

TROUmatic

Amerikanische Tragödie

Ich erkannte, dass alles, was ich machte, mit dem Tod zusammenhing.

ANDY WARHOL¹

Mit den Negativschlagzeilen, Trauer- und Todesnachrichten zu den Stars zeigt Warhol die menschliche Tragödie unter der Maske von Hollywoods Traumfabrik und legt den in der Nachkriegszeit sich verstärkenden Sinn für Brutalität und Morbidität bloß.² Anstelle von Glück und Glanz, von Konsum und Karriere dominieren häufiger Gewalt und Zerstörung die amerikanische Gesellschaft, was eindeutig beweist, dass in dem Begehren nach Glamour und Reichtum immer auch ein fataler Voyeurismus sowie die Faszination des Abstoßenden innewohnen. Der scheinbar harmlose Wunsch nach Erfolg und Anerkennung, der als Stoff, aus welchem der *American Dream* gemacht ist, ebenso Stoff für die großen Kinoleinwände und kleinen Fernsehbildschirme bietet, verkehrt sich zu einem Alptraum.³ Der gesellschaftliche Drang, persönliche Achtung und materielle Verdienste einzukassieren, ufert dahingehend aus, dass »die gemischte Ökonomie der Aufmerksamkeit und des Geldes eine Katastrophe«⁴ ankündigt. Die Ästhetik des schönen Scheins wird von jener des Hässlichen überlagert oder gar abgelöst, wie Warhols *Death and Disaster*-Serie – den Titelseiten der massenmedialen Tageszeitungen entnommen – illustriert. An Zeitungsberichte und -fotos angelehnt, verarbeitet Warhol darin in immer neuen Variationen und Szena-

1 Warhol nach McShine, 1989: 452.

2 Vgl. Coplans nach Bastian, 1990: 11.

3 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 176.

4 Franck, 1998: 64.

rien das Thema ›Sterben‹ beziehungsweise ›Tod‹, das sich als Hauptmotiv wie ein roter Faden durch die verschiedenen Bilder zieht:⁵ Flugzeugabstürze, Autounfälle, Vergiftungsopfer, Suizide, Rassenunruhen, Massenunfälle vom Atompilz, den elektrischen Stuhl. Indem er Menschen im Angesicht des Todes, das heißt unmittelbar davor oder danach, portraitiert, versucht er die konkreten physischen Geschehnisse des Grauens, die den Tod topozen-trisch bannen, zu rekonstruieren. Da die Serie für Warhol aus zwei Kategorien besteht, eine mit berühmten, die andere mit anonymen Opfern, vereint er im Tod die überdurchschnittlichen *Celebrities* mit der durchschnittlichen Mehrheit:

Die Todes-Serie, die ich machte, bestand aus zwei Teilen: Im ersten ging es um berühmte Tote, im zweiten um Leute, von denen man nie etwas gehört hatte, über die man meiner Meinung nach aber auch einmal nachdenken sollte: das Mädchen, das vom Empire Building sprang, oder die Frauen, die vergifteten Thunfisch aßen, oder die Leute, die bei Autounfällen ums Leben kamen. Es geht nicht darum, dass sie mir leid tun, nur darum, dass die Leute daran vorbeigehen und es ihnen eigentlich egal ist, wenn irgendein Unbekannter ums Leben kommt. So dachte ich, dass es für diese Unbekannten schön wäre, wenn jemand sich an sie erinnerte, der eigentlich nicht an sie denken würde.⁶

Warhol demonstriert damit nicht nur, dass der Tod jeden ereilt, ganz gleich ob bekannt oder unbekannt, sondern offenbart die darin inhärente allgemeine morbide Neugier, die den voyeuristischen Genuss auf die spektakulären Medienbilder richtet und von diesen blutrünstig – wie ein Vampir – zehrt.⁷ Anstatt die alltäglichen Unglücksfälle als widerwärtig einzustufen, bekundet die amerikanische Meute seit der Nachkriegszeit ein (zu) reges Interesse daran, ja wartet sogar in Lauerstellung so lange, bis sich ein weiterer entsetzlicher Unfall ereignet. Um die an Perversion grenzende Schaulustigkeit publik zu machen, stimmt Warhol sein Werk auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse ab und reproduziert mit seiner seriellen Maschinerie die in der Massenkultur mitschwingenden kollektiven Fantasien: »Die Leute wollen Gewalt, also geben wir sie ihnen.«⁸ Doch die obsessive Besetzung des Todes, dessen bei Warhol überpräsen-tierte Dar- oder Zur-Schau-Stellung, lässt erahnen, dass die von den Medien ständig thematisierten alltägli-

5 Vgl. Bastian, 2002: 30 sowie Warhol nach McShine, 1989: 452: »Das Monroe-Bild gehörte zu einer Todesserie, an der ich arbeitete, von Leuten, die auf verschiedene Weise gestorben sind.«

6 Warhol nach Sabin, 2002: 66f.

7 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 176.

8 Warhol nach Bockris, 1989: 458. Vgl. wiederum Bronfen/Straumann, 2002: 176.

chen Katastrophen eine verstörende Vorstellung in sich bergen. Zwar wird der Tod durch den von Warhol adaptierten Wiederholungszwang medial heruntergespielt, banalisiert und bagatellisiert, doch verbirgt sich hinter dieser offensichtlichen Indifferenz eine tiefgehende Differenz: Der traumatische Einbruch des Todes wird verdrängt in der beschleichenden Gewissheit der eigenen (eventuell unspektakulären) Sterblichkeit.⁹ Doch Warhol gedenkt nicht nur, den unberühmten Toten und dem Tod an sich ein *Memento Mori* zu setzen, sozusagen als universale Geste, sondern vor allem dessen Unvorstellbarkeit, die eine mit Angst besetzte Bildlücke erzeugt. Warhol zeigt auf, dass der Tod, dem man weder psychisch noch bildlich habhaft werden kann, seit der Nachkriegszeit in Amerika keinem Bilderverbot obliegt; ganz im Gegensatz hat er geradezu »inflationäre Bilderfluten begünstigt und ist die sine qua non seiner Ausstellbarkeit.«¹⁰

Anstoß für die Auseinandersetzung mit dem Thema ›Tod und Desaster‹ gibt Warhol die Headline des *New York Mirror* vom 4. Juli 1962: *129 Die in Jet* (Abb. 4.2).¹¹ Sie bezieht sich auf den Flugzeugabsturz in der Nähe des Flughafens Paris-Orly, bei dem 129 Tote zu beklagen sind. Warhol erinnert sich an das tragische Ereignis, welches ihm den Impuls liefert, es ästhetisch aufzubereiten: »Eines Tages im Sommer aßen wir (Geldzahler und ich) zu Mittag in Serendipity und er (Geldzahler) legte die ›Daily News‹ auf den Tisch. [...] Und das brachte mich auf die Todesbilder.«¹² Als erstes und vorausweisendes Motiv gehört *129 Die in Jet* zu den letzten handgemalten Bildern, die Warhol via Projektor auf die Leinwand überträgt. Sein Bild reinszeniert eine bereits verarbeitete Wirklichkeit, eben die der Zeitung, genau genommen deren Titelseite mit der geraserten Reproduktion einer Fotografie, und repräsentiert sie als eigenständige (Abb. 4.1). Zwar malt er im Logo (in der rechten oberen Ecke) die Punkte des Zeitungsrasters nach und verweist dadurch auf den maschinellen Ursprung des Bildes, doch erhöht er zugleich durch Retuschen die Kontraste und interpretiert sie malerisch: Die Buchstaben in Versalien stechen unmittelbar ins Auge und besitzen eine durchschlagende Wirkung, der man sich nicht zu entziehen vermag. Zusammen mit dem Pressefoto dazwischen, auf dem die halb zertrümmerten Flügel der abgestürzten Maschine wie ein Menetekel dramatisch in die Höhe ragen, während die davor stehenden Hilfskräfte (wahrscheinlich Polizisten und Feuerwehrleute) auf silhouettenhafte Gestalten in Profil oder Rückenansicht de-

9 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 176.

10 Macho/Marek, 2007: 9.

11 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Mendes/Zimmer, 2011: 170f. sowie Honnef, 2004: 82.

12 Warhol nach Sabin, 2002: 57f.

zimierte sind und wie geheimnisvolle Schatten einer *Science Fiction*-Szene wirken, treffen sie ins Mark. Warhols Wiedergabe hat kaum mehr etwas mit einem detailreichen Reportagebild gemein, sondern erinnert in der abstrakten Direktheit eher an die Malerei seines Zeitgenossen Franz Kline. Indem Warhol nämlich auf mehr grafische Prägnanz setzt und die Details kursorisch auf wenige charakteristische Chiffren zusammengezogen hat, forciert er die Tendenz zur Abstraktion, die sich mit der Bildvergrößerung zusätzlich anbahnt. Obwohl es sich nur um geringfügige künstlerische Eingriffe handelt, schaffen sie dennoch eine Distanz zur Vorlage und zum aktuellen Ereignis, so dass sie die Aussage ins Exemplarische erweitern. Die eindrückliche Schrift-Bild-Kombination wird zu einem dem Tod selbst ähnelnden überzeitlichen Symbol, wobei die zeitlich begrenzte Realität der Boulevardzeitung in der zeitlich unlimitierten Wirklichkeit der Kunst aufgehoben wird. Deren Ausmalung überlässt Warhol gezielt der Vorstellungskraft des Betrachters.

Die anhaltend abstrakte Wirkung des für den Tod exemplarischen Ereignisses erzeugt Warhol bei den Autounfällen dann zunehmend durch die fortwährende Wiederholung eines einzigen Bildes. Anfangs interessiert er sich zwar in *Ambulance Disaster* (Abb. 4.3) wie beim Flugzeugabsturz für die gute Lesbarkeit des Motivs, so dass der Betrachter ganz in die Szenerie eintauchen kann: Lediglich zweimal druckt er das Sieb mit der stark vergrößerten Bildvorlage auf die Leinwand und versieht das monumental gewählte Format mit ausreichender Tiefenschärfe.¹³ Gut erkennbar sind darauf der vorne ramponierte, diagonal positionierte und der Achse entlang gezogene Krankenwagen, zu dem sich der aus dem Fenster hängende tote Oberkörper im wahrsten und doppelten Sinne des Wortes quer legt: erstens quer (verkehrt) zur zugeschriebenen Funktion des Krankenwagens, der eigentlich zur Hilfe herbeigerufen wird und der Lebensrettung dient; zweitens so quer wie der Tod selber, der das Leben so plötzlich durchkreuzen kann. Dass der Tod die geordnete Lebensbahn zerrüttet, wird im *Green Disaster 10 Times* (Abb. 4.4) durch die in Schiefelage geratene orthogonale Ordnung der Serie angedeutet. Das schockierend anmutende Katastrophenbild wird von Warhol nämlich je zweimal in fünf Reihen, die jeweils etwas versetzt anschließen, auf die grün grundierte Leinwand gedruckt.¹⁴ Der Tod tritt hier als gravierender Ein-Schnitt zutage, dadurch dass einerseits die einzelnen Bildränder die Serie regelrecht zerschneiden, andererseits der Leichnam des Autofahrers zwischen den beiden Wrackteilen des durch den harten Aufprall in zwei Teile zerschnittenen Cabriolets liegt. Die einschneidende Bildschieflage kommt auch

13 Vgl. Mendes/Zimmer, 2011: 171.

14 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Mendes/Zimmer, 2011: 171.

beim *Black and White Disaster #4* (Abb. 4.5) zum Ausdruck, zumal Warhol sowohl die Anzahl der Bilder (drei bis vier) als auch deren Ausschnitt variiert und das Auto in eine schiefe Lage geraten ist, da es sich überschlagen hat und umgestürzt liegen geblieben ist. Schief ist die Lage außerdem für die zwei toten und zwei lebenden Insassen, weil Erstere den Unfall mit ihrem Leben bezahlen müssen, Zweitere im Wrack eingeklemmt sind und in dieser prekären Situation auf Hilfe hoffen. Der *Orange Car Crash Fourteen Times* (Abb. 4.6) folgt einer den vorangehenden Serien ähnlichen Logik, wobei die Bilder zunehmend undeutlicher, düsterer und verschmutzter wirken, wahrscheinlich als Signal für den durch den Unfall verstärkten Autosmog, und zum Ende der Serie immer mehr aufeinanderprallen, um den Aufprall der Autos nachzustellen. Die Überlappung der Reproduktionen als simulierter, optischer Zusammenstoß kulminiert schließlich in der Serie des *Optical Car Crash* (Abb. 4.7), welche in der Abfolge der Drucke die Bewegung des dargestellten Motivs am besten imitiert.¹⁵ Warhol überträgt das hier zugrunde liegende Foto rund vierzigmal auf eine vier Quadratmeter große Leinwand und lässt die einzelnen Bilder auf horizontaler Achse kollidieren, was dem Aufprall der Wagen entspricht. Zusätzlich druckt er über die erste Schicht der grünen Reproduktionen eine zweite mit roten, die der anderen gegenüber minimal verschoben ist. Die Bilder werden dadurch erst recht unscharf und beinahe unkenntlich, so als würden sie durch den Aufprall der Wagen selbst ›erschüttert‹. Die repetitiven Überlagerungen und Anschnitte referieren auf das Medium ›Film‹ und erzeugen einen 3D-Effekt, der durch das optische Flimmern mit bloßem Auge wahrnehmbar ist. Dieser fördert die verräumlichende Wirkung des Gesamtbildes, so dass der Autounfall zwar nicht plastischer, aber zumindest zum Greifen nah wirkt durch die musterhaften Elemente des aufgelösten Motivs. Der *Optical Car Crash* besticht durch seine eigentümliche Verbindung von Bewegung und Stillstand, ein Gegensatz, der auf jenen zwischen Leben und Tod anspielt. Die Bilder prozedieren nämlich in der Art dessen, was sie wie zeigen, wohingegen das Abgebildete in jenem – tödlichen – Augenblick verharret, den die reproduzierte Fotografie verewigt. Dadurch kehrt sich das übliche Verhältnis von Bild und Dargestelltem um, wie Lüthy beschreibt: »Nicht das Dargestellte ist das Bewegte und das Bild das Statische, sondern das Dargestellte bleibt statisch, während nun das Bild sich bewegt. Das Bild tritt an die Stelle dessen, was es zeigt.«¹⁶ Dies ist insbesondere bei der vierfach reproduzierten großformatigen Serie *Foot and Tire* (Abb. 4.8) der Fall, in welchem sich das Unglück in superla-

15 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Lüthy, 1995: 91f. und Sabin, 2002: 56 und Mendes/Zimmer, 2011: 171.

