemacht haben.

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.¹⁰³ In mehreren Schritten wurden weitere Schablonen aufgedruckt, welche bestimmte Gesichtsm Merkmale wie Augen und Mund nochmals betonten. Zum Schluss wurden häufig noch Be- oder Übermalung mit dem Pinsel hinzugefügt. (Abb. 21)

IV.2. Serialität als Gestaltungsmittel

Das aus der Reihe an Fotografien gewählte Bildmotiv der portraitierten Person wurde von Warhol jedoch nur in sehr seltenen Fällen ein einziges Mal verwendet, sondern fast immer in wiederholter Form. Dabei blieb die Bildvorlage in ihrer retuschierten und auf Schwarz/Weiß-Kontraste reduzierten Form dieselbe. Unterschiede ergaben sich besonders im farbigen Bereich: So erhielt die Leinwand eine andere Farbe und auch beim Verfahren des Siebdrucks konnten sich Veränderungen ergeben, je nach dem, wie häufig ein Sieb

¹⁰² Vgl. FREMONT, Vincent: Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot, in: Andy Warhol. Photography 1999, S. 158.

¹⁰³ BEHN 1989, S. 27f.

bereits benutzt wurde, wie viel Farbe aufgetragen wurde oder wie stark es auf der Leinwand angedrückt wurde.¹⁰⁴

Auf diese Weise entstanden meist zwei bis sechs Leinwände desselben Motivs, in einigen Fällen aber auch über 20 Einzelbilder, in unterschiedlicher Weise farbig abstrahiert. (Abb. 22) Folglich handelt es sich bei diesen Arbeiten also zunächst um die Variation ein und desselben Motivs. Nach Sykora muss dies noch kein Kriterium für eine Serie sein. Interessanter erscheint daher die Frage, ob bei Warhols Bildern wirklich die Zusammenschau aller Variationen von Nöten ist. Dies ist besonders auch fragwürdig, da bekannt ist, dass Warhols Bilder auch einzeln auf dem Kunstmarkt verkauft werden. Die unter Abbildung 21 aufgeführte Arbeit *Kimiko* ist ursprünglich als Komposition aus 25 Einzelbildern konzipiert, inzwischen aber auf mehrere Besitzer verteilt. Doch selbst dieses Wissen würde dem Seriencharakter laut Krahe nicht widersprechen. Für ihn ist es vielmehr wichtig, dass die Serie offen ist und potentiell jeder Zeit erweitert werden könnte. Auf Grund seiner beliebigen Erweiterung erfüllen Warhols Porträtvariationen nach Krahe folglich ein wesentliches Kriterium der Serie.

Auch gehorchen Warhols Siebdrucke, ebenso wie die Einzelbilder in Schneiders Serie *Primary Colors*, den Kriterien von Sykoras Forderungen zur Homogenität – und zwar aus den gleichen Gründen: Da jedes Einzelbild aus der quadratischen Variante der Polaroidbilder des Typs der SX-70-Kamera resultiert, haben sie alle das gleiche Format.

Warhol behält außer der einheitlichen Größe bei allen Bildern das gleiche künstlerische Verfahren bei: Änderungen erfolgen an jedem der Einzelbilder der Serie. Dies geschieht zwar in unterschiedlicher Ausprägung, jedoch in gleicher Form. Ausnahmen stellen Werke dar, bei denen es ein Bild innerhalb der Reihe gibt, welches nicht nur in der Farbgebung, also der Art der Abstraktion vom Bildmotiv der Übrigen leicht abweicht, sondern zudem kompositorisch. Als Beispiel hierfür lässt sich die Serie *Marcella* (Abb. 23) anführen: Das erste der vier Bilder zeigt eine Frau, *Marcella*, in Dreiviertelsicht, die übrigen stellen sie frontal mit einer leichten Ausrichtung des Gesichts nach links dar. Es fällt aus dem Rahmen und stört den gewohnten Seriencharakter scheinbar leicht. Dennoch sind in diesem Fall alle Bilder wiederum so einheitlich in ihrer Farbe und Größe, dass man kaum davon sprechen kann, dass dieses Bild in der Hierarchie anders situiert sei und die Homogenität der Bilder störe.

Das Spiel mit der Serie variiert Warhol auch in anderer Form, sodass er ein anderes Mal vier verschiedene Polaroidvorlagen aus derselben Fotosession mit derselben Person

¹⁰⁴ Vgl. ZBIKOWSKI, Dörte: „Plärrende Melodien, die einem nicht aus dem Kopf wollen“, in: Andy Warhol. Photography 1999, S. 129.

auswählt und diese auf einer einzigen Leinwand nebeneinander abdruckt. Das Resultat daraus sind dann bildimmanente Serien.

Darüber hinaus wendet Warhol das Prinzip der Wiederholung, im Sinne einer seriellen Fertigung seiner Siebdrucke, an. Man kann bei der Rezeption von Warhols Bildreihen nicht nur von Serien sprechen, sondern muss seine Bildserien zudem von seinen seriellen Massenprodukten der in der Factory produzierten Siebdrucken abgrenzen. Doch lässt sich der Begriff der Serialität allgemein für das Werk Warhols verwenden:

Mit Serialität wird nicht allein die industrielle Fertigungsweise bezeichnet, sondern auch die Wiederholungsstruktur als Konstitutum der Gestaltung.¹⁰⁵

Die Reihung der Portraitbilder hat jedoch inhaltlich nichts mehr mit der Aussage von Warhols frühen Bildern gemein, welche sich mittels serieller Darstellung mit Produkten der Konsum- und Warenwelt auseinandersetzen.¹⁰⁶ Letztere sollten durch ihre Reihung für die gleichförmige industrielle Massenproduktion stehen. Auch unterscheiden sie sich von den Serien innerhalb Warhols Gesamtwerk, welche den Tod thematisieren und in ihrer Einzeldarstellung beim Betrachter Entsetzen hervorrufen, in ihrer Zusammenschau jedoch zum gewohnten Bild werden und daher an Schrecken verlieren. So beschreibt auch Katharina Sykora die Wirkung der Serie *Suicide* auf den Betrachter:

[...] was im Einzelfall und in der individuellen Anteilnahme als Schock wirken mag, verflacht in der massenhaften Wiederholung der Nachricht zu kurzfristiger Sensation, die durch immer neue Katastrophenbeschreibungen ersetzt werden kann.¹⁰⁷

Es ist also anzunehmen, dass das Prinzip der Wiederholung und des seriellen Charakters seiner Arbeiten sich in den vorausgegangenen Jahren entwickelt hatte und in jenen Jahren, in denen Warhol als Porträtmaler fungierte, schlicht als Stilmittel beibehalten worden ist. Fragt man nach dem Sinn der multiplizierten Darstellung seiner Objekte, so müssen die früheren Arbeiten zur Interpretation herangezogen werden. Das würde im Detail an dieser Stelle zu weit gehen.

¹⁰⁵ BIPPUS 2003, S. 192.

¹⁰⁶ Viele Kritiker Warhols behaupten, dass es ihm bei der Produktion der Porträt-Serien primär um schnellen finanziellen Erfolg ginge. Nina Tessa Zahner schreibt in ihrer Dissertation *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, dass Warhol mittels der Auftragsporträts seine Filmprojekte hat finanzieren wollen (Vgl. ZAHNER, Nina Tessa: *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt 2006, S. 159f.) und David Bourdon behauptet, dass es Warhol ganz gleich gewesen sei, wen er porträtierte, solange er das entsprechende Geld dafür bekam (Vgl. BOURDON, S. 330).

¹⁰⁷ SYKORA 1983, S. 165,

V. Kriterien der Pop Art für Stefanie Schneiders Werk

V.1. Das Medium – Polaroid und Fotografie

Das Medium Polaroid erfreute sich vor allem in den 70er Jahren großer Beliebtheit. Es verwundert folglich kaum, dass auch die Künstler der Pop Art die Sofortbildfotografie zu künstlerischen Experimenten nutzten. Neben Andy Warhol ist David Hockney als einer der Hauptvertreter der künstlerischen Arbeit mit dem Polaroid zu nennen. Das Medium Polaroid ist also auch eng mit der künstlerischen Epoche der Pop Art verbunden.

