

USA made by Warhol

Amerikanische Kunst und Kultur sowie deren Nach- und Auswirkung

Wenn man Pop erst einmal ›intus‹ hatte, konnte man ein Zeichen einfach nicht mehr wie vorher sehen. Und wenn man erst einmal ›poppig‹ dachte, konnte man Amerika nicht mehr mit gleichen Augen sehen.

ANDY WARHOL¹

Der in das Leben seriell einschneidende, medialisierte Tod in der Nachkriegszeit Amerikas entpuppt sich bei Warhol als die Differenz *per se*, die den schönen Traum von erhabener Indifferenz verkehrt und stattdessen einen höllischen Alptraum beschert. Obwohl die Kehrseite des Lebens eine absente Realität markiert, die weder mit menschlichem Verstand erfassbar noch mit sprachlichen oder visuellen Zeichen darstellbar, sondern einzig und allein durch die traumatische Wiederholung aufspürbar ist, erinnern die Bilder beständig daran. Denn indem die Warhol'schen Images den Tod bekannter sowie auch unbekannter Menschen verfolgen, versichern sie einen der schmerzhaften Realität des bevorstehenden eigenen. Da das amerikanische Volk sich jedoch vor diesem Ende fürchtet, welches unheilvoll als das Andere des Lebens über es hereinbricht und düstere, verdrängte Erinnerungen an die gerne unter-/hinterwegs gelassene Kriegszeit weckt, schirmt es sich mit der Indifferenz als Bemächtigungsstrategie dagegen ab. Emotionslos flüchtet es sich in die unendliche selbstreferentielle Gleichartigkeit, mit der es die Endlichkeit (der Bilder) zu überspielen versucht. Gedankenlos frönt es

1 Warhol nach McShine, 1989: 452.

dem unbegrenzten Konsum, schwelgt ekstatisch in einer immerwährenden Jetztzeit, um etwaige Gefahren, die in Form von Unglücksfällen, Katastrophen und Verbrechen lauern, zu unterdrücken. Die bei Warhol massenhaft reproduzierte, griffig aufbereitete Wirklichkeit soll so ihren Schrecken verlieren. Doch die Verschwendung und Gewaltbereitschaft – die Dekadenz der in der Nachkriegszeit Amerikas zu wuchern beginnenden Konsumgesellschaft entlarvend – ziehen so bedrohlich wie dunkle Wolken am Bildhorizont auf und trüben den sonnigen Traum von Reichtum und Erfolg.

Warhol, der oberflächlich betrachtet die Macht der Medien zwar Ernst nimmt und mit ihnen zu kollaborieren scheint, legt hintergründig deren Sensationslust bloß und bedient sich ihrer Methoden, um todbringende Schlagzeilen und dramatische Nachrichten zu seinen Motiven zu machen und dabei die kritische Reflexion in Gang zu setzen. Mit untrüglichem Gespür greift er auf alltägliche Bildberichte zu diversen Todesfällen zurück, damit sie nicht unbeachtet auf dem dafür vorgesehenen Altpapierstapel landen, sondern sich in der von ihm (meist geringfügig) manipulierten Reproduktion, seiner künstlerischen Strategie der Wiederholung, stets neu ins Gedächtnis einbrennen. Indem er längst vergangene Nachrichten aus den 1950ern und 1960ern in einem seriellen Bilder-Bogen immer wieder aktualisiert und mit dem künstlerischen Hauch der Unendlichkeit belegt, obwohl deren Geschichten ganz offensichtlich von einer Endlichkeit gezeichnet sind, lässt er sie bis in die aktuellste Zeit kursieren. In dieser narrativen Endlosschleife der Images baut er geschickt wirkungsvolle Veränderungen zum Original ein oder sorgt durch Verschmutzungen respektive Unkenntlichkeiten dafür, dass die Schreckensnachrichten nicht einfach noch einmal nur schaulustig konsumiert werden, sondern mit ihrem *punctum* vielmehr irritieren, verstören, bedrohen. Dadurch erzielt Warhol ein wiederholtes Anhalten des erzählerischen Bildflusses, welches er mit der Lücke sowohl zwischen den einzelnen Bildern als auch den einzelnen Bildserien emphatisch unterstreicht, und veranlasst zu einem Innehalten und gleichzeitigen In-Sich-Gehen. Die Eingebung resultiert in emotional getränkte Ergriffenheit sowohl rational gekennzeichnete Ergreifung, die in Kombination einen Moment von fantastischer Erkenntnis entzündet.² Obschon diese nur kurz währt, ist sie immerfort andauernd und vermittelt einen präziseren Eindruck der hinter dem schönen *American Dream* lauenden schmerzhaften Realität der Nachkriegsjahre.

Gerade an der ambivalenten Person des Stars entfachen sich die Konflikte zwischen der Affirmation und Negation von Tod und Gewalt am deutlichsten. Die auf dem (Warhol'schen) Markt stetig kursierende Berühmtheit ruft beim

2 Vgl. hierzu Warburg nach Treml et al., 2010.

Publikum derart widersprüchliche Reaktionen hervor, welche sich in deren Leben und Image widerspiegeln. Sobald nämlich die (amerikanische) Öffentlichkeit einen Kontakt mit einer *Celebrity* etabliert, zeichnen sich zwei Arten von machtvoller Beziehung ab, die einander gegenseitig bedingen: Einerseits werden Parallelen zum Vorbild festgestellt, was mit einer wohlwollenden, sehnlichen Identifikation einhergeht; andererseits werden unmoralische Wünsche und lasterhafte, gar gewalttätige Neigungen abgetan und auf den sich dafür anbietenden Star projiziert. Beide Vorgänge stärken das an sich durch die Kriegsjahre geschwächte Ego des amerikanischen Volkes, das mit Spannung und in schadenfreudiger Erwartung den Karriereverlauf der Berühmtheiten verfolgt. Dieser zerfällt denn meist in zwei Teile: Unmittelbar nach dem (vielfach) mühelosen Aufstieg setzt der mühsame Abstieg ein. So arbeiten sich Warhols Superstars, Marilyn Monroe und Elvis Presley, die das Schicksal der *Celebrity* exemplarisch am besten vertreten, von ihrer Position als gesellschaftliche Außenseiter kontinuierlich in den Mittelpunkt vor, um gerade an diesem unerwarteten und überwältigenden Erfolg zu scheitern. Einen ausgeprägten Zerstörungs- und Todestrieb entwickelnd, leiden sie an der hektischen Routine, die sie zunehmend isoliert. Mit letzter Kraft unterminieren sie ihr vorgefertigtes Image, das ihrem vielfältigen Charakter bei weitem nicht entspricht. Sie versuchen (krampfhaft) über ihr öffentliches Bild der Verfügbarkeit zu verfügen, um im damit verbundenen Machtkampf die Selbst-Kontrolle schrittweise zurück zu erlangen und sich (von neuem) zu bewahren. Während sie vordergründig die geltenden gesellschaftlichen Konventionen als göttliche Unschuldssengel respektieren und so das Identifikationspotential nähren, attackieren sie diese hintergründig auf rebellische Art und Weise und machen sich daher zur Projektionsfläche für schadhaftes Material. So bietet ihr Image, an welches stets politisch-ideologische Werte geknüpft sind, eine Reibefläche für das (amerikanische) Publikum.