16 Lüthy, 1995: 92.

tiver Polarisierung potenziert: durch monumentale Autoreifen und einen winzigen Schuh. Das Bild kreist laut Bastian »um die unaufgelöste Dissonanz des Nichts und des Schweigens. Die Abwesenheit des Körpers ist seine Evidenz. [...] Der Augenblick, den die Bilder als das Unvorhersehbare aus der Wirklichkeit übertragen, ist auch das heterogen Fremde, das uns, den Betrachtern, aus der Wirklichkeit des Bildes entgegenschlägt.«¹⁷ Dieses von Bastian bezeichnete »heterogen Fremde« ist wiederum vertrauter Alltag, da die Nachrichten permanent von Autounfällen berichten, wie Warhol selbst bestätigt: »An einem Weihnachtstag oder Labor Day-Wochenende machte ich das Radio an, und da wurde so etwas gesagt wie: Vier Millionen Tote in Unfällen erwartet.«¹⁸ Der Tod, der aufgrund der exemplarischen Anonymität in den *Car Crashes* nicht tragisch oder metaphysisch fassbar sein kann, manifestiert sich folglich im Postulat verkehrter Werte, die optisch unübersehbar durch die umgestürzten Autos symbolisiert werden: Sofern die Bilder etwas enthüllen, dann ist es weniger der stetige Hinweis auf den Tod selber als vielmehr auf die Absurdität und »statuarische Einsamkeit«¹⁹ des Lebens.

Während die Bilder der Autounfälle allesamt nach Vorlagen entstehen und die Sprache der Todesszenen-Fotografie faksimilieren und als Faktur ins Umgekehrte drehen, verkehrt sich dieses prototypische Prinzip in der Serie der *Tuna-fish Disaster* (Abb. 4.9).²⁰ Als Warhol nämlich im April 1963 im *Newsweek* Magazin den Bericht vom Tod zweier Frauen liest, die einer seltenen Thunfischvergiftung zum Opfer gefallen sind, übernimmt er aus dem Artikel lediglich das Portrait der Betroffenen mit der Thunfischdose. Diese zwei Elemente wiederholt er in sechs alternierenden Reihen zu jeweils drei Motiven, wodurch er nur auf das Todes-Ereignis verweist, also in der Sprache der Korrespondenzen aussagt, was geschehen ist. Das Todes-Szenario ist selbst nicht annähernd abgebildet wie bei den Autounfällen, sondern versteht sich als die Reflexion über den Tod, »weil nur das Echo der Nachricht das unsichtbare Drama inszeniert.«²¹ Trotz dieses Unterschieds lassen sich bei den *Car Crashes* und dem *Tuna-fish Disaster* eminente Parallelen ausmachen: Beide reihen sich in die Kategorie der tragischen, unvermeidlichen Unglücksfälle ein und beide repräsentieren die von der Konsumgesellschaft so zelebrierte Ware als ein Ding, und zwar einerseits in Gestalt des Autos, andererseits als Thunfischkonserve, welches ganz offensichtlich

17 Bastian, 2002: 29.

18 Warhol nach Sabin, 2002: 56.

19 Bastian, 2002: 30.

20 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Bastian, 2002: 30.

21 Bastian, 2002: 30.

»Leck« geschlagen»²² hat. Das Auto als beliebtes Motiv der Popkunst, Symbol der Massengesellschaft und Inbegriff des *American Way of Life*, welches die Freiheit durch Beweglichkeit, Ortsunabhängigkeit und technische Erfindung oder Entwicklung antizipiert, wird bei Warhol zur negativen Konnotation, zur Metapher des *American Way of Death*.²³ Das in der Nachkriegszeit zum Objekt der Begierde und zum Luxusgut hoch stilisierte Auto hinterlässt schließlich eine große, Amerika überrollende Blechlawine, ein totales Wrack. Auch mittels der Thunfischblechdose erhält man einen Einblick in das Innere des massenfabricierten Objekts und entdeckt zwangsläufig, dass sich in dessen Kern eine menschliche Tragödie verbirgt:²⁴ Der Inhalt der Konserve tötet die zwei Frauen, welche im unteren Teil des Siebdruckbildes als »Mrs. McCarthy« und »Mrs. Brown« identifiziert werden. Neuner bringt die der Konsumgesellschaft inhärente Tragik auf den Punkt:

Die Gabe, mit der die Produktions- und Distributionsapparaturen der Industriegesellschaft jeden Menschen beschenken, wird als Büchse der Pandora entlarvt, in der Tod und das Verderben schlummern. Dieses tödliche Rückwirken des gewaltigen Mechanismus des industrialisierten Kapitalismus aufs Lebendige wird in der Form der Tragödie erzählt: als Geschick zweier Individuen, das Warhols eigene Maschinerie in genau jener sentimentalischen, Empathie erzwingenden Manier wiederholt, in der sie schon in der Presse komemoriert wurde.²⁵

Warhol reflektiert also in presseähnlicher Art und Weise über das Thunfisch-Drama, wobei er wie bei einer Todesanzeige auf die Eigennamen der Verstorbenen zurückgreift und mit deren Personifizierung durch Fotos eine subjektivierende Perspektive zum Geschehen einnimmt, welche in der verobjektivierenden, anonymisierenden der Autounfälle getilgt ist.

Während im *Thunafish Disaster* die individuelle Tragik (in) der Konsumgesellschaft thematisiert wird, stößt man in den Suiziden auf die in den Autounfällen schon involvierten anonymen Todesopfer, die als bloße Körper den übermächtigen Kräften der Maschinerie ausgesetzt sind. Der einzelne Mensch tritt hier als jemand auf, der nicht unvermittelt vom Tod überrascht wird, sondern diesen selbst gezielt wählt als Opfer der aus der dekadenten Konsumgesellschaft resultierenden Überforderung oder Langeweile. Er ist auf diese Rolle begrenzt

22 Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58.

23 Vgl. Sabin, 2002: 129.

24 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58.

25 Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58.

und spielt sie auch nur so, wie sie in den Reinszenierungen des Journalismus auftritt.²⁶ Dadurch wird er zum immer gleichen Typus, von den Maschinen der Informationsindustrie geprägt, der dem voyeuristischen Publikum automatenhaft die immer gleichen Szenen der Selbsttötung als spektakuläres Missgeschick vorführt. Warhol bringt dieses tragische Stück mehrfach auf die mediale Bühne: In allen Bildern ist es die scharfumrissene Multiplikation des Todesmotivs, die Randbegrenzung *per se*, welche paradoxerweise die Hermeneutik der Bildexzentrik verstärkt, zugleich aber dafür sorgt, dass das Epische der Lesart und Sprache der Interpretation nie ganz aufgehen kann.²⁷ In *Woman Suicide* (Abb. 4.10), welches eine Frau zeigt, die aus einem Haus in den Tod springt, bedient sich Warhol daher bewusst der Härte des Schwarzweiß-Drucks als Ausdruck der sehr schmerzlichen Faktizität, die ihrerseits den enigmatischen Augenblick des Todes emphatisch überhöht.²⁸ Zugleich offenbart sich »an der dunklen ›Welt-Fassade« im helleren Gegenlicht die Physiognomie des Todes«, welche » – philosophisch gesprochen – das [kaum nachvollziehbare] Geworfensein des Lebens, seinen wirren, akzidentiell tragischen Gegensatz«²⁹ in sich birgt. Dass das Leben tatsächlich so dahingeworfen wird, verdeutlichen die Reproduktionen wie bei den Autounfällen mit ihrer Optik: Sie sind auf die Vertikale und überdies nur auf die untere Bildhälfte ausgerichtet, so dass sie regelrecht »hinunterzustürzen« scheinen – dem Fallen der Frau analog.³⁰ Diese vertikale Orientierung der Bildfelder, die mit dem Sturz korreliert, findet sich auch in *Suicide [Silver Jumping Man]* (Abb. 4.11).³¹ Es zeigt fünfmal einen vom Hochhaus springenden Mann, der durchaus der im Vorspann von *Mad Men* in die Tiefe fallenden männlichen Silhouette ähnelt.³² Warhol kombiniert hier raffiniert die Unregelmäßigkeiten des Drucks mit dem Thema: Während der erste Abdruck links oben gut lesbar die Kontraste des Motivs wiedergibt, verliert sich dieses kontinuierlich, als seien die Poren des Siebs verstopft, so dass zum Ende hin die Figur des Selbstmörders vom nahenden Tod fast ausgelöscht wird. Um dafür ein Exempel zu statuieren, lässt Warhol den Raum für den konsequenterweise folgenden letzten Abdruck suggestiv leer.³³ Diese visualisierte Leere, welche für den Tod steht, findet in

26 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58 sowie 172.

27 Vgl. Bastian, 2002: 29.

28 Vgl. Bastian, 2002: 28.

29 Bastian, 2002: 28.

30 Vgl. Lüthy, 1995: 91.

31 Vgl. Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 172.

32 Vgl. *Mad Men*: Vorspann zur Serie.

33 Vgl. Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 172.

Suicide (Purple Jumping Man) (Abb. 4.12) ihren Widerhall: Während nämlich die oberen zwei Bilder den anscheinend gleichen springenden Mann kurz vor seinem Tod einfangen, schließen die unteren sechs dessen Sprung mit dem Aufprall auf dem Asphalt und dem unmittelbaren Eintreten des Todes ab – und zwar ohne die Bildlücke zwischen den beiden Szenarien zu schließen. Hilfskräfte wie Polizisten, Sanitäter und Ärzte versuchen den Mann offensichtlich wiederzubeleben und/oder stellen lediglich dessen Tod fest. Gegen Schluss der die unteren sechs Bilder verdoppelnden Serie in *Bellevue II* (Abb. 4.13) verkürzen sich die Bildausschnitte, so wie sich das Leben angesichts der Sterblichkeit merklich rasch verkürzt, und die lebenden Hilfskräfte verbinden sich mit dem verblichenen Körper zu einem fast unentwirrbaren Knäuel, einem Knäuel aus Leben und Tod. Die unentwirrbare Komponente, die so verwirrend wie der Tod selbst ist, dominiert die komplexeste Suizid-Serie *Suicide (Fallen Body)* (Abb. 4.14). Die in vier Reihen zu vier Spalten angeordneten Bilder zeigen die Leiche einer nur 23-jährigen Frau, deren Sprung in die Freiheit von dem die Freiheit Amerikas symbolisierenden *Empire State Building* schon erfolgt ist. Sie ist auf dem Dach einer UN-Limousine, einem weiteren Wahrzeichen Amerikas, gelandet. Wie ein schlafendes Schneewittchen trägt sie immer noch ihre weißen Handschuhe (Abb. 4.15).³⁴ Indem die sterbliche Körperlichkeit an ihrer schönen weiblichen Hülle reinszeniert und ästhetisierend zur Schau gestellt wird durch die Überführung des sich permanent anschneidenden und überlappenden Bildmotivs ins Ornamentale, führt die Sichtbarkeit ihres Todes laut Bronfen dazu, das vor Augen zu führen, was eigentlich nicht sichtbar oder wahrnehmbar ist.³⁵ Darauf bezieht sich auch Warhol, weil er die schlafende Schöne als kaum mehr identifizierbar repräsentiert.

Dass die Identifizierung im sinnlosen Grauen des Todesgewirrs nicht mehr einfach gelingt, demonstriert Warhol mit dem *Race Riot* (Abb. 4.16, 4.17), welches politisch aufgeladen ist. Mit der Ermordung J.F. Kennedys endet nicht nur der den *American Dream* tragende »Camelot myth«,³⁶ sondern unterliegen die *Civil Rights* zugleich einer verschärften Bedrohung. Im Mai 1963 eskaliert die Situation in Birmingham, Alabama, und ein Bürgerkrieg bricht aus.³⁷ Der die Rassentrennung entschieden verfechtende Kommandant Bull Conner startet einen Hetzangriff mit Feuerweherschläuchen und Polizeihunden, um die von Martin Luther King angeführte friedliche Demonstration von Schulkindern und Frei-

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. Bronfen nach Grasskamp et. al, 2004: 175ff..

36 Stich, 1987: 185.

37 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Stich, 1987: 185f.

heitskämpfen zu durchbrechen. Mit Knüppeln und Gewehrkolben bahnen sich die Polizisten unerbittlich und rücksichtslos den Weg durch die Menge, während die amerikanische Nation sowie die ganze Welt als Zeugen per Fernsehen zugeschaltet sind. Die Demonstranten werden durch Wasserbrünste zerquetscht, von bissigen Hunden zerfleischt und/oder brutal zerschlagen. Warhol, der sich der Zeitungsfotos aus der *Life*, *Time* und *Newsweek* bemächtigt hat (Abb. 4.18), stellt den bestialischen Übergriff auf die schwarze Zivilbevölkerung dar respektive nach. Seine der Presse entliehenen Bilder zeigen vor allem die »attack dogs in action.«³⁸ Bei der Wiederholung des Motivs setzt er entweder auf die Farbe Rot (*Pink Race Riot*, *Red Race Riot*) (Abb. 4.16), um die Blutrünstigkeit der Aktion zu entlarven und aufzuzeigen, dass auch viel Blut geflossen ist, oder auf den harten Schwarz-Weiß-Druck (Abb. 4.17), welcher die Rassentrennung signalisiert. Dieser Kontrast exemplifiziert zwar den Gebrauch der dokumentarischen Artefakte als jene Macht der Massenmedien, die öffentliche Meinung sowie die Gefühlslage zu manipulieren, wird von Warhols repetitiven Arrangements jedoch zunehmend aufgelöst. Das vormalige Schwarzweiß-Gebilde verschwimmt zu einzelnen Graustufen und provoziert dadurch den Sinngehalt von gleichzeitiger Präsenz und Absenz, von gleichzeitigem Sehen und Nicht-Sehen des erschütternden Bildes, von dadurch aufgeheizten und betäubten Emotionen. Die Rassenunruhen in Birmingham gelten als Schlüsselerlebnis für die *Civil Rights Movements* und resultieren am 28. August 1963 in deren größten Demonstration, dem Marsch auf Washington mit 250'000 Anhängern. Der gemeinsame Gesang von »We Shall Overcome« sowie Kings bahnbrechende Rede »I have a dream« nähren die Hoffnung auf eine neue Vision der amerikanischen Nation, in welcher der *American Dream* mit dem Bewusstsein des »black dilemma«³⁹ friedvoll verschmilzt.

Während im *Race Riot* das tödliche Entsetzen innenpolitisch motiviert ist, ist es in der *Atomic Bomb* außenpolitisch lokalisiert. Die unüberbrückbar scheinende nationale Differenz zwischen Weißen und Schwarzen verlagert sich zu einer internationalen zwischen West und Ost. Deren Ursprung liegt im Zweiten Weltkrieg, welcher permanent einen latenten Schatten auf das glamouröse Nachkriegs-Amerika wirft. Mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor treten die USA 1941 in den von Deutschland durch einen Überfall auf Polen 1939 ausgelösten Krieg ein.⁴⁰ 1943 wird Eisenhower zum Oberbefehlshaber der Alliierten Streitkräfte in Europa ernannt, während J. Robert Oppenheimer zeitgleich in Los

38 Stich, 1987: 186.

39 Ebd.: 187.

40 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Spohn, 2008: 11f.