Stefanie Schneider ist jedoch nicht als Polaroid-Künstlerin im eigentlichen Sinne zu betrachten, da ihre Endprodukte konventionelle, analoge C-Prints sind. Aber nicht nur das Polaroid im Besonderen, sondern die Fotografie im Allgemeinen erlangt in der Pop Art Bedeutung für diverse Verwendungszwecke:

Die Fotografie spielt als Vorlagenmaterial, ebenso aber auch als eigenständiges Gestaltungsmittel in der Pop Art eine große Rolle. [...] Noch nie hat eine Stilrichtung so schnell Alltag in Kunstwerke eingebracht wie die Pop Art mit Hilfe der Fotografie, so dass schließlich aus ihr die Bildgeschichte als eigenständige Kunstgattung hervorgeht (Fotosequenz).¹⁰⁸

Neben der Serie *Primary Colors* gibt es bei Schneider – wie zu Beginn bereits erwähnt – auch Serien, die sich mit narrativen Themen beschäftigen und somit eng mit den Gattungen Fotoroman und Bildgeschichte zusammenhängen.

Mit dem Rückbezug auf das Polaroid als Zwischenmedium, einem eigentlich in seiner Verwendung überholten fotografischen Prozess¹⁰⁹ weckt Schneider Erinnerungen an vergangene Zeiten. Der Aspekt der Nostalgie ist laut Freitags Dissertation *Die amerikanische Pop Art: Ihre Entstehungsgeschichte im Spiegel der amerikanischen Kunsttradition und Kunstöffentlichkeit* von zentraler Bedeutung in der Pop Art:

Zusammenfassend bleibt soweit festzuhalten, dass die Pop Künstler am Anfang ihrer Produktion inhaltlich einen Aspekt der *Nostalgie* oder der Sehnsucht nach vergangenen Zeiten bewahrten, da sie aus der aktuellen, zeitgenössischen Werbepalette die in Amerika typisch heimischen und längst vertrauten Produkte wählten, diese aber nicht im gegenwärtigen Kontext zeigten, sondern nur ihre „alten“ ‚Images‘ filterten.¹¹⁰

¹⁰⁸ PIERRE, José: DuMont's kleines Lexikon der Pop Art, Köln 1978, S. 64.

¹⁰⁹ „Sofort“bilder können mittlerweile auch digital erstellt werden.

¹¹⁰ FREITAG, Richard: Die amerikanische Pop Art: Ihre Entstehungsgeschichte im Spiegel der amerikanischen Kunsttradition und Kunstöffentlichkeit, München 1993, S. 251.

Dazu passt, dass Schneider sich in ihren Arbeiten nicht nur auf vergangene Zeiten *bezieht* – das wird in der Serie *Primary Colors* auch nicht deutlich, beziehungsweise ist dort nicht von entscheidender Bedeutung –, sondern dass sie sich vor allem auch einem Medium bedient, welches nostalgische Gefühle weckt: dem Polaroid.

Robert Indiana behauptete: „Pop is Instant Art“.¹¹¹ Der Begriff *Instant Art* scheint gerade unter dem Aspekt interessant, dass man bei der Sofortbildfotografie ebenfalls den Begriff *instantan* benutzt und von instantaner Fotografie spricht. Das Medium Polaroid scheint ein typisches Medium für eine schnelllebige und schnell konsumierende Gesellschaft und somit das passende Medium der Pop Art zu sein. Entsprechend behauptet Miriam Jung in ihrem Aufsatz *Polaroid als Performance*, dass das Sofortbild Sinnbild der Massenkultur und Wegwerfgesellschaft sei¹¹² und Lars Mextorf schreibt in seinem Essay *Der gebrochene Vertrag. Zu den Folgen der Digitalisierung für die analoge Fotografie*:

Ein Fokus liegt auf den Folgen der medialen Durchdringung des Alltags. Die gezielte Abweichung vom konventionellen Aufnahmeverfahren macht die Fotografie als Medium auffällig und thematisiert im Zusammenspiel mit dem Gezeigten die Prägung von Wahrnehmung und Identität durch Images der Massenmedien. Diese Auseinandersetzung findet in den Werken von [u.a., Anm. d. V.] Stefanie Schneider statt.¹¹³

Doch nicht nur auf Grund der Schnelligkeit, welche die Entwicklung des Sofortbildes in sich trägt, ist es charakteristisch für die neue Konsum- und Massengesellschaft, sondern gerade auch durch seine enorme Popularität – besonders in den 1970er Jahren. Da sich die Pop Art nicht nur der meist beachteten Themen des Alltags, sondern auch ihrer Medien bediente, steht unter anderem auch das Medium Polaroid stellvertretend für diese Zeit – ebenso wie der Siebdruck, dem sich Warhol für seine Kunst bediente:

Die Anwendung des Siebdruckverfahrens zeigte nämlich nicht nur, welcher ästhetische Wertewandel in der amerikanischen Kunst seit Ende der 1950er Jahre stattgefunden hatte, sondern machte sich neben Themen und Motiven der Populärkultur auch deren Herstellungstechniken zu eigen.¹¹⁴

Die Pop Art beschäftigt sich jedoch nicht allein mit den Medien der Massen, sondern will auch gewöhnliches Sehen mittels ungewöhnlicher Bedienung alter Medien, außergewöhnlicher Blickwinkel oder unnatürlicher Farbigkeit in Frage stellen:

Neben der Verarbeitung der grafischen Merkmale der (fotografischen) Reproduktionen liefert besonders die fotogene und telegene Sicht auf die Dinge ein neues Bild der Wirklichkeit, das sich den Künstlern erst durch das Objektiv selbst erschließt. [...]

¹¹¹ FREITAG 1993, S. 246.

¹¹² Vgl. JUNG 2005, S. 97.

¹¹³ MEXTORF, Lars: *Der gebrochene Vertrag. Zu den Folgen der Digitalisierung für die analoge Fotografie*, in: *Out of Camera* 2006, S. 13.

¹¹⁴ ZAHNER 2006, S. 177.

In der ungewohnten Fixierung der Wirklichkeit ruht auch ihre *Übersteigerung* und *Verfremdung*. Sich auf diese Möglichkeiten beziehend, griffen die Pop Künstler eine Vielfalt von Modalitäten der Bildbearbeitung auf, die in der professionellen Fotografie oder dem Film beheimatet waren: die Monumentalfotografie, das Cinemascope-Format, die Kolorierung und Nachkolorierung, die Standbildposition, die „Totale“, die Arretierung von ganzen Filmsequenzen, die Überblendung oder Montage.¹¹⁵

Bei Stefanie Schneider kommt durch den Gebrauch des überlagerten, chemisch veränderten Polaroidbildmaterials noch eine weitere Möglichkeit der Bildverfremdung hinzu. Die Stofflichkeit der Bilder wird auf Grund der Bildstörungen kaum noch erkennbar. Verfremdung kann aber auch durch ungewohnte Blickwinkel in der Aufnahme hervorgerufen werden. Zu den in der Pop Art immer wiederkehrenden Formeln der Dramatisierung und Emotionalisierung der Handlung gehören das *Ausschnitthafte* und die *Nahaufnahme*, das heißt die intime „close-up“-Sicht der Gegenstände und Figuren.¹¹⁶ Gerade die Polaroid-Fotografie eignet sich besonders gut für Nahaufnahmen.