Im dem Star-System inhärenten Personenkult, der zutiefst ambivalente Reaktionen hervorruft, und zwar sowohl beim Publikum als auch bei der *Celebrity* selber, die gegen das sie persönlich reduzierende Image gewaltsam – sogar unter Einsatz des Lebens – ankämpft, verschwimmen privates und öffentliches Ich bis zu einer untrennbaren Vielschichtigkeit aus Wirklichkeit und Fantasie, Natürlichkeit und Künstlichkeit. Warhol zollt der Komplexität des Star-Phänomens insofern Rechnung, als dass er die in der (amerikanischen) Gesellschaft darüber stattfindenden kontroversen Diskussionen, zwischen gegenteiligen Polen immerfort wechselnd, bildlich vereint, gemäß dem von Gamson zusammengefassten Doppelgestus:

Celebrity is a world in which organizational and professional conflicts resolve in simulation, performance, mimicry, blurring; a world in which authenticity is deferred and superficial fragments circulate. Therein lies its danger, but also its promise: to keep alive the conflict-ridden questions of power, role playing, equality, and authority, to dwell in a cultural conversation that is elsewhere distorted or given up, indeed to protect it through its superficiality and triviality. The very characteristics that sustain entertainment celebrity and make it dangerous to democracy also make it absolutely essential. The parallel world of entertainment celebrity, so strange and so familiar, so superficial yet so deeply alluring, offers the most free space of all in which to have the conversation: a world much like our own, but a world where nothing really matters.³

Warhols eigenem Star-Appeal entsprechend, »ein Mysterium zu bleiben«, ⁴ versteht er die *Celebrity*-Bilder mit jenem Moment(um) der Rätselhaftigkeit, jenem mysteriösen Etwas, das sich der vollständigen Entschlüsselung entzieht und gerade deshalb stets aufs Neue Aufmerksamkeit erregt, die damaligen Gerüchte um die jeweiligen Stars immer weiter visuell spinnt; jener Rätselhaftigkeit die die Bildserien bis heute nie verebben lassen. In Warhols Star-Maschinerie beeinflussen sich die reale Körpersubstanz und die fiktive Figuration gegenseitig, so dass daraus eine referentielle Illusion resultiert, welche die authentische Privatperson aufgrund ihrer nicht-greifbaren Jenseitigkeit in multiple Rollen (Star-Bilder) des Diesseits zerstückelt. Während der reale Körper der Berühmtheit wegen der Distanz einem göttlichen oder heroischen gleicht und angehimmelt wird, wird dem fiktiven Körper, greifbare Nähe suggerierend, wenig Verehrung gezollt, zumal er sich kaum von der Öffentlichkeit selber abhebt, nur durch seine künstlich gestützte, mehrfache Vermarktung.

Da aber die *Celebrity* der massenhaften Vermarktung als Alltags-Ikone nicht entgehen kann, vermengen sich ihre psychische Spiritualität und ihre physische Materialität, vermischen sich also Kunst und Geschäft. Der sich der Kunst verschriebene Star ist demzufolge unweigerlich in den wirtschaftlichen Kreislauf von Angebot und Nachfrage, von Kosten und Nutzen eingebunden. Er wird als ökonomische Größe angesehen, die auf dem weltweiten Handelsmarkt zu variablen Preisen ver-/ersteigert wird. Daraus leitet Warhol einen neuen, äußerst rentablen Kunstgriff ab, der gerade durch die Verquickung jener Alltags-Ikonen der Unterhaltungsindustrie mit den Mythen des Alltags der Konsumgesellschaft besteht. Auf die reproduzierte Wirklichkeit der Medien reagiert er mit Reproduktionen von Reproduktionen, der Massenherstellung kontert er mit Massenherstel-

3 Gamson, 1994: 196.

4 Warhol nach Guiles, 1989: 79.

lung. Er verwandelt sein künstlerisches Atelier schlicht in eine Kunstfabrik.⁵ Indem er die Motive der 1950er und 1960er in seinem Bildkanon speichert, sie zu optischen Inkunabeln der Massenkultur werden lässt und so sein Kunstwerk zu einem gültigen Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses stilisiert, bedient er sich der Marketing-Strategie, um die kopierten Kunstobjekte gemäß dem Demokratie-Prinzip allen zur Disposition zu stellen und möglichst profitabel auf den Markt zu bringen. Sowohl thematisch als auch technisch auf der Höhe seiner Zeit, durch den aktuellen Gebrauch von Siebdruck ebenso wie von Video- und Filmkameras, wird Warhol zum ersten »Multimedia-Künstler avant la lettre, wobei er die einzelnen Medien noch fein säuberlich verwendet. Seine Malerei und seine Filme spielen«, wie Spohn betont, »in unterschiedlichen Arenen, wenn gleich gelegentlich um denselben Pokal: Ob als Maler, Druckgrafiker, Objektkünstler oder Filmemacher, Warhols Ziel [ist immer] der Ruhm, aber auch der Spaß an der Arbeit.«⁶ Um gleichzeitig Star-Ruhm und Vergnügen zu erlangen, betreibt er die spielerisch-geniale Kombination von prägnanter künstlerischer Bearbeitung eines eingängigen Motivs mit dessen massenhafter Vervielfältigung.⁷ Oder noch präziser ausgedrückt: Warhol lanciert zwei sich überlagernde Konzepte des Seriellen, nämlich die Serie von Einzel-Bildern sowie die Serien desselben Einzelbilds. Die subtile semantische Dimension erschließt sich der Nachwelt einerseits dadurch, dass sich Warhols Werke wie fokussierte Blicke durch die Lupe verstehen, welche einen repräsentativen Ausschnitt der Wirklichkeit des Nachkriegs-Amerikas bietet, diesen allerdings durch die absurde Vergrößerung kritisch beleuchtet und somit deren Wahrnehmung stetig verändert. Der Witz von Warhols Kunst liegt folglich darin begründet, dass er sein (amerikanisches) Publikum mit realitätsgetreuen Details konfrontiert – zur zunehmenden Reflexion. Doch Warhol separiert die Einzelmotive aus der Umwelt nur, um sie dann in Serie beständig zu wiederholen und durch diesen wiederholenden Gestus zu verschärfen und einem einzuschärfen. Die Innovation besteht also andererseits in der beharrlichen und verharrenden seriellen Reihung innerhalb der Bildfläche. Da diese Motivwiederholung immer auch Anlass dafür bietet, die plakative Wirkung des Dargestellten auf hintergründige Bedeutungsebenen zu hinterfragen, wird, wie Schulz-Hoffmann erkennt, »ebenso Inhaltsfülle suggeriert wie auch grenzenlose Langeweile und damit in letzter Konsequenz Leere.«⁸

5 Vgl. Sabin, 2002: 134.

6 Spohn, 2008: 64.

7 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Spohn, 2008: 65.

8 Schulz-Hoffmann nach Spohn, 2008: 65.

Durch den künstlerischen Widerstreit von Inhaltsleere und -fülle, welcher wiederum die Ambivalenz der künstlich vermarkteten Star-Persönlichkeit sowie der damit verbundenen Thematik von medialisiertem Leben und Tod rezipiert, entwertet Warhol seine Bild-Objekte als triviale Fetische, welchen er gerade mittels dieser offensichtlichen Degradierung eine neue Aura verleiht. Oberflächlich gesehen besticht das Kunst-System Warhols durch Platitude, Durchschaubarkeit und Tautologie, zumal es als bloßes Imitat, als Kopie einer Kopie nur das rein Vorliegende seriell auflistet, während sich hinter der Bild-Wand die gährende Leere auftut.⁹ Indem Warhols Images lediglich das darstellen, was zu sehen ist und darüber hinaus auf nichts Transzendentes zu referieren scheinen, verpflichtet er sich dem auf Nützlichkeit, Pragmatik und Ergebnis ausgerichteten Denken der vorherrschenden Konsumgesellschaft. Er befreit somit die Kunst gleichermaßen von der Ästhetik sowie von sich selbst, wie Baudrillard es einschätzt:

Ja, er treibt die Ästhetik auf die Spitze, dorthin, wo sie keine ästhetische Qualität mehr hat sich ins Gegenteil umkehrt [...] er nimmt die Welt, wie sie ist, die Welt der Stars, der Gewalt, diese Welt, aus der die Medien einen schändlichen Schmus machen, das ist es, was uns tötet! Warhol räumt diese Welt dagegen völlig leer [...]. Er lässt sie gewissermaßen wieder erkalten, aber er macht sie auch zu einem Rätsel. Er gibt durch seine Werke der Banalität eine rätselhafte Kraft [...].¹⁰

Durch die Appropriation, bei der das Warhol'sche Kunstwerk eine derartige Formalisierung, Abstraktion und Fetischisierung erfährt, dass es seinen Waren- und Tauschwert längst überschritten hat, kommt es nun aber wieder zu einer Re-Ästhetisierung der einzelnen Objekte in Serie beziehungsweise der Serien einzelner Objekte. Die verabsolutierende Aneignung geht mit einer Entfremdung einher, aus der laut Baudrillard so viel Rätsel(haftigkeit) resultiert, dass die Gegenwärtigkeit der Kunst bei Warhol geradezu magisch bewahrt wird und nach authentischer Präsenz der 1950er und 1960er strebt. Konsequenterweise wird nicht nur die Realität der Nachkriegsjahre Amerikas (möglichst) objektiv eingefangen und erhellend widerspiegelt, sondern auch die Benjaminsche Aura des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduktion zurückerobert.¹¹ In der scheinbaren Simulation, in der Multiplizität der in einzelne Puzzleteile zerlegten Bildwelt scheint also dennoch ein Moment der Echtheit – das Hier und Jetzt der

9 Vgl. hierzu sowie in Folge Spohn, 2008: 124.

10 Baudrillard nach Spohn, 2008: 124.

11 Vgl. Benjamin, 1974.

1950er und 1960er – durch, der die dauerhafte Tradition des Originals in der hochstilisierten seriellen Kopie weiterhin stützt.