Alamos am geheimen *Manhattan Project* arbeitet und damit die Entwicklung der US-Atombombe vorantreibt. Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges im Mai 1945 und der Unterzeichnung der Charta der Vereinten Nationen kommt es dann im September zu deren Zündung über Hiroshima und Nagasaki, was die Kapitulation Japans bedeutet. Die Welt trennt sich in zwei Lager, deren Barriere als *Eiserner Vorhang* bezeichnet wird, eine von Winston Churchill 1946 geprägte Benennung, während sich in Vietnam der erste Indochinakrieg entzündet. Der Kampf gegen den Kommunismus wird von US-amerikanischer Seite mit der 1947 festgesetzten *Truman Doktrin* vehement betrieben und mit dem *Marshall-Plan* für wirtschaftliche Hilfe zugunsten der westeuropäischen Staaten propagiert. Ein Jahr später etabliert sich dann der Begriff des *Kalten Krieges* für den ständig schwelenden Konflikt zwischen den West- und Ostmächten, der die Gründung der NATO 1949 initiiert. Dass wegen dem Feindbild ›Kommunismus‹ das atomare Wettrüsten Amerika auch weiterhin dominiert, illustriert Warhol mit der 1965 veröffentlichten Bildserie *Atomic Bomb* (Abb. 4.19). Zu sehen ist nicht die Bombe an sich, sondern deren fatale Auswirkung durch den atomaren Wolkenpilz, welcher »als visuelles Ereignis des Jahres [...] ins allgemeine Bildrepertoire eingegangen [ist].«⁴¹ Dieser reiht sich mehrfach aneinander, wobei die unteren Reihen durch den verkleinerten Ausschnitt immer zahlreicher und unkenntlicher werden. Bei zunehmender Verbildlichung verliert das Motiv nicht nur den realen Charakter, was wiederum wie ein Lehrstück der technisch-medialen Manipulierbarkeit anmutet, sondern die anfänglich noch differenzierbaren Rot-Schwarz-Drucke verwandeln sich mehr und mehr zu schwerelosen Gebilden, welche die Erfahrbarkeit des Gezeigten eindeutig negativ besetzen. Der (amerikanischen) Welt wird eine düstere Prognose gestellt, versinkt sie doch im atomaren Schmutz.

Um wenigstens den gesellschaftlichen Schmutz zu übertünchen und suspek- te, düstere Subjekte auszurotten, die dem Glanz und Glamour zuwiderlaufen, bedient sich Amerika selbst in der Nachkriegszeit noch der Todesstrafe auf dem elektrischen Stuhl. Zwar wird sie nach dem Zweiten Weltkrieg weniger verhängt als zuvor, doch werden in den 1950ern immerhin 717 Amerikaner exekutiert und 181 zwischen 1960 und 1964.⁴² Warhol widmet dem Motiv verschiedene Serien mit unterschiedlicher farblicher Akzentuierung: *Silver Disaster* (Abb. 4.20), *Twelve Electric Chairs* (Abb. 4.21), *Red Disaster* (Abb. 4.22), *Big Electric Chair* (Abb. 4.23). Während im Schwarzweiß-Druck die Bedrohung des elektrischen Stuhls durch die fortschreitende poröse Verschmutzung des Siebs etwas

41 Ebd.: 93. Vgl. diese auch in Folge.

42 Vgl. Stich, 1987: 180.

gebannt wird, wird sie andernorts durch die Verwendung aggressiver Farben nur noch verstärkt. Der Schrecken vermehrt sich gar angesichts der teils grotesken, fröhlichen und daher thematisch grundsätzlich verkehrten Farben.⁴³ Der bedrückende Eindruck bleibt insbesondere bei jenen Bildern haften, bei denen Warhol mit dem Kontrast von Wiederholung und Leere operiert (Abb. 4.20, Abb. 4.22), indem er den seriellen Partien eine größere Leerfläche gegenüberstellt. Diese soll, wie Spohn meint, »wie eine Bühne für die freigesetzten Gedanken des Betrachters [fungieren]. Angesichts eines solch heiklen Objekts wie dem elektrischen Stuhl wirkt die Leere, zumal in aggressivem Rot gehalten, wie ein Schlag ins Gesicht des Betrachters.«⁴⁴ Das an der Wand hängende Schild mit der Aufforderung »Silence« (Abb. 4.24) mutet zusätzlich ironisch an, da die Atmosphäre so ernsthaft erscheint, dass kaum je etwas Anderes als vollständiges Schweigen vorherrschen wird.⁴⁵ Das Schweigen selbst ist so virtuell wie der Stromschlag, der den Verurteilten am elektrischen Stuhl tötet.⁴⁶ Der Stuhl soll mit seiner Omni-Präsenz (bei Warhol) diese Leere kompensieren und zugleich daran erinnern, soll Symbol für Verbrechen und zugleich Vergeltung sein. Er wirkt konträr, geradezu antithetisch zur Freiheitsstatue, die das Demokratieprinzip garantiert, wobei er durchaus die unterschwellige Kehrseite des *American Dream*, die ästhetisierende Schaulust und Brutalität, zu fassen vermag: »Man wird nicht glauben«, sagt Warhol, »wie viele Leute sich ein Bild mit dem elektrischen Stuhl ins Zimmer hängen – vor allem, wenn die Farbe des Bildes mit den Vorhängen übereinstimmt.«⁴⁷

Da Gewalt im Nachkriegs-Amerika angeblich sexy und schön sein kann, bemächtigt sich Warhol seiner Objekte äußerst aggressiv und verübt gar »Serien-Mord«.⁴⁸ In deren Aneignung ist Brutalität involviert, zumal sich Warhol seiner Kamera wie einer Waffe bedient, sie auf die jeweilige Person oder das jeweilige Ding richtet, diese/dies ablichtet, indem er »zückt, zielt und schießt.«⁴⁹ Wegen seiner maschinellen Arbeitsweise begeht Warhol nicht nur Einzel-, sondern überwiegend Serien-Mord. Die Images als Schau-Platz oder Tat-Ort erbringen den Nachweis, dass hier ein Mord nach dem anderen stattgefunden hat – jeder

43 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Spohn, 2008: 85f.

44 Spohn, 2008: 85.

45 Vgl. Stich, 1987: 180.

46 Vgl. Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58.

47 Warhol nach Osterwold, 2007: 177.

48 Vgl. Warhol nach Warhol, 2007: 53 und 70: »Some people think violence is sexy, [...]« und »Some people, even intelligent people, say that violence can be beautiful.«

49 Sontag nach Schnede/Sokolowski, 1999: 14.

eine Variation und Kontinuität desjenigen davor und danach, jeder eine Episode in der Serie.⁵⁰ Da Serien-Mord »murder by numbers«⁵¹ ist, konstituiert er eine Form öffentlicher Gewalt, welche die Maschinenkultur oder Ära der zweiten Industriellen Revolution, Informationsgesellschaft oder Digitalkultur genannt, charakterisiert.⁵² Denn in einer Zeit, in welcher die Grenzen zwischen privater und öffentlicher Person, zwischen Fakt und Fiktion sowie zwischen Lebewesen und unbelebter Materie verwischen, in welcher sich der Fokus von dem kriminellen Akt zu dem des Täters verschiebt, in welcher die Identität von den Technologien der Reflexion, Reduplikation und Simulation absorbiert und als Typologie erfasst wird, nimmt dieses meist unverständliche Ritual des numerischen Tötens in beängstigenden Masse zu.⁵³ Es repräsentiert eine »wound culture«,⁵⁴ die von äußerlicher Bedrohung, von innerlichem Verfall, internationaler Verletzlichkeit und Subversion gezeichnet ist – die Produktion von Gewalt aber heftig dementiert und die Verantwortung dafür auf eben solche Serienmörder (wie Warhol) überträgt.⁵⁵ In diesem Sinne hat, so entsetzlich es klingen mag, deren Erscheinung etwas Positives, zumal diese die gesellschaftliche Brutalität entlarvt. Das serielle Verbrechen wird sogar häufig verherrlicht, weil es, wie Foucault behauptet, »eine[s] der schönen Künste ist, weil es nur das Werk von Ausnahmenaturen sein kann, weil es die Monstrosität der Starken und der Mächtigen enthüllt, weil auch die Ruchlosigkeit noch ein Privileg ist.«⁵⁶ Warhol scheint auch auf seine künstlerische Größe zu pochen, welche »ein Recht auf das Verbrechen hat«,⁵⁷ und erliegt nur allzu gerne der Gewalt, die gemäß Mourlet in jedem kreativen Akt innewohnt.⁵⁸ So schließt er sich als vierzehnter Mann den dreizehn meist gesuchten Verbrechern an, die steckbrieflich von der Polizei und von der Masse wie Berühmtheiten verfolgt werden (Abb. 3.8). Er referiert damit auf die grausam wuchernde Konsumgesellschaft, die den in sich tragenden morschen Kern vergeblich zu verbergen sucht. Dieser dringt bei Warhol als wiederkehrender Aspekt der gestalterischen Verschmutzung und Verunreinigung, der optischen Unebenheiten und Abweichungen durch die technisch hoch entwickelte Kultur

50 Vgl. Dyer, 2002: 70.

51 Seltzer, 1998: 17.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Seltzer, 1998: 1-25.

54 Seltzer, 1998: 6.

55 Vgl. Simpson, 2000: xif.

56 Foucault, 1977b: 89. Vgl. auch Black, 1991: 34.

57 Ebd.

58 Vgl. Mourlet nach Gledhill, 1998: 233.

durch.⁵⁹ Die erheblichen Missstände, die in der nutznießerischen Nachkriegsgesellschaft herrschen, erweisen sich umso fataler, je mehr Kapital darin verwickelt ist. Warhol assoziiert Geld daher mit Gestank, mit Korruption und Verderbnis.⁶⁰

Die verdorbene Konsumgesellschaft Amerikas in der Nachkriegszeit, in der sich das tödliche Verderben stetig offenbart, versinkt in träger Gleichheit angesichts des schleichenden Wirklichkeitsverlusts. Warhols Bilder lassen keinen Zweifel daran entstehen, dass er das favorisiert, was bar semantischem Reichtum, bar jeglicher Bedeutung oder Differenz ist: »Ich mag langweilige Sachen. Es gefällt mir, wenn etwas immer wieder genau das gleiche ist.«⁶¹ Diese komplette Gleichartigkeit, welche sich in Serien entfaltet, »die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen [und allein] der Wiederholung [dienen], welche durch sie hindurchläuft«, entthront die bis anhin dominierende Ähnlichkeit, die sich dem Vorbild unterordnet, »das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll.«⁶² Die Bilder zirkulieren bloß in Bezug zueinander und sind Bilder von Bildern, die in der Vorlage nur immer schon das ›Bedeutende‹ duplizieren. Infolgedessen gibt es für Warhol auch keinen hinzureichenden Grund, außer einem rein oberflächlichen,⁶³ die Todesserie zu erstellen, erscheint doch der Tod bei ihm laut Bastian »ohne Grade«:

der wie die unglaublichste Entwertung des Lebens, wie wir sie bei Camus und im Sisyphos-Diktum, wie wir sie bei Francis Bacon, bei Joseph Beuys ganz anders und noch anders in den auratischen Monologien der Memento mori-Werke eines ganzen Jahrhunderts erkennen – ist Warhols bedeutender Gegenstand. Nur in ihm kehrt die Malerei, die kein Subjekt kennt, als anonym-sprachlose Emotion zurück.⁶⁴

Warhol setzt folglich die Oberfläche dieser selbst-referentiellen Spiegelbilder (des Todes), die einem nichts verheimlichen, jedoch vor lauter eintöniger Langeweile jeglichen Sinnes entleert werden, absolut. Denn die unendliche Repetition, welche die Images wieder und wieder klont und immer belanglose Gleichartigkeit stiftet, mündet in Bedeutungslosigkeit: »Je öfter man nämlich genau das-

59 Vgl. Osterwold, 2007: 172.

60 Vgl. Warhol, 1991: 88.

61 Warhol nach McShine, 1989: 449.

62 Foucault, 1997: 40.

63 Vgl. Warhol nach McShine, 1989: 449.

64 Bastian, 2002: 29.

selbe sieht, desto mehr schwindet die Bedeutung.«⁶⁵ Die ästhetisch aufbereiteten und unzählige Male reproduzierten Bilder entziehen sich gerade im Medienzeitalter der Wirkung, weil einen die Wiederholung für den Inhalt, den Realitätsgehalt, desensibilisiert.⁶⁶ Vergesslichkeit und Zerstreuung resultieren daraus, das Gedächtnis wird blockiert, die Gegenwart mit erhöhter Intensität erlebt, um die Einbuße der Relation zur Vergangenheit und zur Zukunft wieder wettzumachen: »Ich habe kein Gedächtnis. Jeder Tag ist ein neuer, weil ich mich an den Tag zuvor nicht mehr erinnern kann. Jede Minute ist wie die erste Minute meines Lebens.«⁶⁷ Sorglos gibt man sich mit Warhol dem täglich neuen medialen Genuss hin und kennt kein Gestern und kein Morgen.