V.2. Stilistische Merkmale – Die Serie

Die sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts, die aus kunsthistorischer Sicht von der Pop Art bestimmt waren, haben das Prinzip der Serie zum Gegenstand ihrer Kunst gemacht – und zwar auf mehreren Ebenen: Sie haben sich des Mediums Druck bedient, um Serien, sprich „Wiederholungen“¹¹⁷, des gleichen Motivs in großen Editionen zu produzieren. Hier ist als wichtigster Vertreter Andy Warhol mit seiner Factory und den dort produzierten Siebdrucken zu nennen:

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts gewann die Serie als Serie an Attraktivität. Serialität wurde selbst zum Thema und war nicht allein ein Mittel. Auch in Warhols Schaffen überwogen fortan die Arbeiten, in denen die seriellen Wiederholungen auf einem Bildträger, also bildimmanent, vorgeführt sind.¹¹⁸

Freitag bezieht sich in seiner Dissertation auf Alloway, der 1975 als formale Merkmale für die Kunst der 1950er und 1960er Jahre die Wiederholung, Symmetrie, Serie und ein daraus resultierendes Gittermuster herausstellte.¹¹⁹ Er räumt ein, dass die Prinzipien der Reihung und Symmetrie bereits seit Beginn des letzten Jahrhunderts wichtige formale Aspekte in der Werbung darstellen, dass jedoch erst Warhol sich ihrer bedient habe, um die

¹¹⁵ FREITAG 1993, S. 131.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 271.

¹¹⁷ Vgl. ECO 1989, S. 303.

¹¹⁸ BIPPUS 2003, S.42.

¹¹⁹ Vgl. FREITAG 1993, S. 61f.

massenmediale Kultur widerzuspiegeln. Formale und inhaltliche Aspekte konnten somit vereint werden.

Warhol benutzte die kommerziellen Siebdrucktechniken zunächst, um auf diesem Wege erst Bilder aus Zeitungen und später selbst geschossene Photographien auf die Leinwand zu bringen.¹²⁰ Die Siebdrucke wurden zum Inbegriff des seriellen Charakters seiner Arbeiten – auch im Sinne von serieller Massenproduktion.

Die Siebdrucktechnik erlaubte ihm, dasselbe Bild in verschiedenen Farben zu drucken und Serien zu produzieren. Serialität war die beherrschende Denkform Warhols. [...] Das Siebdruckverfahren gestattete Warhol, Serialität zum Kunstprinzip zu erheben: Er druckte ein bestimmtes Motiv in verschiedenen Farben und montierte die Tafeln zu einem Bild.¹²¹

Warhol selbst sagte, je häufiger man genau das gleiche sehe, desto mehr verliere das Gesehene an Bedeutung.¹²² Dies entspricht Sykoras These, dass sogar die Bildserien, welche die Schattenseiten des American Way of Life thematisieren – indem sie Motive wie den Elektrischen Stuhl oder Autounfälle darstellen –, an Bedeutung verlieren. Warhol macht in seinen Arbeiten deutlich, dass durch eine permanente Präsenz bestimmter Themen in den Massenmedien diese banalisiert und einer kritischen Betrachtung entrissen werden.

Folglich stellt sich die Frage, ob auch bei Schneider durch die vielfache Wiederholung der Flagge, einem Motiv, das bereits im Alltag von sehr starker Präsenz ist, ein unkritischer Blick beim Rezipient in der Form stattfindet, dass dem Betrachter der Riss wohlmöglich gar nicht auffällt.

Dieses Phänomen beschreibt auch John Yau in seiner Untersuchung *The United States of Jasper Johns* zur Bedeutung von Johns *Flag* und *Map*-Bildern:

Flag focuses on the continuum between memory and perception. In it Johns is trying to actualize the moment when looking supersedes memory and an engagement with reality can begin. The very familiarity of *Flag*'s design reinforces the likelihood that memory and habit prevent us from looking at the world, that these faculties enable us to avoid being actively engaged with and by reality. For often when we think we have seen this „thing“ or „place“ before, we no longer actually look at it, no longer enter into a dialogue with its existence.¹²³

Das Zeichen der Flagge ist durch seine starke Präsenz in den Medien also schon einer Multiplikation im Alltag unterworfen. Die Flagge ist zu einem gewohnten Ikon geworden. Kann sich der Betrachter auch an eine zunächst schockierende Darstellung der Flagge mit

¹²⁰ Vgl. BIPPUS 2003, S. 24.

¹²¹ SABIN, Stefana: Andy Warhol, Hamburg 1992, S. 73.

¹²² Vgl. FREITAG 1993, S. 64f.

¹²³ YAU 1996, S. 7f.

Riss gewöhnen? Der Riss in der Flagge, die Unschärfe und die auf Grund der Über-, Unter- oder Unbelichtung einiger Stellen auf dem verfallenen Fotofilm auftretende Bildstörung zerstören das heroische Symbol der Flagge. Gleichzeitig stellt sich durch die Wiederholung Gewohnheit beim Blick des Betrachters ein und der Riss wirkt auf Grund dessen weniger irritierend. Unter Rückbezug auf Warhol lässt sich dieses Wiederholungsschema eines zunächst schockierenden Themas als eine Banalisierung des gleichen verstehen.

Im Gegensatz dazu schreibt Koslowski, dass eine Wiederkehr des gleichen Motivs beim Betrachter eine verstärkende Wirkung erzeuge sowie eine differenzierte Betrachtung des gleich bleibenden Objektes ermögliche.¹²⁴ Entsprechend stellt Zahner in ihrer Abhandlung über *Die neuen Regeln der Kunst* heraus, dass in den 1960er Jahren viele Künstler sich dem Stilmittel der Wiederholung bedienten und einen „gleichen Gegenstand mehrmals aus verschiedenen Blickwinkeln“¹²⁵, also differenziert, darstellten – so wie es auch in Schneiders Serie *Primary Colors* geschieht. Auch Sykora, die im Gegensatz zu Krahe die Meinung vertritt, dass es sich bei Johns Flaggenbildern um Serien handelt, begründet diese These mit der veränderten Wahrnehmung, die das Symbol der Nationalflagge durch ihre serielle Wiederholung erhält.¹²⁶

Das serielle Prinzip, das hier auf dem Bildträger demonstriert wird, signalisiert die Multiplizierbarkeit des Zeichens. [...] Die Nationalflagge, die den Bürgern der USA von Kindheit an als Zeichen für Patriotismus, Freiheit und amerikanisches Selbstbewusstsein vor Augen geführt wurde, wird hier durch ihr gehäuftes Auftreten auf diese assoziative Wirksamkeit auch außerhalb des soziologischen Rituals befragt. Die Lösung aus dem Ritual der Nationalfeier mit dazugehöriger Hymne etc. kann ebenso wie die durch die dreimalige Wiederholung angedeutete Austauschbarkeit des Ensembles als Ironie interpretiert werden.¹²⁷

Stefanie Schneider wählt in der Serie *Primary Colors* ein Motiv, welches von Johns bereits unter den Aspekten der Geometrie, Wiederholung und Serie untersucht wurde,¹²⁸ wengleich sich Sykora und Krahe in ihren Abhandlungen zur Serie in der Kunst streiten, ob man Johns als Künstler der Serie bezeichnen könne.¹²⁹ Tatsächlich hat Johns erstmalig 1954/55 das Motiv der amerikanischen Nationalflagge zum Thema seiner Enkaustik-Malerei gemacht und greift in den folgenden Jahren dasselbe Motiv wiederholt auf. Dabei

¹²⁴ Vgl. KOSLOWSKI 2001, S. 9.

¹²⁵ Vgl. ZAHNER 2006, S. 177.

¹²⁶ Vielleicht bleibt es fraglich, ob Johns Flaggenarbeiten Serien darstellen, doch folgen die Arbeiten eindeutig dem Prinzip der Wiederholung.

¹²⁷ SYKORA 1983, S. 136f.

¹²⁸ Vgl. FREITAG 1993, S. 63f.

¹²⁹ Vgl. SYKORA 1983, S. 136ff. u. KRAHE 1999, S. 30ff.

interpretiert er es in verschiedenen Mal- und Collagetechniken und konzipiert darüber hinaus ein Werk, welches aus drei unterschiedlich großen Flaggen besteht. Er behandelt das Thema jedoch primär unter malerischen Aspekten zum Erproben verschiedener Techniken und bildet das Stars and Stripes-Motiv in zweidimensionaler Form ab, sodass die Musterung und die strenge geometrische Ordnung im Vordergrund stehen.