Die Rückgewinnung der künstlerischen Aura bei Warhol sorgt dafür, dass die dargestellten Massenprodukte durch überschüssige Reproduktion nicht nur einer Wertreduktion und somit dem Müll zum Opfer fallen, sondern mit der recycelten Verbreitung eine rapide Wertzunahme erfahren, welche die überdimensionale Kaufkraft des amerikanischen Volkes in der Nachkriegszeit versinnbildlicht. Der vom Reproduzenten Warhol in seinem künstlerischen Waren- respektive Kaufhaus vorangetriebene Zirkulationsprozess, dessen in unendlichen Serien vervielfältigten Objekte, die den Bedarf mehr als befriedigen, ja bereits eine Übersättigung signalisieren, überschwemmen den amerikanischen Markt. Dies löst eine gravierende Wertabnahme und Preissenkung aus, was dazu führt, dass die diversen Alltagsprodukte regelrecht verschleudert und folglich sorglos, gar unachtsam konsumiert werden. Genauso hoch wie sich die Objekte in den Regalen des Supermarkts zuvor gestapelt haben, stapeln sie sich nach dem Verzehr auf den Abfallbergen, als Symptom einer überaus verwöhnten, dekadenten Weg-Werf-Gesellschaft. Deren Oberflächlichkeit wird dadurch noch unterstrichen, dass die standardisierten Produkte wie beispielsweise *Hamburger*, *Cola* oder Suppendosen einzig auf ihre Verpackung und ihr charakteristisches Logo dezimiert werden, das gleichermaßen den Inhalt anpreist. Doch gerade die serielle Fixierung auf das Verpackungsdesign und das Markenzeichen verheißt sinnliche Freuden und ist mit der stetigen Aufforderung zum Kauf verbunden, vor allem da der Inhalt laut dem Bartheschen Mythos durch die sinnstiftende Form verborgen bleibt und daher die Imagination erst recht beflügelt, um dem Genuss zu frönen.¹² Der massenhaft dargebotene Gegenstand wird zum erstrebenswerten, einzigartigen Gut, wodurch dessen Wert derart ansteigt, dass er kaum noch in rein materiellen Kategorien messbar ist. Die Transformation zum Luxusartikel, nach dem es alle gelüstet, verleitet zwar wieder zur direkten Bedürfnisbefriedigung, zur rücksichtslosen Plünderung, sorgt aber gleichzeitig für nachhaltige Wieder-Verwertung, zumal das Entsorgungsproblem durch den tendenziell erhöhten Konsum eindeutig verschärft wird und demzufolge angegangen werden muss. Somit bedient sich Warhol vornehmlich einer zukunftsverheißenden ökologischen Recycling-Methode, um die Eindrücke und Erlebnisse der amerikanischen Nachkriegszeit visuell zu sammeln, seriell zu bündeln und in seinem gesamten Bildrepertoire zu konservieren. Der Verschleuderung und Entwertung der Produkte entgegnet er mit deren bewussten Wieder-Verwertung und Aufwertung. Damit assoziierbar ist der neue *American Way of Life*, welcher dem ameri-

12 Vgl. Barthes, 1964.

kanischen Volk gerade in den 1950ern und 1960ern auch wieder eine aufgewertete Identität verleiht, die durch Demokratie, Hegemonie und Kaufkraft definiert ist.

Die mit dem permanent recycelten Aufbruch in der Nachkriegszeit Amerikas veränderte Selbstrepräsentanz, das erhabene Gefühl von Reichtum und Erfolg dank neu erlangter Freiheit kulminiert mit Warhol aber in einer egozentrischen Selbstdarstellung. Da der Dollar symbolträchtig zu rollen beginnt, der Kapitalismus beständig angekurbelt wird und der Kriegs-Rezension eine gewaltige Nachkriegs-Progression folgt, scheint es nur logisch, im unendlichen Konsum der immer wieder rekonstruierten Massenprodukte zu schwelgen. Die Kaufkraft verleiht dem amerikanischen Volk solche Flügel, dass es sich – ungeachtet des sozialen und kulturellen Hintergrunds, der ethischen oder religiösen Zugehörigkeit, des Geschlechts – zu patriotischen Lobeshymnen aufschwingt, die letztlich wieder auf die eigene Individualität abfärben. Die durchschlagende wirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit, mit welcher Amerika seine Sonder- respektive Vormachtsstellung im internationalen Kontext (neu) erwirbt und (fortan) behauptet, weckt bei nahezu jeder Amerikanerin und jedem Amerikaner den Wunsch, sich ein eigenes Stück vom Kuchen abzuschneiden. Um ein möglichst Großes für sich zu beanspruchen, ist es unumgänglich, mehr auf seine Talente aufmerksam zu machen und sich besser ins Szene zu setzen als alle anderen. Gerade Warhols Originalität, sich die bereits bestehenden, zeitgenössischen Images einzuverleiben und nach den eigenen Vorstellungen maßzuschneidern, erweist sich als bestechend. Ebenso fasziniert er mit seiner beispielhaften Art, das Leben gemäß dem *American Dream* zu gestalten. Er demonstriert dem amerikanischen Volk, dass »sich die modernen Ambitionen auf Selbstverwirklichung des Individuums erfüllen lassen«,¹³ indem er als ursprünglicher Arbeitersohn der Spur von Schönheit und Erfolg folgt, sich dann mit seiner *Factory* zum mächtigsten Randgänger der Gesellschaft stilisiert, um diverse Entwicklungsmöglichkeiten und sämtliche Befreiungsversuche des Individuums zu reinszenieren und dokumentieren. Durch die in doppelter Hinsicht (beruflich und privat) effektive und effektvolle Verschränkung von Reichtum und Ruhm ist Warhol schon zu Lebzeiten so populär wie kaum ein anderer:

Der Name Andy Warhol ist ein geläufiger Begriff [...]. Andy Warhol ist der berühmteste Künstler von Amerika. Für Millionen ist Warhol die Personifizierung eines Künstlers. Seine geisterhafte Blässe, das silbrige Haar, die Sonnenbrille und das schwarze Lederjackett tragen zu seinem denkwürdigen Image bei, vor allem in Verbindung mit sensationel-

13 Spohn, 2008: 117.

len Nachrichten [...] einige behaupten sicher, dass Warhols größtes Kunstwerk ›Andy Warhol‹ ist.¹⁴

Mit ebendiesen Markenzeichen, dem kränkelnd erscheinenden bleichen Teint sowie der ebenso hellen Perücke, welche durch den Kontrast der dunklen Kleidung und Sonnenbrille nur noch auffälliger erscheinen, setzt sich Warhol erfolgreich ins Szene – und gleichzeitig ab. Er schafft es, zum absoluten Abbild zu mutieren und eine Bildgalerie von sich zu entwerfen, in der er durch immer verrücktere Aufmachungen und Accessoires besticht. Seine Exzentrik verstärkt sich noch durch den aufkommenden Schönheitsboom, dem er wie alle Amerikaner verfällt, sich etlichen Operationen unterzieht und zudem auf Aufputzmittel zurückgreift, um die nötige Energie zur theatralischen Darbietung beizubehalten. Dies erweist sich für ihn als durchwegs gewinnbringend, geht doch sein Kindheitstraum durch das grenzenlose Ausleben der narzisstischen Ader in Erfüllung: »Ich habe einen Traum, der sich ums Geld dreht. Ich gehe auf der Straße lang und höre jemanden – im Flüsterton – sagen: ›Da geht der reichste Mann der Welt‹.«¹⁵ Warhols sehr eigene Persönlichkeit, die sicherlich in der Verbindung von Glamour und Exzentrik begründet liegt und mit einem Schuss Mut gepaart ist, indem er sich in den 1950ern und 1960ern als Homosexueller mit gesellschaftlich randständigen Figuren umgibt, sich politisch im Unbestimmten positioniert und sich in einem vorerst noch pruden Land als pornografischer Filmemacher und schockierender Gesellschaftslöwe betätigt, gestaltet sich als wirkungsmächtiges Lebensmodell: Er erlangt die allseits notwendige Beachtung sowie den erhofften Reichtum und mutiert somit zum Vorbild für die (narzisstisch) erstarkende amerikanische Nachkriegs-Gesellschaft.¹⁶