Mit der aussterbenden Differenz im Konsum- und Medienzeitalter werden Gefühle im Keim erstickt. Die Langeweile des Immergleichen evoziert kühle Emotionslosigkeit: »Je öfter man genau dasselbe sieht, [...] desto besser und leerer fühlt man sich.«⁶⁸ Die scheinbar identischen Bilder, derer man aufgrund der unüberschaubaren Menge schnell überdrüssig wird, verfehlen sogar dann den Effekt, wenn man mit extremer Schauerlichkeit wie in Warhols *White Disaster I* (Abb. 4.25) konfrontiert wird.⁶⁹ Die aus fünf Bildern bestehende Schwarzweiß-Serie schließt sich den Autounfällen an. Sie zeigt ein umgestürztes, brennendes Fahrzeug, von welchem dicker Rauch aufsteigt. Der Insasse, sofern es nur einer ist, ist durch den Aufprall aus dem Wagen herausgeschleudert worden und hängt nun tot am Telefonmast. Diese Szene an sich wirkt schon reichlich absurd, wird aber dadurch noch grotesker, dass im Hintergrund des Bildes eine Figur den Unfallort unbeteiligt passiert. Sie scheint sich weder für das tragische Ereignis zu interessieren, so als sei es schlichtweg eine normale Alltagsszene, noch Hilfe herbeizuholen – geschweige denn selbst Hilfe zu leisten. Dieser zur Schau gestellten Indifferenz setzt Warhol ein Denkmal, indem er den Raum für das sechste, die Reihe komplettierende Bild mit eben jener Leere auffüllt, welcher der in der Nachkriegszeit zunehmenden Emotionslosigkeit entspricht. Je multipler ein Image, desto abstrakter, weniger spannend und schmerzlich erscheint es.⁷⁰ Warhol hat gegen diese »emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality«⁷¹ jedoch nichts einzuwenden, da er sich davon überzeugt

65 Warhol nach McShine, 1989: 449. Vgl. auch Straumann, 2001: 13.

66 Vgl. Sabin, 2002: 58 und Bastian, 2002: 50.

67 Warhol nach Schnede/Sokolowski, 1999: 198.

68 Warhol nach McShine, 1989: 449.

69 Vgl. Dixon, 1999: 37.

70 Vgl. Bourdon, 1989: 143.

71 Jameson, 2001: 9.

gibt, dass frigide Leute am besten in der Konsumgesellschaft zurecht kommen.⁷² Er selbst beherzigt diese Devise und nimmt bei der repetitiven Vorführung des Gleichen eine dem zuvor erwähnten Passanten ähnelnde distanzierte Haltung ein: »Ich will nicht zu nahe kommen; ich mag es nicht, Dinge zu berühren, deshalb ist mein Werk so weit von mir entfernt.«⁷³ Das entfremdende, leidenschaftslose Druckverfahren leistet gerade den von Warhol inniglich ersehnten Abstand zwischen den Betrachtenden und dem zu Betrachtendem.⁷⁴ Deshalb schiebt er die Verantwortung für die Indifferenz auch auf den technischen Fortschritt, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine erstaunliche Wendung genommen hat. Warhol erklärt, dass bereits der Kauf seines ersten Tonbandgeräts ausgereicht hat, um sein potentielles Gefühlsleben frühzeitig zu beenden, während das Fernsehen dann das seinige dazu beigetragen hat, eventuelle Emotionen abzustumpfen.⁷⁵ Warhols Bilder – gerade die des Todes – verwandeln sich folglich in solche dämonischer Leere.⁷⁶

Sobald in Warhols Panoptikum des gewaltsamen Todes jegliche Differenz und Emotionalität bestritten, gar ausgeblendet werden, verschanzte er sich hinter der den Egoismus verschleiern Tautologie der schwarzen Komödie. Indem Warhol vordergründig (tödliche) Objekte propagiert, die von solch visueller, konzeptueller und semiotischer Stabilität zeugen, also »[d]ieses Objekt, das ich sehe, *ist* das, was ich sehe, ein Gegenstand, das ist alles«⁷⁷ als beruhigende Einstellung verkünden, dass Zweideutigkeit – jener Entzug oder jenes Verweigern, das Heidegger als den Sinn des Kunstwerks begreift – vermieden wird, ist das tautologische Rollenspiel von Nutzlosigkeit weit entfernt.⁷⁸ Es verleiht Stärke und Kontrolle, weil die Macht der (tödlichen) Spaltung zynisch abgewehrt wird, in Form eines oberflächlichen Sich-Zufrieden-Gebens, so dass über das rein Sichtbare hinaus nichts weiter gesehen werden soll.⁷⁹ Vielmehr begegnet man diesen zunehmend sichtbaren Todesszenarien mit einer humoristischen Erhabenheit, die einem nichts anhaben kann. Warhol bringt das tödliche Stück daher als schwarze Komödie auf die Bühne des Nachkriegs-Amerikas.⁸⁰ Dass seine Ma-

72 Vgl. Warhol, 1991: 102.

73 Warhol nach McShine, 1989: 451.

74 Vgl. Bastian nach McShine, 1989: 15.

75 Vgl. Warhol nach McShine, 1989: 455.

76 Vgl. Bastian nach McShine, 1989: 28.

77 Didi-Huberman, 1999: 23.

78 Vgl. Didi-Huberman, 1999: 43, 61 sowie Heidegger, 1992: 51-54.

79 Vgl. Didi-Huberman, 1999: 23f., 33 sowie Didi-Huberman, 2000: 183.

80 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58.

schinenmalerei eine satirische Einstellung impliziert, ist in etlichen Fällen deutlich markiert. Gerade der Zusammenstoß der Ambulanzen (Abb. 4.3), bei dem Unfallopfer auf dem Weg ins Krankenhaus getötet werden, liefert den besten Beweis dafür. Auch die implizite Aufforderung, den tragischen Tod eines Mannes in *Optical Car Crash* (Abb. 4.7) als rein visuelles Event im 3D-Format zu betrachten, bringt jenen für Warhol typischen Zynismus zum Ausdruck. Ebenso mutet das neben dem elektrischen Stuhl platzierte Schild, das »Silence« gebietet (Abb. 4.24), hochgradig ironisch an, ganz zu schweigen von dem Tapetenmuster aus Atompilzen (Abb. 4.19). Doch nicht nur das Dargestellte selbst stützt den schwarzen Humor, sondern vor allem die Darstellung, zumal sich das Serialitäts-Prinzip, dem die horriblen Bilder unterworfen werden, laut Neuner als eigentlicher Generator des Komischen entpuppt:

Es [das Serialitätsprinzip] bricht die tragische, individualisierende Adresse, die das Drama als einzelnes Bild aussenden würde. Die Vervielfältigung auf der einen Bildoberfläche unterzieht das Motiv einer gewaltsamen Formalisierung, die uns einen distanzierten und gleichgültigen Standpunkt ansinnt. Diese Ornamentalisierung wirkt selbst an den schockierendsten Fotos wie ein Hebel, der jenen Umschlag herbeiführen kann, den das Tragische ins Komische erfährt [...] Aber es sind eben auch nicht viele, sondern stets derselbe Unglücksfall, der sich auf den einzelnen *Disasters* mit jener Unvermeidlichkeit wiederholt, mit welcher der Antiheld der Slapstick-Comedy sich den Kopf in einem fort am gleichen Balken stößt.⁸¹

Auf Warhols Bühne wird ein maschinelles Werk reproduziert, welches als serielle Bespielung der amerikanischen Leinwand in der Nachkriegszeit das tragische Bildgeschehen in ein indifferent-humoristisches Licht taucht.

Die erhaben-zynische Verleugnung der Sterblichkeit, welche das Nachkriegs-Amerika insgesamt an den Tag legt, spiegelt sich besonders in Warhols Unfähigkeit, mit dem Tod umzugehen. Das frühe Ableben des Vaters trifft ihn hart und ist für ihn bereits traumatisch besetzt. Dessen Leichenaufbahrung empfindet er unzumutbar, wie sich sein Bruder Paul erinnert: »Er wollte Dad nicht sehen. Als die Leiche ins Haus gebracht wurde, hatte Andy solche Angst, dass er sich unter dem Bett versteckte.«⁸² Wie seine Mutter Julia, die bezweifelt, ob sie sich wegen ihres Dickdarmkrebs wirklich hätte einer Operation unterziehen müssen, hegt Warhol bis zuletzt ein großes Misstrauen gegenüber der Medizin

81 Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 58f.

82 Paul Warhola nach Spohn, 2008: 18.

und den Ärzten.⁸³ Er blendet das Thema ›Krankheit und Tod‹ hartnäckig aus und verschliesst sich einer wirklichen Auseinandersetzung. Ganz lapidar sagt er dazu: »Ich versuche, Beerdigungen zu vermeiden, [...] Bekannte sterben, und nach drei Monaten erkundige ich mich wieder bei Leuten, wie es ihnen geht.«⁸⁴ Für Warhol ist es das Beste, »wenn man die Sache cool angeht, ganz amerikanisch, bloß keine Aufregung, [...] Hauptsache lässig; nur keine große Sache daraus machen.«⁸⁵ Dass Warhol diese so agitierte Einstellung minutiös befolgt, zeigt sich daran, dass er Jahre später den Tod seiner so geliebten Mutter (1972) überhaupt nicht thematisiert und selbst vor den engsten Mitarbeitern monatelang verschweigt.⁸⁶ Obwohl er deswegen beinahe einen Nervenzusammenbruch erleidet, hält er sich gar von ihrem Begräbnis fern und spielt weiter den Ungläubigen: »Ich glaube nicht an den Tod.«⁸⁷ Er negiert ihn standhaft gemäß dem von Freud diagnostizierten Verleugnungsprinzip, da der Tod in der magischen amerikanischen Star-Welt einfach gänzlich fremd und unzugänglich anmutet.⁸⁸ Die Leute sollen sich seiner Meinung nach mit dem Glücklichein beschäftigen, anstelle ihre Zeit mit Traurigkeit zu vergeuden.⁸⁹ Selbst seinen eigenen Tod wünscht er sich glamourös, im Licht der Strahlenmaschine zu verschwinden, da ihm alles andere widerwärtig erscheint: »So etwas wäre tatsächlich eine typisch amerikanische Erfindung, die beste amerikanische Erfindung überhaupt – einfach verschwinden zu können. Dann könnte keiner mehr sagen, man sei gestorben oder man sei ermordet worden, und es könnte auch keiner sagen, dass man wegen jemanden das Leben genommen habe.«⁹⁰ Natürlich ist er durch das Tabuisieren eines gewaltsamen Todes nicht auf diesen vorbereitet, wie er selbst zugibt.⁹¹ Völlig unerwartet stirbt er denn am 22. Januar 1987 nach einer trivialen Gallenblasenoperation, die er trotz unerträglicher Schmerzen wegen seiner Krankenhaus-

83 Vgl. Sabin, 2002: 14.

84 Warhol nach Kuhl, 2007: 99.

85 Warhol nach McShine, 1989: 458.

86 Vgl. Spohn, 2008: 18. Vgl. auch Kuhl, 2007: 99. Hier soll das Verschweigen deren Todes angeblich Jahre gedauert haben, was unrealistisch erscheint, zumal Warhol mit seiner Mutter nicht nur eng zusammengelebt, sondern auch – gearbeitet hat.

87 Warhol nach Bronfen/Straumann, 2002: 176.

88 Vgl. hierzu Macho/Marek, 2007: 12.

89 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Bastian, 2002: 56.

90 Warhol nach Bastian, 2002: 56.

91 Vgl. Warhol nach Bastian, 2002: 56: »Ich kann nichts zum Thema [Tod] sagen, weil ich nicht darauf vorbereitet bin.«

angst hinausgezögert hat.⁹² Die Umstände bleiben ungeklärt und seinem Star-Appeal entsprechend mythisch; den Obduktionsberichten zufolge soll er im Schlaf entweder einen Herzinfarkt oder einen Lungenstillstand erlitten haben.⁹³ Nach seinem Tod soll alles »ohne Unterbrechung genauso weitergehen, wie es war, nur dass man selbst nicht mehr da wäre«,⁹⁴ meint Warhol noch überzeugt zu Lebzeiten. Und natürlich nimmt alles seinen normalen Lauf.

Hinter der von Warhol nachgestellten Omnipräsenz des Todes kann man folglich eine Bewusstseinsstörung der modernen Mediengesellschaft wittern, eine permanente Verdrängung der Toten aus dem schillernden gesellschaftlichen Leben. Obwohl Warhol das Sterben so gerne als diskretes Verschwinden angeordnet hätte, ist er – wie die Gesellschaft insgesamt – ständigen Katastrophenmeldungen ausgesetzt, durch die sich jegliches Gefühl für das Unglück der Welt verliert. Warhols *Desasters* erscheinen demnach laut Bastian »weniger als Sozialkritik an einer korrupten, ungerechten Gesellschaft, denn als Medienkritik in der Nachfolge der Schreckensbilder Goyas an der abgestumpften, entmenslichten Wahrnehmung der Öffentlichkeit.«⁹⁵ Die von Warhol statuierte Allmacht des Todes, welche selbst die Ikonen des Konsumentenglücks im Paradies der Verbraucher unterwandert, da doch der Konsum die marktwirtschaftlich sanktionierte Form der Vanitas darstellt,⁹⁶ wirkt eigentlich mühelos konsumierbar. Der (amerikanische) Mensch glaubt, an die Präsenz der Leichen gewöhnt zu sein, zumal »der Blick auf den toten Körper als vorhersehbare, codierte Facette eines wie immer ausgerichteten medialen Zusammenhangs auftaucht, wo er in einen bestimmten Diskurs eingebunden ist [...]«⁹⁷ Durch die traditionelle Allgegenwart in den Medien hat der Todesgedanke seine Bildkraft eingebüßt, dem von Benjamin konstatierten Autoritätseinbruch in der Moderne zufolge: Der veröffentlichte Tod verweist auf einen signifikanten Bedeutungsverlust, so dass die Sterbenden in dem Warhol'schen Serialitäts-Prinzip der räumlichen Bewegungen mehr und mehr aus der täglichen Realität herausgedrängt werden.⁹⁸ Deren Exklusion aus dem Leben geht damit einher, dass das Sterben auf ein »Vorkommnis nivelliert [wird], das zwar das Dasein betrifft, aber niemandem eigens

92 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 177.

93 Vgl. Kuhl, 2007: 79.

94 Warhol nach McShine, 1989: 458.

95 Bastian, 2002: 56.

96 Vgl. Bastian, 2002: 57.

97 Lutz nach Macho/Marek, 2007: 139.

98 Vgl. Macho/Marek, 2007: 13.

zugehört.«⁹⁹ Der Anblick des Todes löst daher selten tatsächlich mehr als ein kurzes Unbehagen aus. Das Bild des Leichnams fügt sich in eine »fundierbare Bildgeschichte ein, in der zwischen Bild und Tod ein ständiges Tauschgeschäft floriert.«¹⁰⁰ Dem medial stetig aufbereiteten Tod »wird solange ein Bild (des Lebens) entgegengehalten, bis dieser verschmerzt, symbolisch gebannt, psychisch verarbeitet oder wenigstens dauerhaft verdrängt ist, kurzum, bis die hinterlassene Lücke im Raum der Lebenden geschlossen ist.«¹⁰¹ Indem dieses Bild einen noch nicht offen(er)sichtlichen Ersatz für den toten Körper anbietet, gibt es ihm auf der stofflichen Tausch-Ebene ein Medium, um erscheinen zu können, während der Tote im Gegenzug das Bild legitimiert, es also wirksam macht.¹⁰² Die Materialität vereint in dieser Schwellensituation Bild und Tod gleichermaßen und soll einen kompensierenden Ausgleich schaffen, der das Leben imaginativ verlängert und den Tod in der permanenten Wiederholung stetig (seriell) nach hinten verschiebt.