Konzeptionell ganz anders erfolgt die Darstellung des Sternenbanners bei Schneider: Die amerikanische Nationalflagge erscheint bei ihr im Unterschied zu Johns keiner geometrischen Ordnung gehorchend. Die Flagge weht im Wind, schlägt Bögen und gibt ihre ursprünglich quadratische Form nicht preis – im Gegenteil: Auf Grund des Risses ist diese auch nicht mehr vorhanden:

Stefanie Schneiders unpathetischer, beunruhigend europäischer Blick präsentiert das zur Bildikone der amerikanischen Pop-Art geronnene Stars-and-Stripes-Motiv in eigenartig verfremdeter Form: Gezeigt werden Standbild-Phasen von heftig im Wind flatternden und sogar zerrissenen Fahnen. Durch das verwendete schlechte Filmmaterial wird die Fragilität des Ganzen noch betont: Das amerikanische Nationalsymbol wird verzerrt, unscharf und gezeichnet durch bläulich-milchige Lichtstreifen vorgeführt – ironischerweise in den verblichenen Farben der englischen Pop-Art-Malerei.¹³⁰

Auch Freitag konstatiert, dass die Künstler der Pop Art in der Wahl ihrer Farbkombinationen solche bevorzugt haben, die deutliche Kontraste hervorrufen, wie Schwarz/Weiß, Rot/Weiß und Blau/Weiß.¹³¹ Interessant scheint unter diesem Aspekt die Tatsache, dass die amerikanische Nationalflagge genau zwei dieser Farbkontraste in sich trägt und somit auch auf Grund dessen nicht nur ikonografisch, sondern auch stilistisch zum Inbegriff der amerikanischen Pop Art wird.

Mit Blick auf die zuvor untersuchten und als Beispiele angeführten Arbeiten Schneiders fällt auf, dass überall auf Grund von Über- und Unterbelichtung sowie intensivierung oder Verblassung der Farbigkeit starke Farb-, Hell/Dunkel-, und verstärkt Blau/Weiß-Kontraste vorherrschen. Vieles entsteht zufälliges, doch die Objekte und Requisiten scheinen oftmals bewusst entsprechend ausgewählt. Insbesondere bei Betrachtung der Serie *10525* ist sofort erkennbar, dass die gleiche Farbigkeit herrscht wie in der Serie *Primary Colors*. Die fünf Bilder der Serie werden beinahe ausschließlich von den Farben der amerikanischen Nationalflagge und folglich von ihren Rot/Weiß und Blau/Weiß-Kontrasten bestimmt. Die Arbeiten Schneiders tragen also nicht nur auf Grund des Serienaufbaus Merkmale der Pop Art in sich.

¹³⁰ LEHNER, Sabine Dorothee: Stefanie Schneider, in: *Flash Art*, May/June 2002, S. 138.

¹³¹ Vgl. FREITAG 1993, S. 160.

V.3. Die Thematik – American Icons und der American Dream

Eric Troncy schreibt einleitend in seinem Artikel *Pop today* der Pop Art inspirierende Wirkung auf zeitgenössische Künstler zu und nennt exemplarisch Fabrice Hubert, Jeff Koons, Sylvie Fleury und Bertrand Lavier.¹³² Als Themen der zeitgenössischen Künstler, die in der Tradition der Pop Art stehen nennt Troncy – sich auf François Pluchart berufend – Sexualität, urbane Folklore, Pressefotos und „mode de vie contemporain“.¹³³

Auch Donna Stein und Lynn Zelevansky schreiben im Vorwort zur Ausstellung *Products and Promotion*, dass noch in den 1980er Jahren viele Künstler auf die durch Warhol und die übrigen Pop Art-Künstler in den 1960er Jahren zum Gegenstand der Kunst erhobenen Themen greifen:

An investigation of mass culture has led many artists to utilize stereotypical characters and forms to expose hidden political and social agendas.¹³⁴

Seit Mitte der 1990er Jahre bis heute bedient sich auch Stefanie Schneider dieser, meist folkloristischen, Themen des Amerika der 1950er bis Ende der 1970er Jahre: Es gibt Bildserien, in denen Cowboys eine zentrale Rolle spielen und somit Parallelen zu Richard Prince¹³⁵ gezogen werden, ebenso wie Serien, welche verlassene Tankstellen suburbaner Städte zeigen und an Ed Ruscha denken lassen. Des Weiteren greift Schneider auf Pin-Up-Bilder zurück, eine Motivilk, der sich vor ihr Künstler wie Mel Ramos gewidmet haben. Mark Gisbourne schreibt in seinem Vorwort des Ausstellungskatalogs *Wastelands*, dass in Stefanie Schneiders ikonografische Bezüge zu dem letzten halben Jahrhundert und gerade auch zu der Pop Art deutlich erkennbar sind:

¹³² Vgl. TRONCY, Eric: *Pop today*, in: *Les années Pop. L'exposition se deroule du 15 mars au 18 juin 2001*. Centre Georges Pompidou, Paris, Paris 2001, S. 74.

¹³³ Vgl. ebd., S. 76.

¹³⁴ STEIN, Donna u. Zelevansky, Lynn: *Foreword*, in: *Ausst. Kat. Products and Promotion*, SF Camerawork, San Francisco, 04.09. – 04.10.1986 u. University Gallery of Fine Art, Ohio State University (University Galleries), Columbus, 30.04. – 31.05.1987, hrsg. v. ZELEVANSKY, Lynn u. STEIN, Donna, San Francisco 1986, S. 5.

¹³⁵ Richard Prince ist kein Pop Art-Künstler im eigentlichen Sinne, da zu der Zeit als seine künstlerische Arbeit begann, die Epoche der Pop Art aus kunsthistorischer Sicht bereits beendet war. Doch hielt der Einfluss der Themen, Stilmittel und Medien dieser Zeit noch weiter bis in die 1980er Jahre an und ist Richard Prince's Künstlerisches Oeuvre in diesem Kontext zu betrachten. (Vgl. *Ausst. Kat. Modern Dreams. The Rise and Fall of Pop*, Institute for Contemporary Art, New York, 22.10. – 12.06.1988, hrsg. v. ALLOWAY, Lawrence u.a., New York 1988, S. 157ff.)

Her photo-novels [...] are multi-layered with the iconographic references that seem to span the last half century, a world driven from the existential [...] through the bleached and bland simulacra of Pop Art [...].¹³⁶

Sidra Stichs sieht in ihrer Festsetzung der Pop Art-Ikonografie die Bereiche American Icons und American Dream als zentral an.¹³⁷ Unter den bei Stich diskutierten Begriff der *American Icons* fallen besonders die Flaggen-Motive. Kaum ein Bild wird so eng mit dieser kunsthistorischen Epoche in Verbindung gebracht, wie das mittels Enkaustik-Technik entstandene Bild der Stars and Stripes von Jasper Johns, das er ganz simpel mit *Flag* betitelte. Aber auch andere Künstler haben sich in den 1950er und 60er Jahren mit dem Motiv der amerikanischen Flagge beschäftigt. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang neben Claes Oldenburg zudem die Künstler Wally Hedrick, William Copley und John Wesley.¹³⁸ Lucy Lippard geht in ihren Untersuchungen zur Pop Art sogar so weit, dass sie den Beginn dieser Kunstgeschichte mit dem Bild *Flag* von Johns gleichsetzt beziehungsweise konstatiert, dass mit dem Enkaustik-Gemälde der Weg für die Pop Art bereitet war.¹³⁹ Johns selbst steht zwar künstlerisch und konzeptionell zwischen Abstraktem Expressionismus und Pop Art¹⁴⁰, weil er gestische Malerei und Motive der Massenmedien in seinen Arbeiten vereint. Doch mit ihm avancierte das Motiv der amerikanischen Flagge zum Inbegriff der Pop Art – nicht zuletzt, da Johns mit der Darstellung der amerikanischen Nationalflagge nicht irgendein beliebiges, sondern ein äußerst konventionelles und darüber hinaus enorm populäres Thema, aufgriff. Die Pop Art thematisiert die Themen der Massenmedien und umgekehrt ist gerade diese an der Popularität des Flaggenthemas beteiligt:

Bemerkenswert ist der große Anteil, den die Massenkommunikationsmittel, allen voran die Presse, aber auch Rundfunk und Fernsehen, an der „flag promotion“ nehmen.¹⁴¹

Nun hatte Johns bei der Wahl des Motivs andere Intentionen als Schneider. Für ihn stand die Flächigkeit, das Zweidimensionale im Vordergrund, um daran malerische Effekte und Möglichkeiten auszuprobieren.