Obwohl Warhol in seinen Selbstinszenierungen auf emotionale Distanz setzt, die ihm Unverletzbarkeit garantiert, kippen seine sich am Rand der Selbstauflösung befindenden lustvoll ironischen Travestien schnell in Ernsthaftigkeit und Hypersensibilität um.¹⁷ Zwar möchte er sein soziales Außenseitertum als Emigrantenkind sowie die traumatischen Existenz Erfahrungen in der Vorkriegszeit dadurch kompensieren, dass er sich unentwegt in Pose setzt und damit jenen Ort künstlicher Schönheit und göttlicher Berühmtheit erschafft, den er bereits im Voraus imaginiert hat; doch dieses in seinen Bildern stets belebte phantastische Moment bricht als Phantasma in sich zusammen, zumal ihn seine Randposition

14 Perrault nach Spohn, 2008: 117.

15 Warhol nach Spohn, 2008: 135.

16 Vgl. Spohn, 2008: 9.

17 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 177.

immer wieder einholt und er inmitten der ihn umringenden Menschenmassen abseits steht. Seine die Diva personifizierende Verlorenheit wird erst recht dadurch ersichtlich, dass er sich in Abhängigkeiten von seinen *Factory*-Mitgliedern sowie -Besuchern verstrickt, um deren Aufmerksamkeit er ja aus seinem Defizit heraus beständig buhlt und deren Begehren ihn in seiner augenscheinlich erhabenen, machtvollen Vampir-Position erst konstituiert.¹⁸ Als entleerter und affektloser *Graf Dracula*, der sowohl der Untergrund-Szene als auch der Oberschicht immer ein Fremdkörper bleibt und aus narzisstischer Verletztheit stetig um einen Sicherheits-Abstand bemüht ist, ist er unablässig auf frisches Blut – das heißt, neue Superstars in seinem Entourage mit bahnbrechenden Impulsen und Ideen – angewiesen, um vor dem Publikum sowie vor sich selber ansatzweise bestehen zu können.¹⁹ Tief im Innern, fern allem egozentrischen *AMUSEment*, fern aller schillernden Theatralik, weiß er jedoch um seine eigene Unzulänglichkeit, leichte Kränkbarkeit und enorme Verlassens- oder Verlustangst Bescheid, so dass er bis zu seinem Tod ein spezifisches Lebensziel anvisiert – aus einem primitiven Schutz-Mechanismus heraus: nämlich »den verletzlichen Menschen Warhol so gut wie komplett hinter der Kunstfigur verschwinden zu lassen.«²⁰ Immer wieder erfindet er sich neu, setzt die Selbstdarstellung gezielt als Selbsterhöhung ein, um sein authentisches kleines Ich zu leugnen. Als zusätzliches Ablenkungsmanöver gibt er sich ganz dem Aktionismus hin – seiner Arbeitswut, Sammelsucht und Kauflust. Er versucht, den Überblick in einer rasanten und überfordernden Zeit, die von technologischem Fortschritt geprägt ist, zu behalten; er versucht, sich Personen und Dinge anzueignen, um die Kontrolle zu wahren; und er versucht, mittels serieller Wiederholungsstrukturen das unerreichbare Etwas (eventuell seines Selbsts sowie der ihn umgebenden Realität der 1950er und 1960er) einzukreisen. Dies kann laut Bianchi und Doswald als eindeutiger Hinweis auf seine mit dem Alterungsprozess einhergehende wachsende Todesangst gelesen werden.²¹ Diese ist nicht nur rein biografisch, sondern auch durch das sozialpolitische Umfeld legitimiert, leidet doch Amerika in der Vorkriegszeit unter den wirtschaftlichen Rückschlägen sowie der Vorherrschaft Europas. Das angegratzte Image des Landes wird zwar in der Nachkriegszeit narzisstisch aufpoliert, doch diese Außenwirkung vermag das neurotische Innere kaum zu erreichen. Die daraus sich ergebende Persönlichkeitsspaltung des amerikanischen Volkes, welche Warhol geradezu perfekt personifiziert, lässt er in seinem Werk als trau-

18 Vgl. ebd.: 172.

19 Vgl. ebd.: 179.

20 Kettelhake nach Spohn, 2008: 9.

21 Vgl. Bianchi/Doswald nach Bronfen/Straumann, 2002: 179.

matische, wahnhafte Erinnerungsspur einfließen, die einen bis in die Jetzt-Zeit als hartnäckiger Wiedergänger heimsucht.²²

Die Ambivalenz des amerikanischen Volkes, welche aus dem überhöhten Äußeren zur Kompensation des eigentlich fragilen Inneren resultiert, spiegelt sich in Warhols Bildrepertoire letztlich auch in dem Clinch zwischen den regressiven 1950ern und den progressiven 1960ern wider. Während die sich dem Krieg unmittelbar anschließende Dekade durch soziale Anpassung und Unterwerfung, durch staatliche Manipulation und Kontrolle (zur Bekämpfung des Kommunismus) gekennzeichnet ist, tendiert die darauf folgende Dekade zur Selbstbefreiung und Autonomie, zur (sexuellen) Revolution und Subversion.²³ Die zwei voneinander divergierenden Bestrebungen, welche jeweils mit dem Zeitgeist der 1950er und 1960er korrespondieren, baut Warhol narrativ in seine seriellen Images ein, zumal sich diese immer in entgegen gesetzter Richtung lesen lassen: von links nach rechts oder von rechts nach links, von oben nach unten oder von unten nach oben, von links oben nach rechts unten oder von rechts oben nach links unten respektive umgekehrt. Neben den bipolaren, den Widerstreit der 1950er und 1960er reflektierenden Lesearten ergeben sich auch parallele, kongruente und sich überlagernde, welche ähnlichen Strömungen innerhalb der einen oder anderen Dekade Rechnung tragen. Sowohl die symbolisch voneinander abweichenden als auch die aufeinander zustrebenden Narrative werden erst dadurch interpretierbar, dass deren formalisierte Umschrift, die bei der Transformation von Körperlichkeit in Bildlichkeit stattgefunden hat, stets empathisch nachempfunden und assoziativ verknüpft wird. Durch dieses imaginäre Zugreifen wird die Lücke im Übergang von Image zu Image innerhalb einer Serie sowie von Serie zu Serie innerhalb des gesamten Werks nahtlos geschlossen.²⁴ Bei diesem logisch konzipierten Prozess, dem zeitlich und räumlich bestimmten, affektiven Fortschreiten von Signifikant zu Signifikant, wird die betrachtende Instanz zu einer herstellenden im Sinne Barthes: Sie reproduziert mittels der diversen Bildfolgen unterschiedliche geschichtliche Rekonstruktionsmöglichkeiten und gewinnt somit eine Vorstellung der 1950er und 1960er.²⁵ Während sie also die sogenannten Mini-Narrative, welche sich in ihrer Summe an das große Meta-Narrativ der Nachkriegszeit annähern und deren vergangene Realität beständig einkreisen, selbst mitgestaltet, bedient sie sich mit Warhol der Geschichtsschrei-

22 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 179.

23 Vgl. Halberstam, 1993, Kimball, 2000 und Echols, 2002.

24 Vgl. Warburg nach Treml et al., 2010.

25 Vgl. Barthes, 1974.

bung, um sich des verlorenen Subjekt-Status und der Temporalität als kohärenter, sinnstiftender Erfahrung wiederum neu zu bemächtigen.