Doch dass das Leben nicht einfach reibungslos weiter läuft und beliebig verlängerbar ist, dass sich der Tod nicht ganz so nebensächlich abspielt und leicht verdrängen lässt, beweisen Warhols Serienbilder, in denen er den Tod in der Gewissheit der Folgen doppelt. Die kontinuierliche Zur-Schau-Stellung des Leichnams ist bei ihm weniger Verdrängung als vielmehr ein radikaler Einschnitt in die Ordnung des gängigen Bildhaushalts, der einen Moment markiert, »in dem sich grundlegende bild- und medientheoretische Parameter artikulieren.«¹⁰³ Die vermeintlich sichere Position gerät so schnell ins Wanken, die wieder und wieder reproduzierten Bilder eines toten Körpers greifen das Sehen dennoch an, verstören und destabilisieren.¹⁰⁴ Sie stellen eine inkommensurable Sichtbarkeit des Todes her, zeigen den mit den Bild-Rändern übereinstimmenden unversöhnlichen Einschnitt und die brutalen Konsequenzen, die das Lebensende für jeden Organismus bedeutet.¹⁰⁵ »Mit ihm ist kein mildernder Aufschub, kein Interim und schon gar kein Interregnum zu gewinnen [...]«, wie Marek auf den Spuren Baudrillards schreibt. »Es ist alles andere als eine äquivalente Gabe, hat keinen Gegenwert im symbolischen Tauschgeschäft mit dem Tod. Dieser Tausch ist ein unmöglicher [...], weil seine Ware keinen handelsüblichen Wert

99 Macho/Marek, 2007: 13.

100 Marek nach Macho/Marek, 2007: 295.

101 Marek nach Macho/Marek, 2007: 296.

102 Vgl. hierzu sowie in Folge Marek nach Macho/Marek, 2007: 296ff.

103 Marek nach Macho/Marek, 2007: 295.

104 Vgl. Lutz nach Macho/Marek, 2007: 141.

105 Vgl. hierzu sowie in Folge Marek nach Macho/Marek, 2007: 297ff.

besitzt.«¹⁰⁶ Der in eine Insolvenz mündende Handel zwischen Bild und Tod existiert folglich nur als absolute Ähnlichkeit im Sinne Blanchots, zumal beim Sterbenden, den das Leben langsam verlässt, eine prozessartige Bildwerdung zu beobachten ist, die in ihrer dichten Referentialität den Menschen in einen Leichnam, sprich sein eigenes Bild, transformiert.¹⁰⁷ Die oder der Verstorbene beginnt sich selbst zu ähneln, dadurch dass sie/er immer noch der gleiche Körper ist, zugleich allerdings einen Mangel an Leben verkörpert. Der Übergang zwischen den beiden Zuständen ›lebendig und tot‹, der die anwesende Person in ihre Abwesenheit respektive Ähnlichkeit *par excellence* überführt, ist ein fließender, wie Warhols Serienbilder demonstrieren (Abb. 4.10-4.13). Daraus folgt, dass der Leichnam zugleich Bild und Körper ist und in einem doppelten Zusammenhang steht: Er ist als mediale Repräsentation Körper im Raum des Lebenden, der in der Darstellung als Bild eines Bildes den Tod in eben jenes Bild rückt – als Ähnlichkeit einer Ähnlichkeit.

Der sich vollziehende Transferprozess zwischen Leben und Tod, bei dem der Leichnam eine körperliche Gegenwärtigkeit im Modus der absoluten Ähnlichkeit doppelt, appelliert an ein zutiefst menschliches Gefühl. Warhol bekennt, dass das Interesse am Menschen und an seiner Sterblichkeit selbst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit nicht völlig erloschen ist: »Der eigentliche Arbeitsprozess [...] war maschinenhaft, die Haltung hatte jedoch mit Gefühl zu tun.«¹⁰⁸ Der im horriblen Medienwirrwarr so erhaben-zynische Blick gleitet nur so lange unbeteiligt über Warhols Bilder, bis ein »Element [des betreffenden Image] wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt], um [einen] zu durchbohren.«¹⁰⁹ Gerade die in den *Desastern* häufig anonymisierten ge-/entstellten Toten fesseln einen in der absurden Serien-Szenerie genau mit ihrem *punctum*, jenem Zufälligen, »das [einen] *besticht* ([...] aber auch verwundet, trifft).«¹¹⁰ Trotz seiner Blitzartigkeit verfügt es über eine enorme expansive Kraft, durch welche die Objekte wie Affekte besetzt werden können.¹¹¹ Die Wirkung des *punctum* ist umso einschneidender, als dass es sich nicht – kontrapunktisch zum kodierte *studium* – von der Untersuchung einkreisen lässt, sondern man es nur nach einer gewissen Latenz aufspüren kann, die jener absoluten Ähn-

106 Marek nach Macho/Marek, 2007: 297f.

107 Vgl. hierzu sowie in Folge Marek nach Macho/Marek, 2007: 298f.

108 Warhol nach McShine, 1989: 451.

109 Barthes, 1989: 35.

110 Barthes, 1989: 36.

111 Vgl. Wolf, 2002: 99.

lichkeit des Todes gleicht.¹¹² Dieses einen anrührende Detail, dieses der Zeit flotierende, nicht statische oder objektivierbare Moment, »was [man] dem Photo hinzufüg[t] und was *dennoch schon da ist*«,¹¹³ unterminiert so jede offensichtliche Bedeutung und weist über die semantische Fixierung hinaus.¹¹⁴ In Warhols Falle liegt das *punctum*, so Foster, allerdings weniger im (inhaltlichen) Detail oder in einem spezifischen Moment als in dem wiederholten »popping«, dem »slipping and streaking, blanching und blanking, [...] and coloring«¹¹⁵ der Images, das von dem Siebdruckverfahren herrührt.

Das *punctum* schafft mit der bestechenden Verdoppelung, seiner semantischen Polysemie, nicht nur emotionale Bindung, sondern erobert die von der Oberflächlichkeit unterdrückte Differenz und Bedeutung zurück. Zweifelsohne reproduziert Warhol mit seinen Images explizit sowie implizit Differenz: explizit dadurch, dass die Serien reich an Abwechslung sind, die Menge und Intensität der Farbe alternieren, Schattierung, Tonalität, Lichtwerk, Schema und Größe des Motivs variieren und verschiedene Blickwinkel erproben (Abb. 4.21);¹¹⁶ implizit in dem Sinne, dass sich ein Unterschied selbst bei den »most identical twins«¹¹⁷ einschleicht (Abb. 4.25). Tatsächlich ist der Gleichartigkeit immer eine Differenz inhärent, so dass sich Warhols Bilder »von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied«¹¹⁸ ausbreiten. Anders ausgedrückt könnte man sagen, dass jedes Image dem vorhergehenden oder nachfolgenden dadurch widerspricht, dass es jeweils ein Duplikat weniger respektive eines mehr darstellt.¹¹⁹ Der Un-

112 Vgl. Wolf, 2002: 99f. Das *punctum* korrespondiert mit dem stumpfen Sinn bei Barthes, der ebenfalls, als Signifikant ohne Signifikat, zwischen Definition und Annäherung, zwischen dem Bild und seiner Beschreibung changiert. Vgl. hierzu Barthes, 1990 sowie Wolf, 2002: 101.

113 Barthes, 1989: 65.

114 Vgl. Bronfen, 1992: 46.

115 Foster, 2001: 134.

116 Vgl. Adriani, 1990: 10 und Bastian, 2002: 18.

117 Fink, 1995: 85.

118 Foucault, 1997: 40. Vgl. hierzu auch Deleuze, 1997: 65, der die Identität als eine von der Differenz abhängige Erscheinung betrachtet.

119 Vgl. Bronfen, 1993: 103f., die in Anlehnung an Rimmon-Kenan zwei Formen der Repetition behandelt: Sie differenziert zwischen *destructive repetition* (die Gleichartigkeit betonend) und *constructive repetition* (den Unterschied unterstreichend). Diese zwei alternierenden Formen der Repetition, die von einander abhängen, decken sich mit Millers, 1982: 6 Vorstellung des Platonischen Modells, das auf etablierte

terschied resultiert also, wie Derridas *différance*, aus der zeitlichen Verzögerung sowie der räumlichen Distanz, die das einzelne Bild als anders gegenüber den weiteren in der Kette markiert.¹²⁰

Diese Wiederholung, die von Differenz heimgesucht wird, bedeutet eben nicht mehr serielle Beherrschung, sondern »heuristische Beunruhigung – oder eine beunruhigte Heuristik – im Umfeld eines Verlusts.«¹²¹ Warhol errichtet dem Zeitgeist gemäß eine unendliche Spiegelhalle, um dem entgegenzuwirken, was am meisten befürchtet wird – der Begegnung mit dem Tod: »Headed toward death, language turns back upon itself; it encounters something like a mirror; and to stop this death which would stop it, it possesses but a single power: that of giving birth to its own image in a play of mirrors that has no limits.«¹²² Wie Scheherazade in *Arabian Nights* immer neue Geschichten erfindet, um ihren Tod abzuwenden, ist man mit Warhol versucht, den eigenen mit der Reproduktion unzähliger Images hinauszuzögern.¹²³ In der Wiederholung steckt folglich Lebensangst, gegen die man sich mit der zynischen Indifferenz als magische Schutzformel wappnen will.¹²⁴ Doch mögliche Ausreden, die Warhol als meisterhafte Methode entwickelt hat, um das Ableben zu negieren und hinter denen er sich wie hinter der Oberfläche seiner Bilder bewusst versteckt, vermögen das Unvermeidliche nicht zu verhindern.¹²⁵ Selbst wenn einem Barthes versichert, dass Warhols Doppelgänger in seiner Insignifikanz keine Bedrohung symbolisiert, weil er Kopie und nicht Schatten ist, weil er *daneben* und nicht *dahinter* steht, darf man dem Schein nicht trauen.¹²⁶ Denn obwohl der Doppelgänger ursprünglich »eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine »energetische

Identität baut, und demjenigen Nietzsches, das sich auf intrinsische Differenz stützt, welche die Identität erst begründet.

120 Vgl. Derrida, 1990: 76-113 sowie zur Erläuterung dazu Heidegger, 1980: 317-368; Lévinas, 1999: 226-235; Schwering, 1998: 114f., der Derridas Spur mit Benjamins Aura vergleicht, sowie Kristeva, 1982: 25, deren semiotische Chora auch eine Spur ist.

121 Didi-Huberman, 1999: 105.

122 Foucault, 1977a: 54.

123 Vgl. Zipes, 1997.

124 Vgl. Adriani, 1990: 34f.

125 Warhol dazu nach Celant, 1998: 571: »Ich glaube nicht an den Tod, weil ich immer denke, wenn jemand stirbt, dass er nur uptown gegangen ist: Er ist zu Bloomingdale's gegangen und es dauert eben ein bisschen länger, bis er zurückkommt.«

126 Vgl. Barthes, 1990: 209.

Dementierung der Macht des Todes«¹²⁷ ist, da das Spiegelbild den Körper wegen der Immaterialität überlebt,¹²⁸ wird er – dem Wort ›heimlich‹ gleich, das die offensichtliche Bedeutung verkehrt – »zum unheimlichen Vorboten des Todes«,¹²⁹ eines Todes, dem man trotz Warhol'schem Schutzschild nicht entinnen kann. Warhols repetitive Bilder beschreiben also eine Doppelbewegung: Einerseits kehren sie mit der Indifferenz zu der unendlichen, selbst-referentiellen Gleichartigkeit zurück, andererseits produzieren sie mit Sensitivität Differenz, welche die Intertextualität der Bilder übersteigt und unweigerlich zu einem Ende führt: dem Tod. So gelingt es Warhol, Oberflächlichkeit/Leere mit Tiefgründigkeit/Substanz zu füllen und das Image mit der Bedeutung in Einklang zu bringen.

Indem hinter der oberflächlichen Indifferenz stets die tödliche Differenz lauert, weist Warhol auf die zu akzeptierende Vergänglichkeit des Lebens hin. Da Fotografie und Tod sich durch ihre anthropologische Verwandtschaft aufeinander beziehen, friert das jeweilige fotografische Bild einen bestimmten Augenblick (der 1950er und 1960er) ein und markiert ihn als unwiderruflich vergangen, gerade weil es laut Barthes »den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.«¹³⁰ Warhol sorgt dadurch für die entsprechende museale Atmosphäre, dass er sein Kaufhaus voller (schöner und hässlicher) Konsum-Objekte als eine Art Museum deklariert.¹³¹ Hierbei schwingen zweifelsohne negative Untertöne mit, zumal die Warhol'sche Ausstellung Dinge und Personen repräsentiert, die als von Mortalität gezeichnete für die Gegenwart kaum mehr von Belang sind, sondern nur des historischen Respekts wegen aufbewahrt werden.¹³² Doch obwohl die Fotos mechanisch reproduzieren, was nur einmal stattgefunden hat und sich existentiell nie mehr wird wiederholen können, prägt die Wiederkehr des/der Toten das jetzige Leben.¹³³ Da die Bilder mit dem »*das ist gewe-*

127 Freud nach Sigmund Freud Studienausgabe. Psychologische Schriften, 2000: Band 4: 258.

128 Vgl. Dolar, 1991: 12.

129 Freud nach Sigmund Freud Studienausgabe. Psychologische Schriften, 2000: Band 4: 258. Wie dem Doppelgänger Dementierung und Affirmation eingeschrieben sind, weist das Wort heimlich zwei Bedeutungen auf: einerseits »nicht fremd, vertraut« (245), andererseits »versteckt, verborgen gehalten« (247).

130 Barthes, 1989: 103. Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 75 sowie Wolf, 2002: 97f.

131 Vgl. Warhol nach McShine, 1989: 453.

132 Vgl. Adorno nach Foster, 1987: 43. Museum und Mausoleum werden daher nicht nur aufgrund ihrer phonetischen Assoziation in Verbindung gebracht.