¹³⁶ GISBOURNE, Marc: Foreword, in: Ausst. Kat. Stefanie Schneider. Wastelands, ZEPHYR - Raum für Fotografie, Mannheim, 26.02 – 30.04. 2006 u. Städtische Galerie, Waldkraiburg, 19.05. – 02.07.2006 hrsg. v. SCHIRMBÖCK, Thomas u. FAIX, Dominique A., Heidelberg 2006, S. 5.

¹³⁷ Vgl. FREITAG 1993, S. 244.

¹³⁸ Vgl. LIPPARD, Lucy R.: Pop Art, München/Zürich 1968, S. 20f.

¹³⁹ Vgl. LIPPARD 1968, S. 70.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 22 u. GLENN, Constanze W.: Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde, in: Ausst. Kat. Pop Art, hrsg. v. LIVINGSTONE Marco, München 1992, S. 31f.

¹⁴¹ RABOW 1970, S.236.

Schneiders Blick auf die Flagge ist nicht neutral: Die Flagge ist zerstört. Es ist kaum denkbar, dass die Flagge auf diese Weise lange in dieser Form hängen kann. Es ist anzunehmen, dass sie ausgetauscht beziehungsweise repariert wird. Dem Betrachter wird jedoch durch das wiederholte Zeigen der gleichen Flagge in jedem neuen der neun Einzelbilder suggeriert, dass sie schon lange dort hängt. Er erhält somit ein verzerrtes, irritierendes Bild der Wirklichkeit – nicht zuletzt auch auf Grund des „brüchigen“ Fotofilms. Auf diese Weise liegt Schneider mit ihrer Darstellungsform wieder nahe bei den Künstlern der Pop Art, denn laut Lippard „kopieren die Pop-Künstler nicht einfach alltägliche Gegenstände oder entnehmen der Volkskunst stilistische Leitmotive. Sie sind vielmehr darum bemüht, Abstand von der Aktualität zu gewinnen“¹⁴².

Das Sternenbanner ist positiv konnotiert und steht symbolisch für den American Way of Life und den eng damit verknüpften Begriff des American Dream, ein weiteres Thema der Künstler der Pop Art, besonders auch bei Andy Warhol: Er fotografiert sowohl viele seiner berühmten Freunde und Bekannte, wie beispielsweise Dennis Hopper, Liza Minelli und Muhammed Ali, aber auch weniger bekannte Personen. Durch die Verwendung des quadratischen Polaroid-Bildträgers erscheinen die Porträtierten nebeneinander in nahezu vergleichbarer Wichtigkeit – nicht zuletzt, weil sie vorher entsprechend inszeniert. Warhols Porträtdarstellungen der High Society in den 1970er Jahren entsprechen seinem Drang nach Glamour und Berühmtheit, dem Inbegriff des American Dream. Sie erinnern formal an die Porträtsiebdrucke der Stars wie Marilyn Monroe und Elizabeth Taylor, sodass auch auf sie Glamour übergreift. Die Traumfabrik Hollywood ist durch die Assoziation zu den Monroe-Porträts auch in ihren Porträts gegenwärtig. Das ist nicht nur den Porträtierten wichtig und ein Grund, sich von dem Künstler fotografieren und anschließend verfremden zu lassen. Auch für Warhol selbst war der Aspekt der berühmten „15 Minuten Ruhm“ für jeden von entscheidender Bedeutung und er versuchte, seine Porträtierten wie berühmte Stars erscheinen zu lassen. Daher ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit, durch Retuschierungen Schönheitsfehler zu beseitigen.

Mit dem Thema des American Dream beschäftigen sich auch primär die Fotoserien Schneiders, welche Erzählungen darstellen. Sidra Stich spricht in ihrer Abhandlung über die amerikanische Pop Art *Made in U.S.A.* vom American Dilemma als Folge der Desillusionierung des American Dream. Gründe für die ins Gegenteil geratene

¹⁴² LIPPARD 1968, S. 90.

Konnotation des Begriffs American Dream sind die politischen Ängste und Unruhen der 1960er Jahre: Der Kalte Krieg und die Kubakrise, der Vietnamkrieg sowie die sozialen Unterschiede im Land. Viele Künstler dieser Zeit thematisieren die Ängste und innenpolitischen Spannungen.

The touted image of America as a rich and glorious society was countered by an image of America as a violent society rife with prejudice and seething with contradictions. Many postwar artists depicted these tensions between the American dream and the American dilemma.¹⁴³

Wie bereits dargelegt, hat im Zuge dieser politischen Ereignisse auch das ursprünglich positiv besetzte Symbol der Stars and Stripes eine negative Bedeutung erfahren. So entsteht unter anderem das Bild der blutenden Flagge *The Flag Is Bleeding* von Faith Ringgold¹⁴⁴ (Abb. 24).

Überträgt man die Brüche in der Flaggendarstellung von Ringgold auf diejenigen von Schneider, so treten bei letzterer an Stelle der Blutspuren ein Riss auf. Auch hier schwingt also mit der Verwendung des *American Icon* die Thematik des American Dream beziehungsweise American Dilemma mit.

Entsprechend ist der Übergang zwischen einer reinen Verwendung des Symbols der Flagge als *American Icon* und dem Thema des American Dream oder American Dilemma fließend – nicht zuletzt, da in der Symbolik des Sternenbanners letztere Begriffe mitschwingen. Gerade wenn das Motiv durch eine ungewöhnliche Darstellung emotionalisiert wird, enthebt sich seine Bedeutung des reinen Ikon und wird zu derjenigen einer subjektiven Interpretation.

Eine strikte Trennung der Pop Art Themen in American Icons, American Dream und American Dilemma ist auf Grund dieser Ambivalenz ihrer Bedeutungen also nicht möglich.

¹⁴³ STICH 1987, S. 162.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 188.

VI. Schlussbemerkungen

Jan Verwoert schreibt in seinem Artikel *Kommt her!* dem Polaroid als Medium speziell eine „gemeinschaftsbildende“ Funktion zu.¹⁴⁵ Dies begründet er mit dem unmittelbaren Sichtbarwerden des Bildresultats. In diesem Zusammenhang bezeichnet er auch die Polaroidfotografien Andy Warhols als Zeugnis des sozialen Zusammenkommens. Die meisten der Aufnahmen sind im Rahmen sozialer Veranstaltungen des Künstlers entstanden. Auf Grund des sofort entwickelten Bildes erhalten die Porträtierten die Möglichkeit, unmittelbar, d. h. noch am selben Abend aus der Reihe der Abbildungen das oder die gewünschten heraus zu wählen.

Bei Stefanie Schneider spielt das Kriterium des Polaroids als Sofortbild zwar in dem Maße eine Rolle, dass es für den Arbeitsprozess förderlich ist, das Bildresultat gleich zu sehen und eventuell Wiederholungen des Bildmotivs vornehmen zu können.

Das ist ganz wichtig, [dass ich das Bildresultat direkt sehe, Anm. d. V] weil ich dann direkt sehe, was ich fotografiert habe und die Leute, die da sind, es auch sofort sehen können und dadurch vertrauen zu mir haben. Wir legen die Fotos auf dem Wüstenboden aus und sehen sie gemeinsam an. Ich kann die Szene oder Serie sofort editieren und entscheiden, was fehlt.¹⁴⁶

Doch ist dies nicht der eigentlich gewünschte Effekt, den das Medium des Polaroids für die Künstlerin besitzt, denn ansonsten könnte Schneider auch mit neu produzierten Polaroidfilmen fotografieren. Für sie spielt vielmehr der Effekt der unvorhersehbaren Bildverfremdung durch die Verwendung des in seinem Verfallsdatum abgelaufenen Polaroidbildträgers die zentrale Rolle. Schneider hat sich also eines Mediums bedient, welches ursprünglich einmal einen anderen Zweck besaß, und nutzt seine technischen Möglichkeiten für ihre eigenen, neuen Konzepte.