Die auf Jameson referierende pathetische Rückeroberung der Historizität ermöglicht es dem im Narrationsprozess involvierten (amerikanischen) Subjekt gleichzeitig schöpferisch sowie selbstkritisch tätig zu sein.²⁶ Die Schnittstelle von Warhols Bildformeln, die gerade der imaginären Kapazität des Sich-Vorstellens laut Castoriadis bedarf, um überbrückt und ausgefüllt zu werden, macht sichtbar, dass jeder seine eigene Realität der Nachkriegszeit formt, dass deren Genese folglich immer individualisierte Vorstellung ist.²⁷ Der Bildschnitt offeriert demnach einerseits eine Bandbreite an spielerischen Möglichkeiten, die Mini-Narrative eigenwillig auf politische, soziale, ökonomische, psychoanalytische, philosophische und ästhetische Elemente hin zuzuschneiden; diese selbst vorgegebene Beschneidung mündet jedoch andererseits in eine Selbst-Eingebung, in einen kurzen, sich allerdings ständig (seriell) wiederholenden Moment der erhöhten Konzentration auf die eigene (subjektive) Position im historischen und historisierten Transformationsprozess. Die Reflexion über sich selber, über die einem gesellschaftlich zugrunde liegenden theoretischen Figuren, welche die Gedankenwelt von damals mit derjenigen von heute kreativ anreichern und fortbestehen lassen, zeichnet Warhols Werk nicht nur als reinen Bild-Schauplatz aus, an dem Visualisiertes reproduziert und konsumiert wird; vielmehr fördert es den kulturellen Selbstentwurf der Nachkriegszeit Amerikas. Dieser weicht immer leicht von dem originalen Meta-Narrativ der 1950er und 1960er ab, veroder entstellt er doch im Didi-Hubermanschen Sinne die wirkliche Realität in der imaginativen Re-Figuration, so dass diese im Übergang von entkörperlichtem Bild zu entkörperlichtem Bild immer weiter disfiguriert wird und einem immer wieder die Selbst-Begrenzung an der Bildgrenze reell und realistisch widerspiegelt.²⁸ Gerade aber die Limitierung des eigenen Begreifens der affektiv besetzten, zeichenhaften Materialität, dieses zunehmende Vergreifen, das von einem Verbergen und Verweigern charakterisiert ist, treibt einen mit Warhol obsessiv dazu an, es immer und immer wieder zu versuchen, sich immer wieder neu auf den offensichtlichen Entzug zu beziehen. Diese dem großen Narrativ eingeschriebene Rhetorik der Verneinung verschiebt die Tiefgründigkeit und Transzendenz zwar immer mehr an die Bildränder und versenkt sie dort in der Ritze, affirmiert sie jedoch als visualisierten Spalt beständig. Die Nachkriegsgegenwart Amerikas wird demzufolge stetig als Verlustobjekt deklariert und thema-

26 Vgl. Jameson, 2001.

27 Vgl. Castoriadis, 1990.

28 Vgl. Didi-Huberman, 1999, 2000 und 2007.

tisiert, so dass sich gerade deren Flüchtigkeit als unbewusst verdrängter, blinder Fleck wieder aufdrängt und ins Auge sticht. Der bei Warhol wiederkehrende Bildschnitt, der mit der Magie des *American Dream* gekittet werden soll, erweist sich als Symptom für das die Amerikaner erfassende kulturelle Unbehagen in der Nachkriegszeit, welches auf die immer mehr und heftiger zutage tretende *American Tragedy* bezogen ist. Somit zollt gerade die Bildgrenze, jener verstörende und zerstörende Spalt, den geheimen Wünschen und Todesängsten in den 1950ern und 1960ern Tribut und sperrt sich trotz seiner lückenhaften Darstellung gegen das vollständige Vergessen.

Da Warhols Bilder nicht nur das rein Offensichtliche repräsentieren und oberflächliche Mini-Narrative anbieten, sondern mit der sich wiederholenden Bildlücke die tiefer gelagerten Konflikte permanent aufspüren, vermitteln sie eine genauere Vorstellung der Nachkriegszeit als schriftliche Dokumente es je können (werden). Auf den ersten Blick wird zwar der nach außen getragene schöne Schein Amerikas, dem sich das Volk zur Selbstbefriedigung und -erhöhung in narzisstischer Manier bedient, poppig angepriesen und medial zelebriert. Warhol selbst schreitet ja als leuchtendes Beispiel voran, hypnotisiert seine Gefolgschaft ebenso gekonnt wie Don Draper in *Mad Men*.²⁹ Er lebt jene Individualität und Freiheit aus, auf denen die in seinem Repertoire visualisierten Erfolgsgeschichten basieren und die ihm den lang ersehnten Star-Appeal garantieren. Er konsumiert jene Alltagsprodukte, die er selbst geradezu mythisch reproduziert und als Kunstobjekte gewinnbringend verkauft. Er himmelt jene von ihm dargestellten *Celebrities* wie Marilyn Monroe und Elvis Presley an, die in ihrem Glanz und Glamour den *American Dream* verkörpern und Identifikation stiften. Er wahrt mittels technischer Errungenschaften wie der Kamera, dem Tonband und dem Fernsehen sowie mittels neuer technologischer Verfahren wie dem Siebdruck jene Kontrolle, die ihm die nötige Indifferenz in einer immer chaotischer werdenden, unübersichtlichen und brutalen Welt garantiert. Wirft man allerdings einen zweiten Blick auf Warhols Serien, so erkennt man, dass die glänzenden Bildoberflächen zunehmend an Glanz verlieren und sogar regelrecht matt werden. Der Lack ist definitiv ab und die Fassade bröckelt, so dass die Bildlücken immer mehr hervortreten und einen tieferen Einblick in die unterschwelligsten, brodelnden Konflikte geben, die mit der innerlichen Unsicherheit einhergehen, welche zu der Persönlichkeitsspaltung und Ambivalenz im (amerikanischen) Volk beiträgt. Die weniger heroischen Geschichten hinter dem schönen Schein kommen zum Vorschein: Warhols Schwäche und Hypersensibilität, welche wie bei Don Draper an seine niedere Herkunft und Außenseiterposition erinnern und

29 Vgl. *Mad Men*: Staffeln I-III.

welche er wie die Amerikaner in Erinnerung an die Kriegsschmach mit Reichtum zu kompensieren und theatralisch zu überspielen gedenkt;³⁰ die Oberflächlichkeit und Dekadenz der Konsumgesellschaft, welche zu Marken-Produkten greift und diese unachtsam verschleudert und verzehrt; das verausgabende Leben der Berühmtheiten, die gewaltsam in ein öffentliches Image gepresst werden und deren tragisches Ende somit vorbestimmt ist; die Brutalität und Morbidität, die erschreckend zunehmen und sich in Unglücksfällen zuspitzen, welche die Ohnmacht und Überforderung der Amerikaner offenbaren, sobald der ständig präsente und medialisierte Tod sie wirklich berührt. Diese Kombination aus Narrativen, die über- und untergelagert sind, die sich gleichermaßen auf der Oberfläche und in der Tiefe abspielen, die auf die Nachkriegszeit Amerikas referieren, ohne den Bezug zur Vorkriegszeit zu verlieren, meistert Warhol als der Seismograph der 1950er und 1960er wie kein zweiter.