133 Vgl. Barthes, 1989: 12.

sen« das »das wird sein«¹³⁴ antizipieren, deuten sie auf die eigene Sterblichkeit hin und nehmen bereits den zukünftigen Tod vorweg. Dieser hebt sich als Physis des Bildes in Warhols tautologischem Rollenspiel der Wiederholungen umso unverfälschter in der Psyche hervor, weil paradoxerweiser die scharf umrissene Multiplikation des Motivs, die Randbegrenzung die Hermeneutik der Bildexzentrik verstärkt.¹³⁵ So lehrt Warhol, was Campbell nachträglich paraphrasiert hat: »Die verborgene Ursache allen Leids, [...], ist die Sterblichkeit selbst, die ja die Grundvoraussetzung des Lebens darstellt. Wer das Leben bejahen will, kann sie nicht verneinen.«¹³⁶ Tatsächlich kreisen Warhols Bilder, gerade die *Desaster-Reihe*, um den das Leben (meist abrupt) unterbrechenden Tod und die Gedanken um die Vergänglichkeit, wie Sontag demonstriert: »Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.«¹³⁷

Warhol setzt folglich nicht nur den bekannten und unbekannten Toten in verschiedenen Szenarien ein *Memento Mori*, sondern dem Tod *per se*. Er greift auf traditionelle Bestandteile innerhalb der Kunstgeschichte zurück und gestaltet diese vor dem poppig-bunten Hintergrund neu.¹³⁸ Zwar werden die *Memento-Mori*-Bilder dadurch aus dem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang herausgerissen, doch genau diese Entkontextualisierung verhindert, dass die Spur zum reinen Abbild konvertiert und dass deren indexikalische Qualität von der symbolisch-ikonischen Inszenierung verschluckt wird. Da laut Macho »gerade die Pathosformel des Realismus [...] eine mögliche Auseinandersetzung mit Prozessen des Vergessens«¹³⁹ gefährdet, bannt Warhol den Tod in einem ungewöhnlich materiell-mental Bild, das als Artefakt das Ding fixiert, »was eben als Ding zu verschwinden droht.«¹⁴⁰ Dieser Umstand ist gut ersichtlich an seiner *Skull-Serie* (Abb. 4.26), welche über die Nachkriegszeit reflektierend hinausweist und bereits die amerikanische Post-Moderne einläutet. Der das Leben an sich schon verzerrende Totenschädel ist hier derart verzerrt und maskenhaft abgebildet und darüber hinaus in erschreckend grelle Farben getaucht, dass sich

134 Ebd.: 106.

135 Vgl. Bastian, 2002: 29.

136 Campbell, 1989: 11.

137 Sontag, 2010: 21.

138 Vgl. Spohn, 2008: 89.

139 Macho nach Macho/Marek, 2007: 343.

140 Ebd.

seine symbolisch-ikonische Wirkung minimalisiert, sich sein Index allerdings gleichzeitig maximalisiert. Er verweist auf die ständigen Veränderungen, denen der Körper beständig unterworfen ist und nimmt den Tod schon im Leben vorweg, wie Warhols *Self-Portrait with Skull* (Abb. 2.27) eindrücklich demonstriert. Der Totenkopf schwebt über Warhols Schädel, sozusagen als stetig präsente tödliche Gewissheit, welche den Alltag dominiert und die Materialität des Todes schon im Leben ankündigt. Jeder Körper, wie der hier von Warhol, ist bereits eine potentielle Leiche, so wie das Lebendige den Tod in sich trägt. Selbst im Akt der bildlichen Darstellung ist dieser inkorporiert.¹⁴¹ In wesentlich abstrakterer Manier als die *Skulls* referieren noch die *Crosses* (Abb. 4.28) auf den Tod. Als christliches Symbol für den Glauben und die Auferstehung Jesus Christi am Kreuz, wodurch Sterben und Leben unauflöslich ineinander verflochten sind, wirken sie in ihrer farbenprächtigen Quantität derart absurd und merkantil (Assoziationen mit dem Dollar-Zeichen hervorrufend), dass sich der schwarze Hintergrund umso deutlicher abhebt und ins Bewusstsein drängt. Der Tod als Markenzeichen, käuflich und verkäuflich wie die Zeitungsnachrichten zu den diversen bekannten und unbekannten Toten, ist als Konsumartikel ein das Leben prägendes Gut, welches auf höchst abstrakt-symbolischer Ebene anzusiedeln ist.

Das Leben und sein Konterpart, dessen wieder (zufälliges) Ausgelöschtsein, das in den Tod mündet, erreichen aber die höchste abstrakte Reflexion in den *Shadow*- (Abb. 4.29) und *Flower*-Bildern (Abb. 4.30, 4.31), in denen eine neue Qualität von Kontemplation Ausdruck findet.¹⁴² In der *Shadow*-Reihe (Abb. 4.29) mythischer Anspielungen oder impliziter Abbilder, deren Bezug zu konkreten Objekten nicht direkt sichtbar ist respektive von den Betrachtenden eigens ergänzt werden muss, wird ein Grad der Distanziertheit und Leere vermittelt, in welchem sich die Auffassung der Lebenswirklichkeit widerspiegelt. Die *Shadows* dienen somit einerseits den komplexen philosophischen Überlegungen über die Realität von Leben und Tod, deren Abbildbarkeit sowie den Schein des Visuellen, treffen aber andererseits auf ein schlichtes Erlebnis zu, wie die Kunsthistorikerin De Salvo aufzeigt: »Die *Shadows* wurden als existentielle Aussage diskutiert, als alles und nichts, als so flüchtig, veränderlich und immateriell wie echte Schatten.«¹⁴³ Zeitlose Ewigkeit wird hier durch virtuelle Räumlichkeit ersetzt, die sich exemplarisch in der Ortlosigkeit seriell ausbreitet. Sie nimmt als gleichzeitige Strategie der Individualisierung und Kulturalisierung einen kritischen Denkraum ein, in welchem das Nachkriegs-Amerika Stellung über sich

141 Vgl. hierzu ebd.: 312.

142 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Bastian, 2002: 36.

143 De Salvo nach Spohn, 2008: 88.

und über seinen Umgang mit dem Tod bezieht.¹⁴⁴ Diese Prophetie bewahrheitet sich besonders in den *Flower*-Bildern (Abb. 4.30, 4.31), die sich der philosophischen Transfiguration noch mehr verschließen als die Disaster- und Katastrophenbilder, in deren Nähe sie zweifelsohne anzusiedeln sind.¹⁴⁵ Als Ausgangspunkt dieser umfassenden Serie dienen die Reproduktionen einer Farbfotografie von Hibiskusblüten, die Warhol einer Zeitschrift entnimmt und in den unterschiedlichsten Größen im Foto-Siebdruck auf der Leinwand herstellt. Die Blüten verfügen über »ein scharfumrissenes, leuchtendes Kolorit und erzeugen vor dem schwarzgrünen Hintergrund eine virtuelle, schmerzliche Stille. Da sie scheinbar nur an der Oberfläche, in der Stasis des Kolorits leben, initiieren sie auch nur die eine Metamorphose, die zu den Grundüberzeugungen Warhols gehört: Augenblicke einer Vorstellung von Vergänglichkeit.«¹⁴⁶ Indem Warhol in den Blumen-Bildern die ganze Konkretionskraft bündelt und den kürzest möglichen Weg der Stilisierung wählt, die sowohl psychologisch als auch als ephemeres Sinnbild deutbar ist, macht er sie zur Metapher des Todes schlechthin, wie Coplans erkannt hat:

It is the flash of beauty that suddenly becomes tragic under the viewer's gaze. The garish and brilliantly colored flowers always gravitate toward the surrounding blackness and finally end up in a sea of morbidity. No matter how much one wishes these flowers to remain beautiful they perish under one's gaze, as if haunted by death.¹⁴⁷

Wenngleich Warhols Bilder zu einer erhöhten Reflexion über den Tod veranlassen, die in der Nachkriegszeit Amerikas lange Zeit aufgeschoben worden ist und teils noch immer vermieden wird, existiert doch letztlich keine andere Repräsentation für die Alternative zum Leben als eine Lücke oder ein Schnitt. Gidal betont, dass die Singularität von Warhols Bildern eben »in confronting death's irreducibility, its non-representability in representation« besteht, wobei er zusätzlich anmerkt, dass diese »non-representability« des Todes nicht negativ, sondern durchaus positiv dechiffriert werden kann, denn sie »is deeper and more radical than [negation]. It is painting about what painting cannot be.«¹⁴⁸ Während die bekannten und unbekannten Toten sowie die trauernden Hinterbliebenen in der Nachkriegszeit (wieder) vermehrt sichtbar geworden sind und in der inflationä-

144 Vgl. hierzu Macho/Marek, 2007: 15.

145 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Bastian, 2002: 33f.

146 Ebd.: 33.

147 Coplans nach McShine, 2002: 33f.

148 Gidal nach Begeler et al., 2000: 17f.

ren Bilderflut der Massenmedien ausgestellt werden, ist der Tod selbst »dagegen weder sichtbar noch unsichtbar; er ist dem Regime der Visualisierungen, der Erhellungen und Verfinsterungen, schlechthin entzogen. Der Tod ist unvorstellbar.«¹⁴⁹ Er zeigt sich stets als Tod anderer Menschen, wofür die (die Bilder betrachtende) Nachwelt als Zeuge eingesetzt wird, als Zeuge eines Ereignisses, das die Gegenwart der Sterbenden im Rücken des Abschieds aufhebt, ohne wirklich zu offenbaren, was mit ihnen geschieht. Der Tod ist ein zutiefst ausdrucksloser Blick, der jeden Kontakt in der Realität abbricht.¹⁵⁰ Warhol reinszeniert also mit seinen tiefgründig symbolischen Images ein vor- oder nicht-symbolisches Reales, das immer an den gleichen Bild-Ort zurückkehrt und sich dem denkenden Subjekt entzieht.¹⁵¹ Der Tod als dem Realitätsprinzip zugehöriger kleidet seine Absenz folglich in die permanente Repräsentanz der Images und manifestiert sich als das Unfassbare *par excellence*, das sich außerhalb der Sprache und der Bilder positioniert. Da er sich jeder Beobachtung oder Kategorisierung beharrlich widersetzt und von Grund her nicht abbildbar ist, vermögen Warhols visuelle Repräsentationen seine Wirklichkeit nicht vorzustellen – und stellen sie deswegen nur fortwährend nach.¹⁵² Sie bieten aber insofern Anlass zur Reflexion über die sich kognitiv verweigernde Mortalität, als dass das unsichtbare Drama wie ein Echo seriell wiederhallt. Dies ist ja insbesondere bei Warhols *Tunafish Disaster* (Abb. 4.9) der Fall, welches in der Sprache der Korrespondenzen über das schreckliche Ereignis berichtet, es bildlich aber nicht einfangen kann.¹⁵³ Wie die Ritze, welche die Warhol'schen Einzelbilder und Bildserien voneinander abgrenzt, schneidet sich der Tod als unheilbare Wunde in das Fleisch der ihn Betrachtenden ein.

Im Griechischen ›Wunde‹ bedeutend, enthüllt das Trauma seine auf den Tod referierende Unmöglichkeit oder Unleserlichkeit.¹⁵⁴ Um aufzuzeigen, dass das Trauma den Tod umfasst, wagt Foster eine linguistische Analogie: Er re-kreiert Lacans Spiel mit dem Wort *troumatic*, in welches sich der Tod in Form eines Loches (*trou*) einschreibt.¹⁵⁵ Da diese Leerstelle nicht nur im linguistischen Sinne, sondern schon immer dem Trauma inhärent ist, kann die traumatische Erfah-

149 Macho/Marek, 2007: 9.

150 Vgl. Macho/Marek, 2007: 9.

151 Vgl. Lacan, 1998: 49.

152 Vgl. Inboden, 1992: 6.

153 Vgl. Bastian, 2002: 30.

154 Vgl. zum Trauma Caruth, 1995; Bronfen, 1998; Bronfen/Erdle/Weigl, 1999 sowie Breuer/Freud, 2000.

155 Vgl. Foster, 2001: 136.

nung in Lacans Terminologie als ein »[missed] encounter with the real«¹⁵⁶ definiert werden. Genau wie der Tod stellt diese traumatische Begebenheit eine nicht zu repräsentierende Szene dar, die als visuelles Äquivalent nicht nur in der mit (tödlicher) Leere ausgefüllten Bildlücke zu verorten ist, sondern auch von Warhols poppigen Images mit den versehentlichen Ausrutschern und den verwaschenen Farben reflektiert wird. Diese zeugen allerdings nicht von der Bewältigung des Traumas, sondern vielmehr von einer darauf obsessiven Fixierung: Das sich der Insistenz der Zeichen widersetzen, wiederholte »cropping, coloring, crimping«¹⁵⁷ beweist, wie erschütternd dessen enorme Wirkung ist. Die Menschen generell und besonders in der Nachkriegszeit Amerikas fürchten nicht den Tod, sondern dessen Unvorstellbarkeit. Was Angst erzeugt und traumatisch besetzt ist, ist die logische Bildlücke der Fantasie, welche selbst assoziativ nicht (ganz) geschlossen werden kann.¹⁵⁸ Das Spiegelkabinett Warhols, das als Kontaktstelle zwischen der sichtbaren Welt und der sie spiegelnden Oberfläche fungiert, verbirgt sich daher in stummer Passivität hinter den (morbiden) Bildern, die es unaufhaltsam zurückwirft. Deren Substanz – das (tödliche) Nichts hinter der erscheinenden Oberfläche – scheint schwer greifbar zu sein und ist schwer zu ertragen.¹⁵⁹

Wie stark belastend der Wiederholungszwang beim Trauma auch sein mag, das »ursprüngliche« Ereignis bleibt stets unzugänglich und unbeobachtet. Man stößt somit nie auf das eigentliche Trauma, zumal es durch die Warhol'sche Bildlücke im psychischen Apparat außer Reichweite rückt. Daraus resultiert, dass es sich nur implizit artikuliert – zeitlich verspätet oder örtlich verstellt. Es wird zu gegebener Zeit nie völlig assimiliert oder gar nachvollzogen, sondern regt erst nach dem Ereignis eine Rückkehr zur schwer fassbaren initialen Szene an. Die Macht des Traumas liegt also nicht darin, »[that] the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all.«¹⁶⁰ Genau diese der ursprünglichen Szene innewohnende Latenz trägt zur eigentümlichen temporalen und lokalen Struktur, zur Verzögerung und Verschiebung, bei und garantiert deren Wahrhaftigkeit. Obwohl sich die »eigentlichen« Desaster der Nachkriegszeit Amerikas also durch ihre brutale Morbidität von den Betrachtenden abgrenzen, sind deren serielle Wiederholungen bei Warhol doch »referential precisely to the extent that [they

156 Lacan, 1998: 53.

157 Foster, 2001: 132.

158 Vgl. Macho/Marek, 2007: 9.

159 Vgl. Egenhofer nach Mendes/Zimmer, 2011: 33.

160 Caruth, 1995: 8.

are] not fully perceived as [they occur]; or to put it somewhat differently [with Caruth], that [they] can be grasped only in the very inaccessibility of [their] occurrence.«¹⁶¹

So balanciert das immer wiederkehrende, aber unbegreifbare Trauma des Todes das glamouröse Alltagsleben in der Nachkriegszeit Amerikas und erzwingt vermehrt(e) Besinnung. Warhol repräsentiert in seiner *Death-* und *Disaster-*Serie verschiedene Sterbeszenarien, die stets einen Übergang darstellen, einen zeitlichen Prozess mit räumlicher Dislokation, der nicht zu fassen ist, sondern im Dazwischen bleibt – zwischen Leben und Tod.¹⁶² Zwar scheinen die toten Körper überpräsent und medial überinszeniert, doch kaschieren sie als reine Maske des Todes dessen Sichtbarkeit und Wissen.¹⁶³ Sie tragen eine visuelle Referenz auf Abwesenheit in sich, welche aber nur aufgrund des Umstands bestehen kann, dass das Bild in der alleinigen Evidenz des Hier und Jetzt erfahren wird, als wirksame narrative Spur, zwischen Ergreifung und Ergriffenheit der ehemals physischen Präsenz.¹⁶⁴ Dem Tod begegnet man, um es prägnant mit Schulz zu formulieren, »als dem großen Rätsel, dem opaken Nichts und der abgründigen Leerstelle des Lebens, die nicht aus sich selbst heraus zu erfahren ist, allein im Spiegel der Kultur«¹⁶⁵ – und zwar genau im Spiegelkabinett der Warhol'schen Nachkriegskultur Amerikas. Warhols Serienbilder zeigen den Tod noch einmal in Serie, »am Ende, wenn alles gesagt ist, im Museum und der Nach(t)vorstellung«¹⁶⁶ zu den 1950ern und 1960ern, wobei man bei den tödlichen Objekten das Wort »Kunst« auswischen sollte, um deren inhärenter Morbidität zumindest ansatzweise ansichtig zu werden. Einerseits lanciert Warhol zwar mit dem exzessiven Wiederholungszwang einen radikalen Protest gegen dessen traumatisches Eindringen; andererseits intensiviert er mit den seriellen Leidensgeschichten das Leiden der Betrachtenden und setzt diese einer »Kastration« aus, das heißt, dem Verlust der narzisstisch zelebrierten Freiheit und Omnipotenz. In letzterem Sinne übermittelt er mit der Wiederkehr des Traumas eben jene Botschaft der Verletzlichkeit: des Symbolischen, der (amerikanischen) Identität und vor allem des sterblichen Körpers.¹⁶⁷ Der Tod, zugleich das referentiellste und selbst-referentiellste, aber unfassbare Reale für die Betrachtenden

161 Ebd.

162 Vgl. Macho/Marek, 2007: 17.

163 Vgl. Belting nach Macho/Marek, 2007: 251.

164 Vgl. Schulz Macho/Marek, 2007: 404.

165 Ebd.: 401.

166 Bastian, 2002: 30.

167 Vgl. Bronfen, 1998: xiii.

und Überlebenden, kehrt folglich bei Warhol als visualisiertes respektive visuelles Trauma immer wieder, um das Bewusstsein für das Leben zu stärken:

Wenige Menschen haben meine Filme oder Bilder gesehen, aber vielleicht werde diese wenigen das Leben bewusster empfinden, weil sie dazu gebracht wurden, über sich selbst nachzudenken. Die Menschen müssen begreifen, wie wichtig es für sie ist, leben zu lernen, weil das Leben so rasch vergeht und oft auch viel zu plötzlich endet.¹⁶⁸

168 Warhol nach Bockris, 1989: 5.

BILDANHANG KAPITEL *TROUMATIC*



Abbildung 4.1 – 129 Die in Jet, 1962.