In dem Maße, wie es gelungen ist, wirkt ein Kunstwerk schulbildend und ruft es Nachahmer auf den Plan. Allerdings kann es auf zwei Weisen Schule machen – entweder dadurch, dass es sich als konkretes Beispiel einer Formbildungsweise anbietet, so dass ein anderer Künstler, der sich davon inspirieren lässt, durchaus eigenständige und originelle Verfahrensweisen entwickeln kann; oder dadurch, dass es Stilmittel zur Ausbeutung freigibt, die auch unabhängig von ihrem ursprünglichen Zusammenhang verwendbar sind und dennoch ihre Kraft bewahren [...]¹⁴⁷

Sowohl bei Warhol als auch bei Schneider erinnert am Ende des künstlerischen Arbeitsprozess wenig an das Medium Polaroid. Der weiße Rand ist verschwunden und die Bilder so stark vergrößert, dass eine direkte Assoziation eines Polaroids fern liegt. Bei

¹⁴⁵ VERWOERT, Jan: Kommt sofort!, in: KRÖNCKE 2005, S. 21ff.

¹⁴⁶ SCHNEIDER, 27.09.2007.

¹⁴⁷ ECO 1989, S. 263.

Warhol handelt es sich nicht einmal mehr um Fotografie. Die Bildvorlage ist bei ihm gänzlich in eine Zweidimensionalität gedrängt worden: Die jeweils dargestellte Person ist auf Grund der Wahl von naturfremder, knallig-bunter Farben auf ihre Grundgesichtszüge reduziert und darüber hinaus in ihrer Natürlichkeit verfremdet.

Es ist also festzuhalten, dass sowohl bei Andy Warhol als auch bei Stefanie Schneider die Beschäftigung mit der Polaroid-Fotografie zunächst einen pragmatischen Sinn hat: Bei Warhol dienen die Sofortbilder als Zwischenmedium in dem Sinne, dass sie Vorlage für seine Endprodukte, die Siebdrucke darstellen.

Man kann mit Recht sagen, dass Warhol das Medium Photographie „nutzte“ statt Photographien zu „machen“, obgleich er Gemälde und Filme „machte“.¹⁴⁸

Durch das Verfahren des Siebdrucks, und dem damit verbundenen plakativ-expressiven Farbauftrag, entfernen sich die Abbildungen von der Wirklichkeit. Durch nachträgliche Bildbearbeitung erhalten seine Werke also verfremdende Wirkung.

Im Gegensatz zu Warhols Bildbearbeitung geschieht bei Stefanie Schneider der Schritt der Verfremdung ihrer Bildmotive schon während der Aufnahme des Polaroid-Bildes, und zwar zufällig.

Während sie das Motiv selbst bestimmt, überlässt sie die farbliche und materielle Wirkung dem Zufall; denn die abgelaufenen Filme hinterlassen eigene Zeichen. Schlieren, vergilbte Formen, Spratzer lassen die Fotos porös werden.¹⁴⁹

Die Künstlerin hat die Art der Verfremdung nicht selbst in der Hand. Hier liegt auch der Unterschied zur Retusche oder der Bildbearbeitung am Computer bei digitaler Fotografie. Der Aspekt der Zufälligkeit macht für Schneider nach eigenen Aussagen den Reiz am Medium der Polaroid-Fotografie mit dem abgelaufenen Filmmaterial aus.

Anschließend werden auch bei Schneider die Polaroids weiterverarbeitet. Indem sie die Sofortbilder analog abfotografiert, werden diese bei ihr ebenfalls zum Zwischenmedium. Die Verwendung der Polaroidfotografie als Zwischenprodukt für daraus resultierende Serien ist bei Schneider und Warhols Werkphase der 1970er Jahre folglich konzeptionell gleich. Unterschiede liegen in der Art der Verfremdung. Bei Schneider geschieht sie zufällig, bei Warhol durch manuelle Bildbearbeitung. Doch obwohl Warhol seine Bildvorlagen anschließend wissentlich selbst überarbeitet und verfremdet spielt auch bei Warhol der Aspekt des Zufalls bei der Bildentstehung seiner Siebdrucke eine Rolle:

¹⁴⁸ FRANCIS, Mark: Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik, in: Andy Warhol. Photography 1999, S. 20.

¹⁴⁹ KARICH, Svantje: Zwiegespräch von Wand zu Wand und andere Verwirrungen, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04. März 2006, S. 52.

Warhol strebt nicht nach der perfekten Reproduktion, sondern lässt im Zuviel oder Zuwenig der Farbe seiner Siebdrucke dem Zufall Raum.¹⁵⁰

Auch Zahner betont in ihrer Dissertation über *Die neuen Regeln der Kunst* dass bei Warhols Siebdrucken die Aspekte von Improvisation und Zufall im Vordergrund standen.¹⁵¹

Warhols Werke tragen [...], trotz ihrer seriellen Fertigung, Zeichen von Individualität, Lebendigkeit und Originalität – etwa Bleistiftspuren oder mechanische und zufällige Residuen billiger Druckverfahren.¹⁵²

Somit spielen sowohl bei Warhols druckgraphischem Prozess als auch bei Schneiders Polaroidaufnahmen zufällige Komponenten, bewusst und gewollt, eine entscheidende Rolle. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass bei Schneider der Aspekt der Zufälligkeit ebenso wie der Aspekt der Verfremdung früher beginnt als bei Warhol, nämlich bereits beim Zwischenmedium Polaroid.

Die Bildverfremdung dient bei Schneider inhaltlich dem Zweck, das ins Wanken geratene Nationalsymbol, die amerikanische Flagge, und darüber hinaus – auch gerade im Hinblick auf ihre übrigen Arbeiten – die Brüchigkeit des amerikanischen Mythos darzustellen. Es interessiert sie also nicht primär das Medium Polaroid an sich, sondern die, mit dem überlagerten Polaroidfilm erzeugbare Wirkung, die mit ihrer inhaltlichen Aussage konform geht.

Sowohl Warhols als auch Schneiders Werk gehorchen dem Prinzip der Serie. Wie anhand von *Primary Colors* verdeutlicht wurde, zeigt die Arbeit im formalen Aufbau deutliche Parallelen zu den Bildserien Andy Warhols: Die Einzelbilder in *Primary Colors* sind gittermusterartig im Quadrat angeordnet. Alle Bilder sind quadratisch, haben die gleiche Größe und zeigen alle dasselbe Motiv – aus jeweils leicht unterschiedlicher Sichtweise.

Während bei Warhols künstlerischen Gesamtwerk jedoch unterschieden werden muss zwischen der Serie einmal als Variationen desselben Bildmotivs durch Abstraktion und Farbverfremdungen, als bildimmanente Serien und als serielle Massenproduktion durch das Verfahren der Siebdrucktechnik, gibt es bei Schneider im Vergleich zu dem Pop Art-Künstler keine bildimmanenten Serien. Inwieweit man von einer seriellen Massenproduktion innerhalb Schneiders künstlerischer Arbeit sprechen kann, könnte im

¹⁵⁰ BIPPUS 2003, S. 56.

¹⁵¹ Vgl. ZAHNER 2006, S.178.

¹⁵² BIPPUS 2003, S. 46.

Hinblick auf Schneiders Partizipation an der Editions-galerie LUMAS an anderer Stelle diskutiert werden.