Da Warhol mit seinen Bildserien, die einen im permanenten narrativen Vorranschreiten auf das Vorangegangene zurückwerfen, um es stets wieder neu zu re-konstruieren, ein gültiges kulturelles Gedächtnis, eine authentische Gedenkstätte der Nachkriegszeit schafft, die bis heute nachwirkt, revolutioniert er die *Pop Art*. Warhol ist der gängigen *Pop Art*, die bereits sämtliche Spielarten der Postmoderne beherrscht und deren Begriff dem englischen Kunstkritiker Laurence Alloway zugeschrieben wird, insofern verpflichtet, als dass er der Pragmatik, Banalität, gar Vulgarität der Konsumgesellschaft ästhetisch Rechnung trägt.³¹ Durch die bewusste Bezugnahme der Kunst auf die Alltagsphäre und das Tagesgeschehen nimmt diese gesellschaftskritischen Charakter an, zumal Warhol einerseits die Reichhaltigkeit der dargestellten Objekte propagiert und sich daher zu Lobeshymnen über den Patriotismus aufschwingt, welche andererseits jedoch in Hetzreden über die zunehmende Vermassung ausarten. Diese widersprüchliche Haltung, die das poppige ›Sowohl-als-auch‹ in der gleichzeitigen Auf- und Abwertung der amerikanischen Massenprodukte demonstriert, vereint Warhol mit seinen zeitgenössischen Kollegen, und das obwohl er sich nie auf politische Stellungnahmen eingelassen und keine konkrete Position eingenommen hat, um es sich mit keinem zu verderben.³² Ganz plakativ verbreitet er daher den Werbeslogan »What you see is what you get«,³³ der offenbar die Redlichkeit von Produkt und Hersteller behauptet, gleichzeitig aber als unterschwelliger Angriff auf die in theoretische Diskussionen verstrickten Kunstkritiker verstanden

30 Vgl. noch einmal *Mad Men*: Staffel I-III.

31 Vgl. Sabin, 2002: 7.

32 Vgl. ebd.: 83.

33 Warhol nach Sabin, 2002: 84.

werden kann.³⁴ Die hierbei thematisierte, von den *Pop Art*-Künstlern insgesamt indoktrinierte Faktizität beweist, dass Kunst, Trivialität und Wirklichkeit zu verschwimmen beginnen. Zwar lässt auch Warhol die ihn umgebende Realität in sein Leben und seine Kunst eindringen, so dass die Grenzen durchlässiger werden, doch setzt er sich gerade an diesem Punkt von seinen Kollegen konsequent ab. Für ihn stimmt die von John Cage 1961 formulierte Aussage »Objekt ist Tatsache, nicht Symbol«³⁵ nur bedingt. Seine visualisierten Narrative, in denen er gefundenes mit erfundenem Material kombiniert, zeugen eben von jener mit der temporalen Ambivalenz (der 1950er und 1960er) kongruierenden Zweisträngigkeit, die das Pathos der Zeit über der reinen Nüchternheit der Produkte immer wieder aufleben und das Symbolische dadurch motivisch beleben lässt. Äußerst raffiniert und geschickt verwebt er den vordergründigen, poppigen Erzählstrang durch minimale Abänderungen der Vorlage, durch Unkenntlichkeiten und Ungeschliffenheiten, durch eine zur Schattenhaftigkeit und Transparenz neigende serielle Rhetorik mit der hintergründigen, hermeneutischen Bedeutungsebene. Die oberflächliche, ahistorische Simulation, die auf das alleinige Hier und Jetzt zentriert und limitiert ist, wird durch die zeitlich inhärente Signifikanz ernsthaft unterwandert. Der scheinbar verbannte Sinn schleicht sich in Anlehnung an Barthes durch die mehrfache Wiederkehr schelmisch wieder ein, wird er doch im Signifikanten-Spiel bis an in die Bildränder nur aufgeschoben, nicht aufgehoben.³⁶ In Warhols infiniten Wider-Spiegelungen wird der verlustige Augenblick der Nachkriegszeit stets neu widergespiegelt und bis in die Jetzt-Zeit den vorderstrukturierten Serien entlang kohärent transportiert. Gerade das Konservieren der diversen Erzählstränge der 1950er und 1960er, das beständige zeitliche Zurückgehen zu deren fortlaufenden Rekonstruktion, macht die Neuartigkeit von Warhols Kunst aus. Sie besteht also darin, in der Oberflächlichkeit der *Pop Art*, die sich nur darauf bezieht, was unmittelbar präsent, direkt ersichtlich, fassbar und diesseitig ist, die Tiefgründigkeit, die darauf gemünzt ist, was momentan abwesend, unersichtlich, unfassbar und jenseitig ist, mitzudenken und imaginativ einzubauen.

Indem Warhol in der *Pop Art* eine Außenseiter-Position bestreitet, dadurch dass er das sinnstiftende, symbolträchtige Narrativ der Nachkriegszeit in der an sich oberflächlichen seriellen Struktur zurückerobert, wird er zum Vorreiter Amerikas. Während die Realität der 1950er und 1960er sowohl in seinem Werk als auch in seiner Biografie fortwährende Spuren hinterlässt, übt er umgekehrt

34 Vgl. Sabin, 2002: 84.

35 Cage nach ebd.: 7.

36 Vgl. Barthes, 1990.

mit seiner Biografie und seinem Werk Einfluss auf das damalige Zeitgeschehen aus. Während er selbst davon geprägt ist, prägt er dieses visuell mit. Während er als Vermittler der Nachkriegszeit Amerikas fungiert, vermittelt er sich als deren »Leithammel«,³⁷ dessen Auftreten ebenso widersprüchlich rezensiert wird wie sein Bildrepertoire, das ja auch von Ambivalenzen durchzogen ist:

Ohne Übertreibung könnte man Warhol den Erfinder des Lebensstils der [fünfziger und sechziger Jahre nennen. Als ausgesprochen ernsthafter Künstler steht Warhol in einer Reihe mit den schärfsten Kritikern von Scheinheiligkeit und Engstirnigkeit unserer Gesellschaft. Als theatralische Gestalt ist er durchaus jenen extravaganten Vorläufern der Pariser Avantgarde [...] verwandt, deren Leben Theater war [...] Warhol scheint nicht nur unser größter Realist zu sein, sondern auch unser größter Moralist. Er hat den Mut, die Clichés der Avantgarde tatsächlich zu leben. Er legt unsere Wunden bloß, statt sie zu beschönigen oder mit hübschen Schnickschnack zuzudecken. Mir ist klar, dass diese Interpretation nicht von jenen Kritikern geteilt wird, die Warhol als einen mephistophelischen Antichristen ansehen, der unsere Gesellschaft zu noch mehr Flitterwerk verleiten will [...] Möglicherweise wird man Andy in späteren Zeiten als eine Art Maria Magdalena ansehen – als die heilige Hure der Kunstgeschichte, die sich selber verkaufte und passiv die Aufmerksamkeit eines ausbeuterischen Publikums ertrug, das eher den Künstler als seine Kunst kauft, die es sogar bereitwillig für Schund erklärt.³⁸

Obwohl Warhol der Ansicht Robert Rauschenbergs nach »die Kunstgeschichte [und die Kritiker] ratlos« macht und als »heilige Hure der Kunstgeschichte« in einen nicht überbrückbaren Zweispalt gerät, irrelevant ob bewusst oder unbewusst, bleibt »sein Einfluss auf [das amerikanische] Leben [unbestritten] explosiv.«³⁹ Dieser reicht gar so weit, dass er mit dem zeitgenössischen amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy verglichen wird.⁴⁰ Er mausert sich daher zum absoluten Idol der amerikanischen Kultur in der Nachkriegszeit. Er fördert mit seiner sehr eigenen *Pop Art* ein neues Selbstverständnis Amerikas, so dass

37 Goldsmith nach Spohn, 2008: 118: »Manche behaupten, Kalifornien sei der Leithammel Amerikas. Ich finde eher, dass es Andy Warhol ist.«

38 Rose nach Spohn, 2008: 119.

39 Rauschenberg nach Kuhl, 2007: 35.

40 Vgl. hierzu den Artikel in der Newsweek vom 17. Juni 1968 nach Spohn, 2008: 48: »Vielleicht ist der Gedanke für viele schockierend, dass in dieser aus den Fugen geratenen Zeit eine gewisse Verwandtschaft zwischen Kennedy und Warhol besteht. Jeder von ihnen ist auf seine Weise ein Idol unserer Kultur – er stellt die Macht dar, die für die Masse der Menschen Realität definiert, ob sie diese Realität nun liebt oder hasst.«

sich durch die veränderte Sichtweise der Blick von Innen, also auf nationaler Ebene, sowie von Außen, also auf internationalem Terrain, dementsprechend verändert hat, wie das Zitat eingangs des Kapitels suggeriert. Warhol hat sich mit seinem Bildrepertoire in die Geschichte der 1950er und 1960er eingeschrieben, so dass er bei der Betrachtung jener Zeitspanne zwangsläufig zu berücksichtigen ist.