Abbildung 4.2 – Front Page of the New York Mirror, 1962.

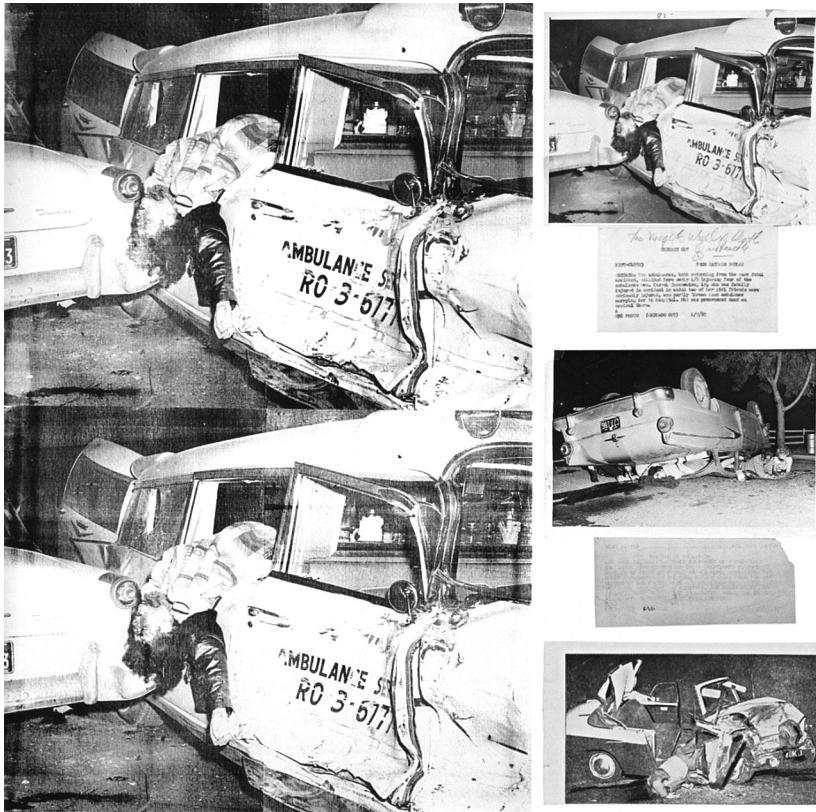


Abbildung 4. 3 – Ambulance Disaster with Source Material for Car Crashes, 1963. Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin.

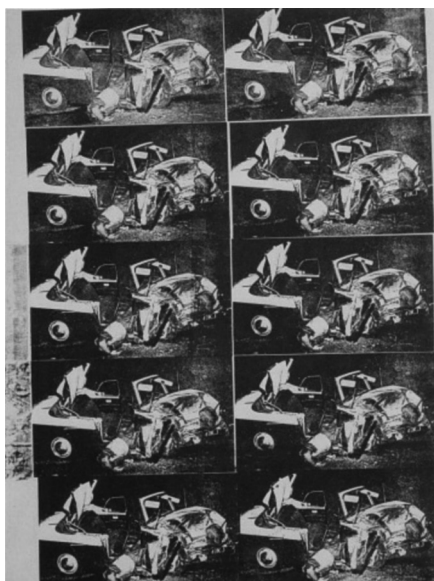


Abbildung 4.4 – *Green Disaster 10 Times*, 1963. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.



Abbildung 4.5 – *Black and White Disaster # 4*, 1963.



Abbildung 4.6 – Orange Car Crash Fourteen Times, 1963. The Museum of Modern Art, New York.

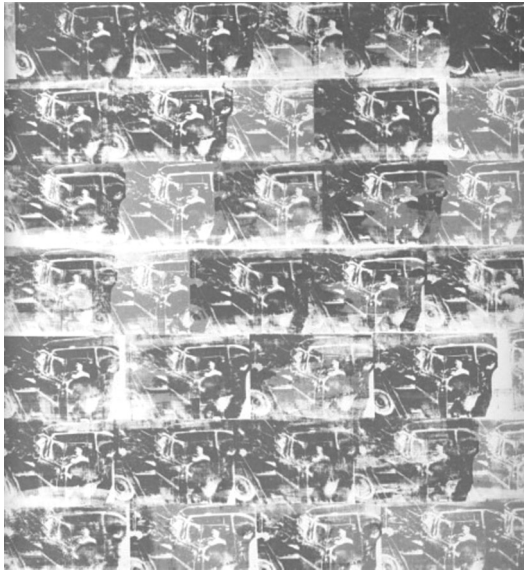


Abbildung 4.7 – Optical Car Crash, 1962.

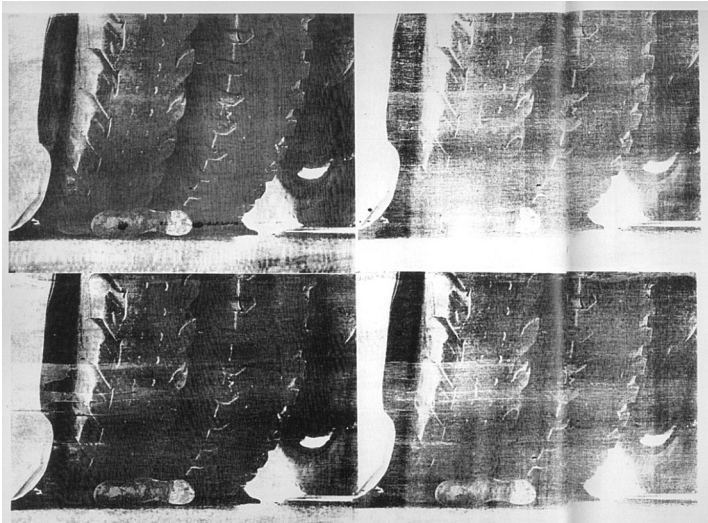


Abbildung 4.8 – *Foot and Tire*, 1963. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Abbildung 4.9 – *Tunafish Disaster*, 1963. Daros Collection, Switzerland.

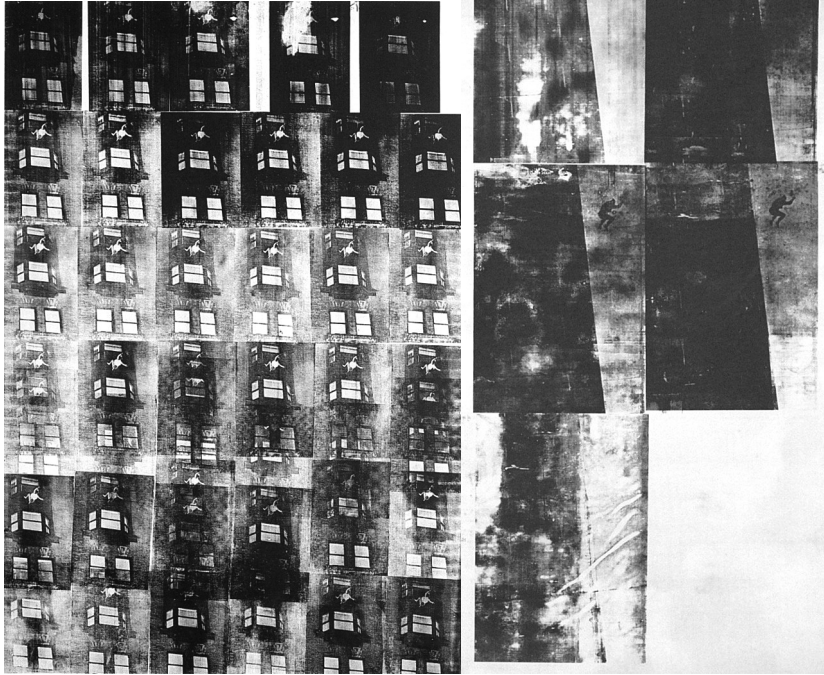


Abbildung 4.10 [links] – *Woman Suicide*, 1963. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Abbildung 4.11 [rechts] – *Suicide [Silver Jumping Man]*, 1963.

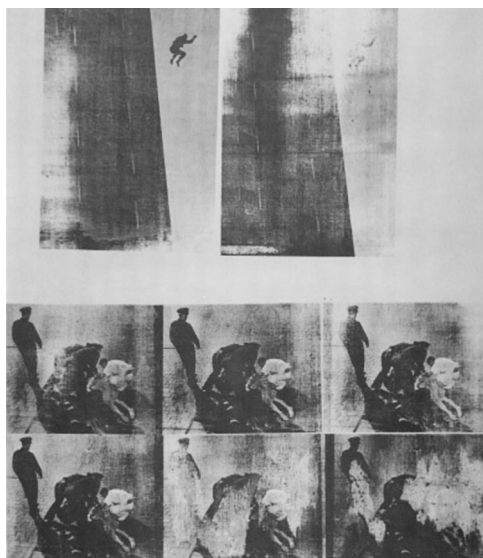


Abbildung 4.12 – *Suicide (Purple Jumping Man)*, 1963. Tehran Museum of Contemporary Art.



Abbildung 4.13 – *Bellevue II*, 1963. Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abbildung 4.14 – *Suicide (Fallen Body)*, 1963. Private Collection.



Abbildung 4.15 – Foto aus *Life*, Vorlage für *Suicide*, 1963.

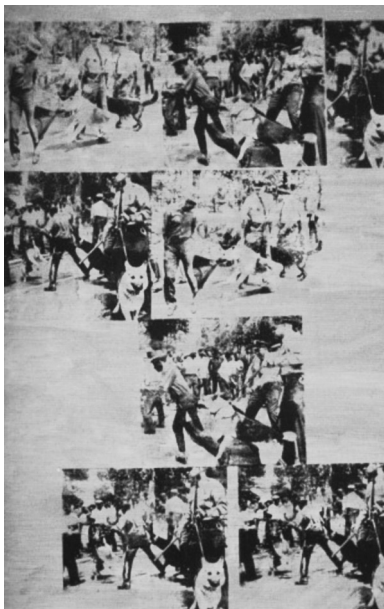


Abbildung 4.16 – Pink Race Riot (Red Race Riot), 1963.



Abbildung 4.17 – Race Riot, 1963..

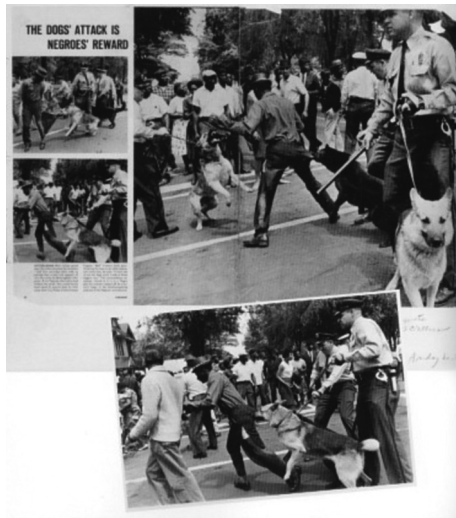


Abbildung 4.18 – Photograph of Civil Rights Demonstrations for Race Riot, 1963.

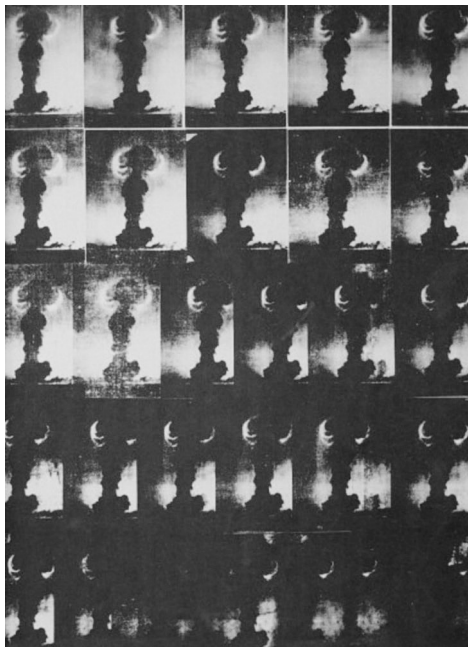


Abbildung 4.19 – Atomic Bomb, 1965. Daros Collection, Switzerland.

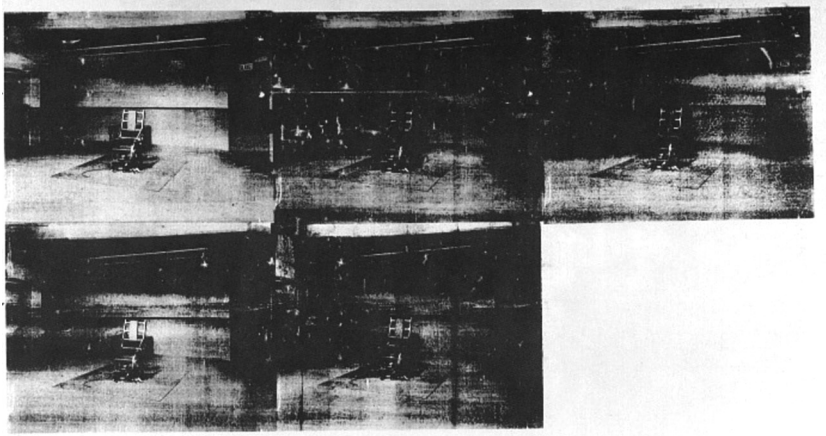


Abbildung 4.20 – Silver Disaster, 1964. Collection Bruno Bischofberger, Zürich.