Ein wichtiger Unterschied zwischen Warhol und Schneider besteht außerdem darin, dass bei Schneider die Fotografie nicht nur Zwischenmedium, sondern auch Endresultat ist und sie daher als eine reine Fotokünstlerin zu betrachten ist. Für Warhol hingegen ist die Fotografie nur ein Zwischenmedium für das resultierende Werk und das Polaroid im Speziellen nur in einer begrenzten Werkphase Gegenstand seines künstlerischen Arbeitens. Schneider hingegen arbeitet bislang ausschließlich mit dem Medium Polaroid als Vorprodukt für ihre anschließenden C-Prints, in denen Schneider ausschließlich den Mythos Amerika und die Ambivalenz des American Way of Life zwischen American Dream und American Dilemma thematisiert. Dies geschieht medial, formal und inhaltlich mit Rückgriff auf die Zeit der 1950er bis 1970er Jahre. Stefanie Schneider greift nicht einfach nur auf die Themen und formalen Hilfsmittel der Pop Art zurück, sondern bedient sich ihrer, um sie im Weiteren neu zu interpretieren.

Ihre Arbeitsweise wird umso relevanter, als sich die politische Situation der USA in diesen Jahren und heute in vielerlei Hinsicht ähnelt: Die U.S.-amerikanische Nation befand sich in den 1960er Jahren in Angst vor einem Kalten Krieg und einer atomaren Bedrohung. Letztere Angst ist nicht geschwunden, nur fokussiert sie sich auf ein anderes Ziel: Die Arabische Welt. An Stelle des Kommunismus ist der Islam zum Feind der USA geworden und die Vereinigten Staaten befinden sich seit den Anschlägen auf das World Trade Center am 11. September 2001 in ständiger Angst vor Terroranschlägen von Seiten der Islamischen Länder. Der Zwiespalt Amerikas zwischen American Dream und American Dilemma ist nach wie vor aktuell und auf Grund der Ereignisse des 11. Septembers 2001 zur Zeit ungemein präsent. Dies wird mit der Darstellung der amerikanischen Nationalflagge ins Bild gesetzt.

Es zeigt sich, dass im Zuge dieser jüngsten Vergegenwärtigung dessen, was die Idee „Amerika“ heute repräsentiert, die nationale Symbolik einmal mehr Gegenstand künstlerischer Aktualisierung wird.¹⁵³

Schneider ist keine Künstlerin der Pop Art, liegt jedoch in ihrer künstlerisch-konzeptuellen Darstellung und ihren Bildthemen den Künstlern dieser Zeit sehr nahe, wie es am Beispiel der Serie *Primary Colors* und einem Einblick ins künstlerische Œuvre von Jasper Johns und speziell Andy Warhol gezeigt werden konnte.

¹⁵³ KRÖNER 2008, S. 73.

VII. Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Andy Warhol: *Brooke Hayward*, 1973, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 4 Teile, je 101,6 x 101,6 cm, Sammlung Brooke Hayward, in: BOURDON, David: Warhol, Köln 1989, S. 325.

Abb. 2: Stefanie Schneider: *Primary Colors*, 2001, C-Print, 9 Teile, je 48 x 46 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise*, hrsg. v. STAHEL, Noelle u. BOSSHARDT, Daniela, Ostfildern-Ruit 2006, S. 88.

Abb. 3: Stefanie Schneider: *In the Range of Light III* (Bild 4), 2003, C-Print, 6 Teile, je 57 x 56, in: Ausst. Kat. Stefanie Schneider. *Wastelands*, ZEPHYR - Raum für Fotografie, Mannheim, 26.02 – 30.04. 2006 u. Städtische Galerie, Waldkraiburg, 19.05. – 02.07.2006 hrsg. v. SCHIRMBÖCK, Thomas u. FAIX, Dominique A., Heidelberg 2006, S. 47.

Abb. 4: Stefanie Schneider: *Gas Station at Night II*, 2006, C-Print, 4 Teile, je 48 x 46 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 77.

Abb. 5: Andy Warhol: *One Hundred Campbell's Soup Cans*, 1962, Öl auf Leinwand, 182,9 x 132,1 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, aus: http://en.wikipedia.org/wiki/Campbell's_Soup_Cans (19.02.2008).

Abb. 6: Stefanie Schneider: *Hillview Motel III*, Teil des Triptychons *Hillview Motel*, 2003, C-Print, 57 x 56 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 26f.

Abb. 7: Stefanie Schneider: *Gasoline*, 1999, C-Print, 6 Teile, je 155 x 128 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 142f.

Abb. 8: Jasper Johns: *Flag*, 1954/55, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert (drei Teile), 107,3 x 154 cm, Time Museum of Modern Art, New York, in: Ausst. Kat. Jasper Johns. *Retrospektive*, Museum Ludwig, Köln, 08.03. – 01.06.1997, hrsg. v. Kirk Varnedoe, München/New York 1997, S. 140.

Abb. 9: Jasper Johns: *White Flag*, 1955, Enkaustik und Collage auf Leinwand (3 Teile), 198,9 x 306,7 cm, Besitz des Künstlers, in: Jasper Johns. *Retrospektive* York 1997, S. 144.

Abb. 10: Jasper Johns: *Flag*, 1958, Graphitstift und Graphitlavor auf Papier, 25 x 30,4 cm, Sammlung Leo Castelli, in: Jasper Johns. *Retrospektive* 1997, S. 156.

Abb. 11: Claes Oldenburg: *The Old Dump Flag*, 1960, Scrap wood, 8 ¾“ x 10 ¾“ x 2 7/8“, Sammlung des Künstlers, in: STICH, Sidra: *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the 50's & 60's*. Berkley 1987, S. 24.

Abb. 12: Stefanie Schneider: *Daisy and Austen in Front of Trailer I-IV*, Teil der Serie *Hitchhiker*, 2005, C-Print, je 128 x 125 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 149.

Abb.13: Claes Oldenburg: *Heel Flag*, 1960, Heel nailed to scrap wood, string, 5 3/8“ x 9 ½“ x 1 ½“, Sammlung des Künstlers, in: Claes Oldenburg: *The Old Dump Flag*, 1960, Scrap wood, 8 ¾“ x 10 ¾“ x 2 7/8“, Sammlung des Künstlers, in: STICH 1987, S. 25.

Abb. 14: Stefanie Schneider: *10525*, 1999, C-Print, 5 Teile, je 57 x 56 cm und je 128 x 125 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 34f.

Abb. 15: Stefanie Schneider: *Memorial Day*, 2001, C-Print 7 Teile, je 48 x 46 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 134f.

Abb. 16: Stefanie Schneider: *Memorial Day* (Bild 1), 2001, C-Print 7 Teile, je 48 x 46 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 134f.

Abb. 17: Stefanie Schneider: *Memorial Day* (Bild 4), 2001, C-Print 7 Teile, je 48 x 46 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 134f.

Abb. 18: Stefanie Schneider: *Memorial Day* (Bild 6), 2001, C-Print 7 Teile, je 48 x 46 cm, in: Stefanie Schneider. *Stranger than Paradise* 2006, S. 134f.

Abb. 19: Andy Warhol: *Ethel Scull*, 1963, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 36 Teile, 202,6 x 363,9 cm gesamt, Whitney Museum of American Art, New York, in: Ausst. Kat. Andy Warhol. *Photography*, Hamburger Kunsthalle, 13.05. – 22.08.1999, hrsg. v. HEINRICH, Christoph, Hamburg 1999, S. 91.

Abb. 20: Andy Warhol: *Holly Solomon*, 1966, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 9 Teile, 205,7 x 205,7 cm gesamt/ je 68,6 x 68,6 x 5 cm, Sammlung Holly Solomon, in: Andy Warhol. *Photography* 1999, S. 95.

Abb. 21: Andy Warhol: *David Hockney*, 1974, Acryl auf Siebdruck auf Leinwand, 2 Tafeln, je 101,6 x 101,6 cm, Privatbesitz David Hockney, in: BOURDON 1989, S. 344.

Abb. 22: Andy Warhol: *Kimiko*, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 25 Tafeln, je 101,6 x 101,6 cm, verschiedene Besitzer, 9 Tafeln in der Sammlung John und Kimiko Powers, in: BOURDON 1989, S. 329.