Warhol kann seine Vormachtstellung bezüglich der Nachkriegszeit Amerikas schon zu Lebzeiten national und international auskosten. Um seine Position in der Kunstszene zu untermauern, bringt er 1969 zusammen mit dem Journalisten John Wilcock die erste Ausgabe von *inter/View* heraus, einer Untergrund-Filmzeitschrift, die 1973 in *Andy Warhol's Interview* umbenannt wird und von da an als Zeitgeist-Magazin bahnbrechend wirkt.⁴¹ Der darin veröffentlichte Klatsch und Tratsch, der mit zahllosen Tonbandaufnahmen und Fotos von allen Stars der New Yorker Szene unterlegt ist, um diese in ihrem alkoholisierten und drogenabhängigen Verhalten zu düpieren und bloßzustellen, wird als ästhetische Komponente benutzt und richtet sich vor allem an Yuppies, wie der Herausgeber Bob Colacello festlegt: »Wir wenden uns an Leute, die gern viel Geld ausgeben. In unserer Gesellschaft gibt es einen Trend zur Genusssucht, und wir befürworten das. Wir sind nicht sehr am Journalismus interessiert, wir sind lieber Trendsetter.«⁴² Als solcher Trendsetter tritt Warhol auch in Werbespots für Fluglinien, Jeans-Marken und Elektronikfirmen auf und bleibt im Bewusstsein der kaufkräftigen potentiellen Kundschaft so präsent wie sein Werk.⁴³ Dies zahlt sich in barer Münze aus und fließt lukrativ in sein Imperium ein, in die *Andy Warhol Enterprises*, welche Ende der 1970er so richtig florieren und aus denen Warhol als schwerreicher Mann hervorgeht.⁴⁴ Dies ist auch bitter nötig, denn große Summen seines Vermögens gibt Warhol dafür aus, um seine notorische Kauf- und Sammel sucht zu befriedigen. Bevorzugterweise sammelt er *Art déco* und indianisches Kunsthandwerk, wodurch er häufig herumreist und so seinen Star-Status in die Welt trägt.⁴⁵ Er findet gerade in Europa großen Anklang, was sicherlich auch mit den Ausstellungen zu seinen Arbeiten aus den frühen sechziger Jahren zusammenhängt.⁴⁶ So zeigt das *Moderna Museet* in Stockholm 1968 eine erste europäische Retrospektive, welche danach ins *Stedelijk Museum* in Amsterdam, in

41 Vgl. hierzu sowie in Folge Spohn, 2008: 53f.

42 Colacello nach Spohn, 2008: 54.

43 Vgl. hierzu sowie in Folge Spohn, 2008: 56f.

44 Vgl. Sabin, 2002: 115.

45 Vgl. Spohn, 2008: 56f.

46 Vgl. hierzu sowie in Folge Spohn, 2008: 54f.

die *Kunsthalle Bern* und ins *Kunsternes Hus* in Oslo wandert. Warhol selbst nimmt im selben Jahr an der *Documenta 4* in Kassel teil, was ihm große Sympathien einträgt. 1969 wird sein Werk gar in der *Nationalgalerie Berlin* ausgestellt; ein Jahr später eröffnet das *Pasadena Art Museum* eine umfassende Warhol-Retrospektive, die dann 1971 nach Chicago, Eindhoven, Paris, London und letztlich ins *Whitney Museum of American Art* nach New York geht. Dies führt zum endgültigen Durchbruch für den bildenden Nachkriegs-Künstler Andy Warhol, was seine Arbeiten auf den amerikanischen Kunstmarkt katapultiert, so dass es nicht verwunderlich ist, wenn er mit dem Verkauf eines Suppendosenbildes den spektakulären Preis von 60'000 Dollar erzielt. Dies gilt als das teuerste Werk eines lebenden amerikanischen Künstlers, das bis dahin auf einer Auktion versteigert worden ist.⁴⁷ Dadurch entwickelt sich Warhol zum globalen Shooting-Star. Vor allem in Paris, der ursprünglichen Kunst-Metropole, genießt er einen hohen Bekanntheitsgrad; doch auch in London werden seine grandiosen Erfolge gefeiert. Selbst in Deutschland entwickelt er sich zur Kultfigur, was mitunter seinen Filmproduktionen zu verdanken ist, die in den USA nur wenig Anklang finden:

Es gab mehrere große Warhol-Sammlungen in Deutschland, und dort existieren sozusagen zwei Warhol-Gemeinden: die Kunstinteressierten und jene, die ihn als Underground-Filmer bewunderten. Als seine Filme in den späten sechziger Jahren zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt wurden, hielt man sie für die Underground-Filme schlechthin. Durch seine Filme wurde er zur Kultfigur, und ihn umgab auch eine Art Mythos, da er vor 1971 nie in Deutschland aufgetaucht war.⁴⁸

Auch wenn der Nimbus seines Star-Appeals in den 1970er langsam an Glanz verliert, da er um neue Betätigungsfelder und Projekte ringt (wie dem Theater), mit denen er dem einstigen Ruhm vergeblich hinterherläuft, sorgt sein Durchbruch mit den Bildern zum Nachkriegs-Amerika dafür, dass er für alle Zeiten ausgesorgt hat.⁴⁹

Dass sich Warhols Images der 1950er und 1960er auf weitere Dekaden bis in die momentane Zeit auswirken, beweisen die gängigen Trends, welche die damaligen Themen weiterführen. Was in der Nachkriegszeit Amerikas begonnen hat, setzt sich nun in den kapitalistischen Ländern fort. Der schöne Traum von Reichtum und Erfolg, von Glanz und Glamour ist immer noch überall gegenwärtig und drängt nach – teilweise rücksichtsloser – Erfüllung. Der labile, ungesun-

47 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Spohn, 2008: 55, 57.

48 Bastian nach Spohn, 2008: 57.

49 Vgl. noch einmal ebd.: 54.

de, gar maligne Narzissmus hat sich längst wie eine Epidemie verbreitet und rafft nicht nur die Reichen und Schönen dahin. Auch der einfache Bürger in der westlichen Zivilisation strebt nach Selbstverwirklichung und folgt dabei egoistisch und oberflächlich einem äußeren Diktat, das sich gerade in Körpermodifikationen niederschlägt: Harmlose, meist umkehrbare, zeitweilige Veränderungen des Aussehens durch den Einsatz kosmetischer Hilfsmittel (Selbstbräunungscremes, Haartönung, Extensions, etc.) oder körperformender Bekleidung (Korsetts, Push-up-BHs, etc.) stehen ernsthaften, invasiven Eingriffen (kosmetische Operationen, Tätowierungen, Piercing, Doping, etc.) gegenüber, um die extreme Gier nach Aufmerksamkeit zu erfüllen und nebenbei den moralischen Orientierungs-Verlust in der heutigen Zeit zu kompensieren.⁵⁰ Für eine derartige Selbst-Inszenierung, die ja trotz minutiös einstudierter Pose(n) möglichst authentisch zu scheinen hat, verfällt der einzelne mit der Masse in einen regelrechten Kaufrausch, der durch die mediale Vermarktung exzessiv betrieben wird. Um sich dies leisten zu können, lebt man entweder gerne über den Verhältnissen oder gibt sich der selbst-zerstörenden Arbeitswut (zum Geldverdienen) hin, die häufig in der Vereinsamung und im *Burn-out* endet. Doch diese negativen Auswirkungen nimmt man nonchalant in Kauf, wenn man es denn schafft, einmal im Mittelpunkt, im Rampenlicht zu stehen, und sei es nur für 15 Minuten, wie Warhol es bereits vorgespurt hat.⁵¹ *Musicstars*, *Superstars* und *Topmodels* in immer neuen TV-Formaten sprießen wie Unkraut aus dem Boden, werden allerdings wie dieses in kürzester Zeit wieder radikal (vom Bildschirm) entfernt.⁵² Immer geschmacklosere Produktionen wie *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* werden verbreitet, um die öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen.⁵³ Dass solche sich an der Schmerzgrenze befindenden Sendungen gerade wegen der Aufruhr Quote bringen, weist auf die zunehmende Verblödung und Perversion in der Gesell-

50 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Nitsch, 2012: 16. Vor allem die Einleitung, S. 13-34, vermittelt einen guten Überblick über gängige Trends.