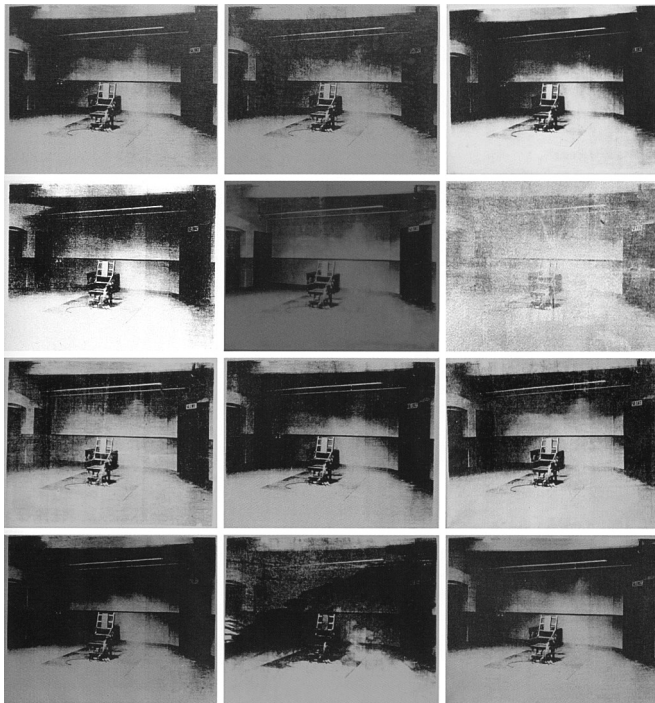


Abbildung 4.21 – Twelve Electric Chairs, 1964. Courtesy the Brant Foundation, Greenwich, CT.

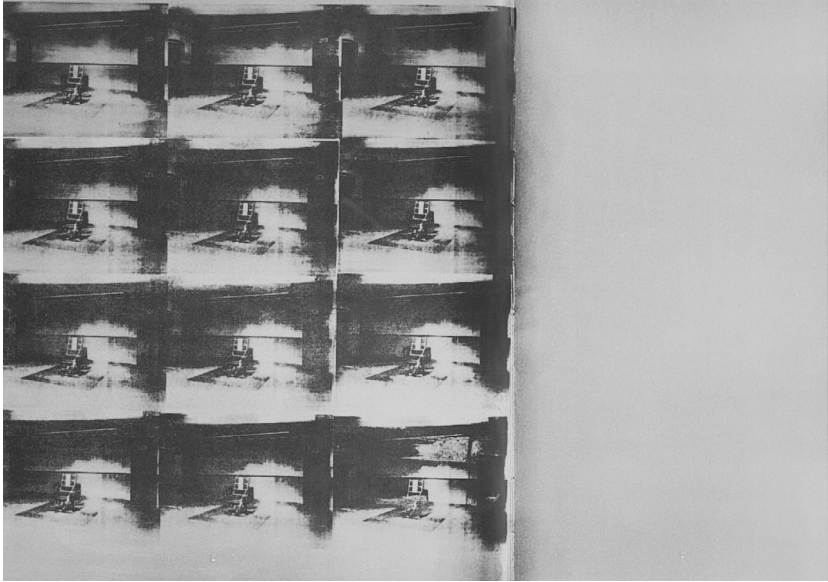


Abbildung 4.22 – *Red Disaster*, 1963. Museum of Fine Arts, Boston.

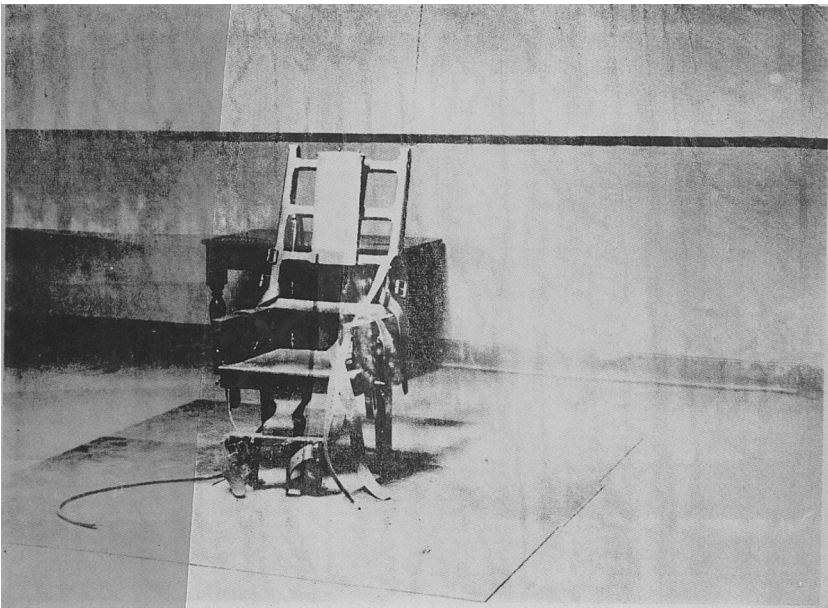


Abbildung 4.23 – *Big Electric Chair*, 1967. Collection Froehlich, Stuttgart.

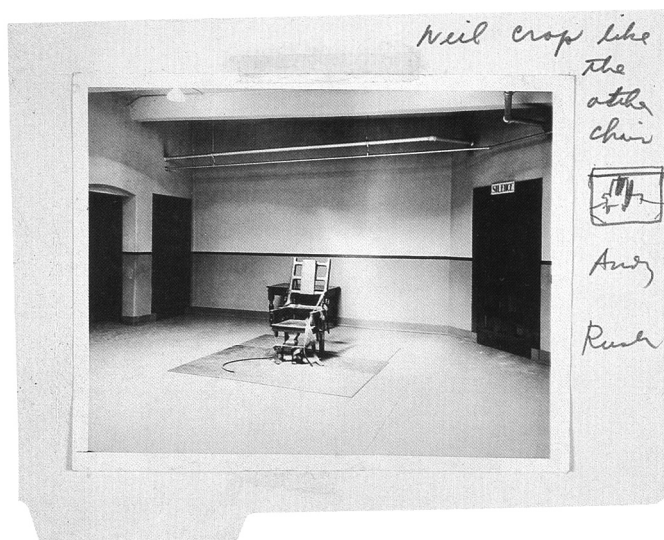


Abbildung 4.24 – Source Image for Electric Chair Series, 1963.

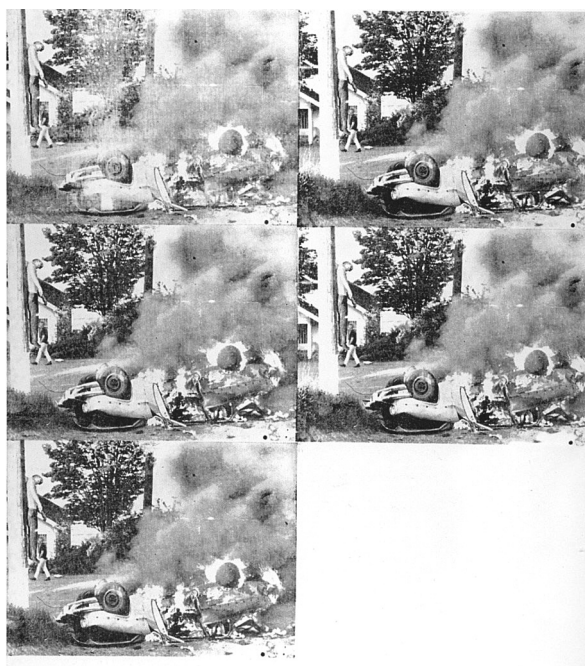


Abbildung 4.25 – White Disaster I, 1963. Staatsgalerie Stuttgart.

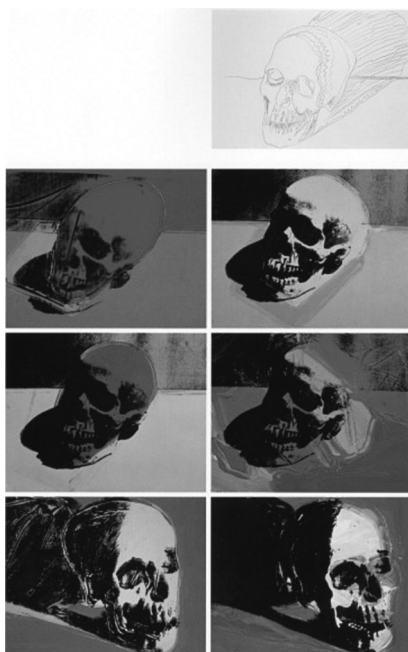


Abbildung 4.26 – *Skulls*, 1976.

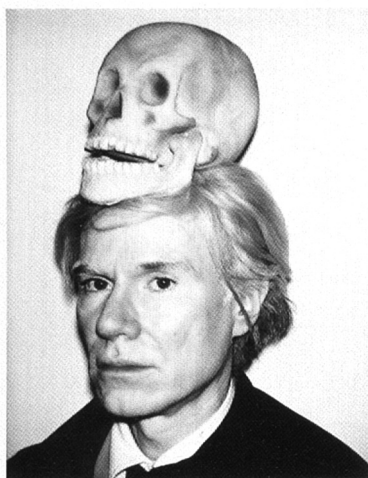


Abbildung 4.27 – *Self-Portrait with Skull*, 1977.

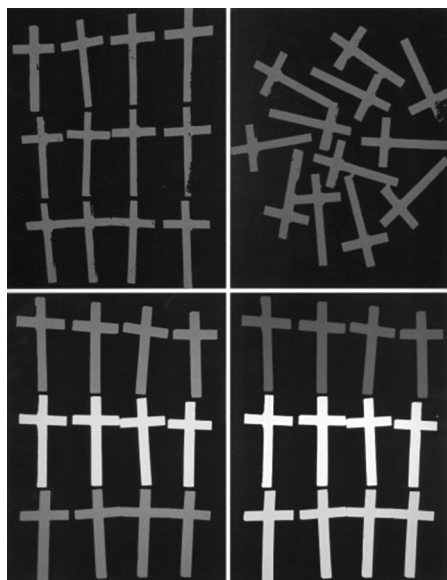


Abbildung 4.28 – *Crosses*, 1961-1962.

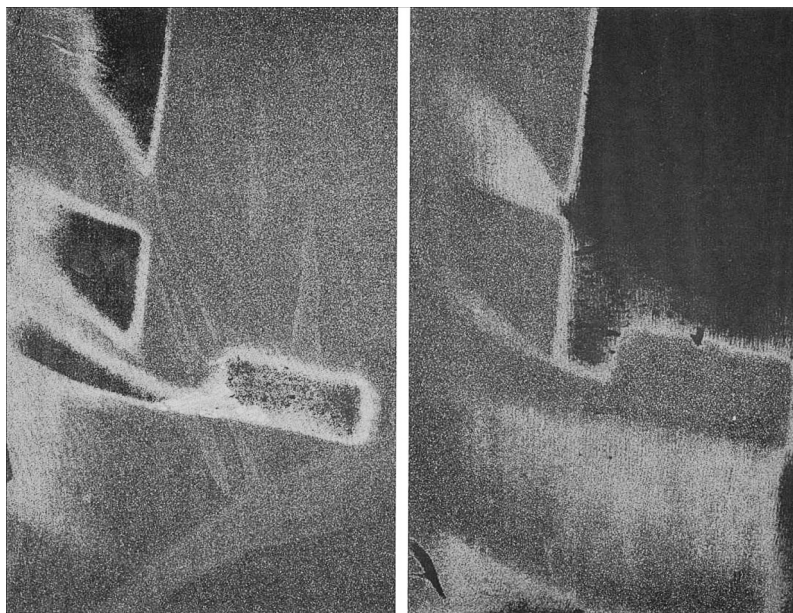


Abbildung 4.29 – *Diamond Dust Shadow*, 1979. Private Collection.

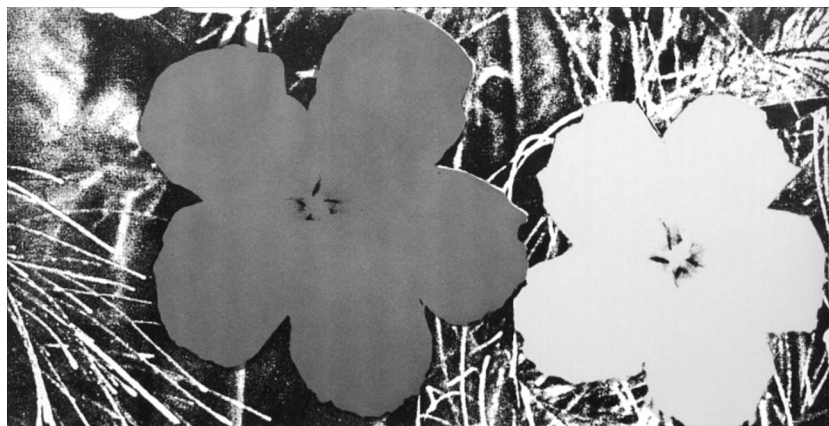


Abbildung 4.30 – Flowers, 1964. Stedelijk Museum, Amsterdam.

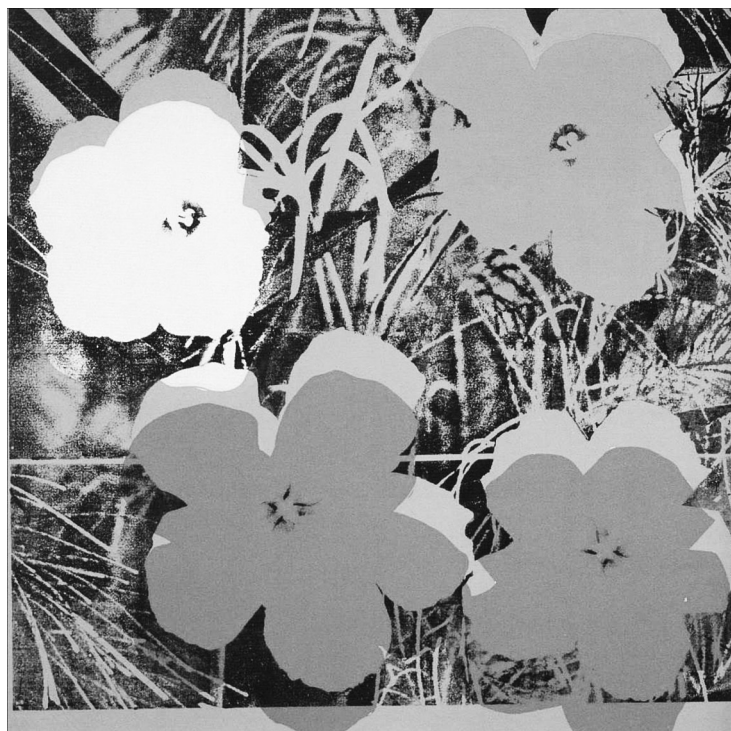


Abbildung 4.31 – Ten-Foot Flowers, 1967. Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof.