Abb. 23: Andy Warhol: *Marcella*, 1982, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 204 x 204 cm, Galerie Bruno Bischofsberger, Zürich, in: Andy Warhol. *Photography* 1999. S. 179.

Abb. 24: Faith Ringgold: *The Flag Is Bleeding* 1967, Öl auf Leinwand, 183 x 244 cm, Sammlung des Künstlers, in: Ausst. Kat. Faith Ringgold. *Dancing at the Louvre*, Akron Art Museum, Akron, Ohio u.a., 24.01. - 22.03.1998, hrsg. v. Dan Cameron u.a., Berkley 1989, S. 76.

VIII. Bibliographie:

Künstler-Monographien:

Stefanie Schneider. Stranger than Paradise, hrsg. v. STAHEL, Noelle u. BOSSHARDT, Daniela, Ostfildern-Ruit 2006.

Fachliteratur:

ADAMS, Ansel: Polaroid Land Photography, New York 1978.

BARTHES, Roland: Die helle Kammer, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1992.

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1963.

BIPPUS, Elke: Serielle Verfahren: Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism, Berlin 2003.

BOURDON, David: Warhol, Köln 1989.

ECO, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft, Leipzig 1989.

FERRARI, Lulvio (Hrsg.): Carlo Mollino. Photographien, Köln 1994.

FREIER, Felix: DuMont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992.

FREITAG, Richard: Die amerikanische Pop Art: Ihre Entstehungsgeschichte im Spiegel der amerikanischen Kunsttradition und Kunstöffentlichkeit, München 1993.

GIBSON, Clare: Zeichen und Symbole, Köln 2000.

HEITING, Manfred (Hrsg.): The History of Polaroid one Step Photography, Amsterdam 1978.

KOSLOWSKI, Simone: Wiederkehrende Motive im malerischen Werk von Jasper Johns. Versuch einer rekurrenzanalytischen Interpretation, Würzburg 2001.

KRAHE, Martin: Serie und System, Essen 1999.

KRÖNCKE, Meike (Hrsg.): Polaroid als Geste – Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis, Ostfildern-Ruit 2005.

LIPPARD, Lucy R.: Pop Art, München/Zürich 1968.

PIERRE, José: DuMont's kleines Lexikon der Pop Art, Köln 1978.

RABBOW, Arnold: dtv-Lexikon politischer Symbole A-Z, München 1970.

SABIN, Stefana: Andy Warhol, Hamburg 1992.

SCHIMMING, Ulrike: Fotoromane. Analyse eines Massenmediums, Frankfurt 2002.

STICH, Sidra: Made in USA. An Americanization in Modern Art, the 50's & 60's. Berkley 1987.

SYKORA, Katharina: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983.

YAU, John: The United States of Jasper Johns. Massachusetts 1996.

ZAHNER, Nina Tessa: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt 2006.

Ausstellungskataloge:

Ausst. Kat. Andy Warhol. Photography, Hamburger Kunsthalle, 13.05. – 22.08.1999, hrsg. v. HEINRICH, Christoph, Hamburg 1999.

Ausst. Kat. Andy Warhol. Portraits of the 70s, Whitney Museum of American Art, New York, 20.11.1979 – 27.01.1980, hrsg. v. WHITNEY, David, New York 1979.

Ausst. Kat. Andy Warhol. Retrospektive, Museum Ludwig, Köln, 21.11.1989 – 11.02.1990, hrsg. v. NOELKE, Peter, Köln 1989.

Ausst. Kat. Das Sofortbild Polaroid, Aktionsgalerie, Bern, Oktober 1977, hrsg. v. LISCHKA, Gerhard Johann, Bern 1977.

Ausst. Kat. Faith Ringgold. Dancing at the Louvre, Akron Art Museum, Akron, Ohio u.a., 24.01. - 22.03.1998, hrsg. v. CAMERON, Dan u.a., Berkley 1989.

Ausst. Kat. Jasper Johns. Retrospektive, Museum Ludwig, Köln, 08.03. – 01.06.1997, hrsg. v. VARNEDOE, Kirk, München/New York 1997.

Ausst. Kat. Modern Dreams. The Rise and Fall of Pop, Institute for Contemporary Art, New York, 22.10. – 12.06.1988, hrsg. v. ALLOWAY, Lawrence u.a., New York 1988.

Ausst. Kat. Out of the Camera, Bielefelder Kunstverein, 27.10. – 22.12.2006, hrsg. v. HERAEUS, Stefanie u. DEPPNER, Martin Roman, Heidelberg 2006.

Ausst. Kat. Products and Promotion, SF Camerawork, San Francisco, 04.09. – 04.10.1986 u. University Gallery of Fine Art, Ohio State University (University Galleries), Columbus, 30.04. – 31.05.1987, hrsg. v. ZELEVANSKY, Lynn u. STEIN, Donna, San Francisco 1986.

Ausst. Kat. Stefanie Schneider. 29 Palms, CA., Galerie Kämpf, Basel, 16.01. – 14.02.2004, hrsg. v. Galerie Kämpf, Basel 2004.

Ausst. Kat. Stefanie Schneider. Wastelands, ZEPHYR - Raum für Fotografie, Mannheim, 26.02 – 30.04. 2006 u. Städtische Galerie, Waldkraiburg, 19.05. – 02.07.2006 hrsg. v. SCHIRMBÖCK, Thomas u. FAIX, Dominique A., Heidelberg 2006.

Ausst. Kat. Verfahren der Fotografie (Photografie), Museum Folkwang Essen, 07.05. – 16.07.1989, hrsg. v. der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang Essen, Essen 1989.

Aufsätze/Artikel:

DÖRFEL, Hanspeter: '(Southern) California Dreamin' or Reflections upon the Whereabouts of the American Dream, in: The American Dream, hrsg. v. Freywald, Carin u. Porsche, Michael, Essen 1999.

LEHNER, Sabine Dorothée: Stefanie Schneider, in: Flash Art, May/June 2002.

KARICH, Svantje: Zwiegespräch von Wand zu Wand und andere Verwirrungen, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04. März 2006, S. 52.

KLEMM, Herbert: Sofortbildfotografie – eine nichtkonventionelle Spezialform der Silberfotografie, in: Silberphotographie und nichtkonventionelle Verfahren - Partner oder Konkurrenten? hrsg. v. der Deutschen Gesellschaft für Photographie e.V., Köln 1981, S. 18ff.

KRÖNER, Magdalena: Political Landscapes, in: Kunstforum, Bd. 189, 2008, S. 43ff.

SCHMIDT, Marjen: Archivierung und Präsentation von Photographien, in: Photographie. Sammeln, Transport, Präsentation, Archivierung, hrsg v. Kelmes, Susanne u. Wessel, Thomas, Köln 1997, S. 29ff.

TRONCY, Eric: Pop today, in: Les années Pop. L'exposition se deroule du 15 mars au 18 juin 2001. Centre Georges Pompidou, Paris, Paris 2001, S. 74ff.

Interviews:

Die Autorin im Gespräch mit Stefanie Schneider am 27.09.2007 in ihrem Atelier in Berlin (siehe Anhang).

E-mail-Korrespondenz der Autorin mit Stefanie Schneider am 22.12.2008 (siehe Anhang).

E-mail-Korrespondenz der Autorin mit Stefanie Schneider am 09.01.2008 (siehe Anhang).

E-mail-Korrespondenz der Autorin mit Stefanie Schneider am 16.01.2008 (siehe Anhang).

E-mail-Korrespondenz der Autorin mit Stefanie Schneider am 25.01.2008 (siehe Anhang).

Verwendete Internetseiten:

http://de.wikipedia.org/wiki/American_Way_of_Life (18.02.2008)

http://de.wikipedia.org/wiki/Flagge_der_Vereinigten_Staaten (26.01.2008)

http://en.wikipedia.org/wiki/Campbell's_Soup_Cans (19.02.2008).

<http://www.bdkv.de/htm/glossar.htm> (24.01.2008)

<http://www.lumas.de/> (10.01.2008)

<http://wapedia.mobi/de/Sofortbild> (24.01.2008)