51 Warhol nach McShine, 1989: 451.

52 Peter Weibel (2007) zieht nach Spohn, 2008: 120 eine direkte Linie von Warhol zu den derzeitigen Stars: »Seine Selbstkonstruktion, von der Nasenoperation bis zur Perücke, war erfolgreiches Vorbild für viele, von Michael Jackson bis Tatjana Gsell. Wenn Deutschland heute seine ›Superstars‹ sucht, wenn Paris Hilton und Verona Pooth [...] im Orbit der Massen- und Medienkultur gleißend kreisen, ist dies eine Welt, die Warhol für uns eröffnet hat.« Vgl. zu den Sendungen Wikipedia.

53 *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* ist eine Reality-Show, die RTL bisher in sieben Staffeln ausstrahlte. Vgl. <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star.html> [letzter Zugriff am 24.03.2015].

schaft hin. Da die »Medien eine entscheidende (oft überhaupt nicht reflektierte) Normen bildende und vermittelnde Funktion für die Gesellschaft«⁵⁴ besitzen, geben sie fundamental vor, an welchen Maßstäben die Konsumenten das eigene Leben ausrichten sollen. Indem sie heutzutage die Verbreitung humanistischer Grundwerte (wie Empfindsamkeit, Einfühlung, solidarische Anteilnahme) durch opportunistische Absatzsteigerung verhindern und stattdessen billig produzierte Sensationsbotschaften ohne Tiefgang erzeugen, bekräftigen sie das distanzierte, indifferente Konsumverhalten. »Sie tragen letztlich durch die typische Überbetonung *ästhetischer* Aspekte [vor allem des Hässlichen] zu sozial-emotionaler Flachheit und schlussendlich zur Beschädigung des gesunden Narzissmus ihrer Rezipienten bei (Du bist, was Du Dir anschaust und liest).«⁵⁵ Dies resultiert in eine emotionale Unreife auf kindlichem Niveau, in einen gravierenden Empathiemangel, der die Sozialkompetenz (tragfähige Beziehungen zu anderen Personen aufzubauen und aufrecht zu erhalten) negativ tangiert und sich mitunter in gewalttätigen Aktionen wie (selbst-gerechten) Amokläufen entlädt.⁵⁶ Der zunehmende Fokus auf die Selbst-Inszenierung, der die Wohlstandsverwahrlosung mit der mangelnden emotionalen Intelligenz wettmachen soll in einer konsumorientierten, mediengeilen Welt, in der klare Worte und verbindliche Einschätzungen out sind,⁵⁷ steigert zwangsläufig die Brutalität und Morbidität. Dem Tod, der diese Tendenz in den Alltagsnachrichten noch häufiger als zu Warhols Zeiten reflektiert und der in Serien wie *Six Feet Under – Gestorben wird immer* aus einer Abwehrhaltung heraus teils geradezu zynisch vermarktet wird, möchte man sich aber dennoch immer weniger stellen.⁵⁸ Er bleibt wie schon bei Warhol trotz oder gerade wegen seiner Über-Präsenz das große, zu vermeidende und zu verdrängende Mysterium.

Warhols eigener Tod, den er wie der Teufel das Weihwasser gefürchtet hat, bleibt zynischer Weise auch mysteriös. Dass er sich zu einer Routineoperation ins Krankenhaus begeben und es nicht mehr lebend verlassen hat, macht seinen Tod umso unheimlicher und grotesker, zumal sich seine fatalistische Selbstprophetie bewahrheitet hat, weil genau das eingetreten ist, wovor er am meisten

54 Nitsch, 2012: 61.

55 Ebd.

56 Vgl. ebd.: 63.

57 Vgl. ebd.: 28ff.

58 *Six Feet Under – Gestorben wird immer* ist eine US-amerikanische Fernsehserie rund um ein Bestattungsinstitut. Vgl. http://www.wikipedia.org/wiki/Six_Feet_Under_-_Gestorben_wird_immer [letzter Zugriff am 24.03.2015].

Angst hatte.⁵⁹ Warhol hat auf Anraten seines Hausarztes lediglich in die Operation eingewilligt, da er davor gewarnt wurde, dass er sterben werde, wenn er sich dieser nicht unterzöge.⁶⁰ Die Entfernung der Gallenblase gilt tatsächlich als einfacher Eingriff, den nur 0.2 Prozent der Patienten nicht überstehen.⁶¹ Dass Warhol dieser Minderheit angehört, erhöht seinen besonderen Status, umso mehr weil die Operation ordnungsgemäß – ohne Komplikationen – durchgeführt wurde und er sich schnell auf dem Weg der Besserung befand. Nachdem sich sein Zustand nämlich nach nur wenigen Stunden auf der Intensivstation stabilisiert hatte und er wieder aufs Zimmer verlegt worden war, hat er wie üblich fern gesehen und telefoniert. Doch am nächsten Morgen bemerkte die Krankenschwester eine blaue Verfärbung der Lippen, die auf einen zu geringen Sauerstoffgehalt im Blut hinwies. Die herbeieilenden Ärzte konnten Warhol nicht mehr retten, so dass er um 06.31 am 22. Februar 1987 infolge eines im Schlaf erlittenen Herz-Lungen-Stillstands für tot erklärt wurde.⁶² Obwohl Untersuchungen und sogar eine Autopsie eingeleitet wurden, um abzuklären, ob Warhol post-operativ richtig versorgt worden war und diesbezüglich seitens der Nachlassverwaltung des Verstorbenen eine Klage gegen das Krankenhaus erhoben wurde, die nach einer vierjährigen juristischen Auseinandersetzung in einer Entschädigung von 2.95 Millionen Dollar kulminierte, ließ sich eine Tatsache nicht mehr rückgängig machen:⁶³ Der Superstar Andy Warhol, der mit seinem Werk die Zeit der 1950er und 1960er gesegnet hat(te), hatte nun selbst das Zeitliche gesegnet. Die Nachricht von seinem Tod ging um die ganze Welt und passte zu seiner Selbst-Inszenierung, denn durch dessen Rätselhaftigkeit beschäftigte er die Medien jahrelang und nährte so Warhols stetig intendierte Legendenbildung. Er wurde im engsten Familienkreis in seinem Geburtsort Pittsburgh neben dem Grab seiner geliebten Mutter beigesetzt. An der Messe in der St. Patrick's Cathedral in New York am 1. April 1987 nahmen über 2000 Trauergäste teil.⁶⁴ Dies war kein Aprilscherz, wenn auch Warhol sich darüber ins Fäustchen gelacht hätte, dass ihm beziehungsweise seinem dazumal geschätzten Vermögen von über 100 Millionen Dollar so viele die letzte Ehre erwiesen. Noch mehr hätte er sich allerdings darüber gefreut, dass sein überraschendes Ende in einen bis heute nie enden wollenden Ruhm mündet, welcher seinem innigsten, in der Tiefe der Psyche stets

59 Vgl. Sabin, 2002: 138f.

60 Vgl. ebd.: 131.

61 Vgl. ebd.: 138.

62 Vgl. ebd.: 131.

63 Vgl. ebd.: 138.

64 Vgl. Kuhl, 2007: 79 und Spohn, 2008: 62.

verankerten Wunsch entspricht, den er wie sein ganzes Werk so oberflächlich in folgende Aussage kodiert hat: »Am Ende meiner Tage, wenn ich sterbe, möchte ich keine Überreste zurücklassen. Und ich möchte auch kein Überrest sein. [...] ich will, dass meine Maschinerie verschwindet.«⁶⁵ Da diese Bemerkung ambivalent dekodiert werden kann, nämlich auf der Oberfläche und dahinter, genauso wie Warhols Individualität und Werk doppeldeutig interpretiert werden können, er-fasst sie jenen generellen Widerspruch, um den seine Images beständig kreisen: Warhol als Person aus Fleisch und Blut ist mit dem Tod zwar wirklich im Jenseits verschwunden, lebt aber in seinem entpersönlichten, disfigurierten Werk der 1950er und 1960er, in der Omnipräsenz der immer wieder zu rekonstruierenden Bilder des Nachkriegs-Amerikas weiter (fort) ...

65 Warhol nach Kuhl, 2007: 115.