

Warhol made in USA

Amerikanische Kultur und Kunst in den 1950ern und 1960ern

Jeder hat sein eigenes Amerika, und dann hat jeder Bruchstücke eines Phantasie-Amerika, von dem er glaubt, dass es irgendwo draußen existiert, das er aber nicht sehen kann. [...] [Diese] Phantasiewinkel von Amerika erscheinen deshalb so voller Atmosphäre, weil man sie sich aus Filmszenen, Melodien und Büchern zusammengestückelt hat. Und man lebt genauso in einem Traum-Amerika, das man sich aus Kunst und Kitsch und Gefühlen zurechtgeschnitten hat, wie in der Realität.

ANDY WARHOL¹

AMERIKA – Mythos der Auserwähltheit, Land der unbegrenzten Möglichkeiten, Hort der Freiheit, Hoffnung auf ein besseres Leben, Schlüssel zum Erfolg, Streben nach Glück, Garant für Prosperität, Inbegriff von Größe, Symbol für Macht; diesem magischen Amerika, das sich laut Warhol partikular wie auch universell konzipiert, das sich als assoziativ fassbar, aber faktisch nie ganz erfassbar in der Imagination realisiert, schlägt die wahre Geburtsstunde in den 1950ern. Während das Land noch eine Dekade zuvor von keinem nationalen Bewusstsein geprägt war, ihm sogar jeglicher kultureller Status abgesprochen und es – an europäischen Standards gemessen – als roh, vulgär und provinziell abge-

1 Warhol nach McShine, 1989: 450.

stempelt wurde,² erlebt es in der Nachkriegszeit durch die Rückbesinnung auf den Freiheitsgedanken einen unvergleichlichen, rasanten Aufschwung. Dieser verleiht Amerika einen solchen Auftrieb, dass es sich ebenso mythisch wie Phoenix aus der Asche erhebt und sich hybrid als Führungsnation vermarktet. Die zunehmende wirtschaftliche Dominanz greift auf alle Lebensbereiche über und beeinflusst die amerikanische Kultur mit einer Nachhaltigkeit, die bis heute deutliche Spuren hinterlassen hat. Gerade der damals wieder neu implementierten nationalen bildlichen Kunst als Ausdruck der Blütezeit, als massenhafte Visualisierung der sich verbreitenden ambivalenten Konsum- und Mediengesellschaft ist es zu verdanken, dass der Einblick in das Nachkriegs-Amerika auch gegenwärtig gewährt ist.

Den wohl bedeutendsten künstlerischen Anteil an der visuellen Bewahrung der Nachkriegsjahre beansprucht niemand geringerer als Andy Warhol, der vom Amerika der 1950er und 1960er geprägt selbst auf dessen Zeitgeist prägend gewirkt und ihn bildgewaltig gebündelt hat. Die tendenzielle Einschätzung, Warhols Werk als rein oberflächlich und folglich a-historisch zu betrachten, erweist sich schon als unhaltbar, wenn man mit seiner künstlerischen Vormachtstellung innerhalb der sich behauptenden *Pop Art* konfrontiert ist, die ihrerseits direkt von der kulturellen Dominanz des Landes abhängt. Warhols privater und beruflicher Aufstieg folgen also demjenigen der USA und sind damit aufs Engste verknüpft. Deshalb mutet sein Werk auch symbolträchtig an, stellt es doch sowohl seine Biografie als auch die kulturellen Einflüsse der Nachkriegsjahre dar, die in der Wiederholung, in der permanenten bildlichen Reproduktion, gegenwärtig aufleben und sich förmlich ins aktuelle Gedächtnis einbrennen. Warhols Werk versteht sich in diesem Sinne weniger als kunstgeschichtliche Untersuchung, auch wenn sie mitunter einfließt, sondern vielmehr als eine auf die 1950er und 1960er fokussierende kulturelle Analyse. Seine Bild-Serien entfalten nämlich, wie das Zitat eingangs demonstriert, zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau verschiedene – teils kongruente, teils konträre – Erzählstränge, die sich als aussagekräftige Mini-Narrative dem großen Meta-Narrativ der Nachkriegsjahre mehr annähern als schriftliche Zeitdokumente es vermögen. Warhols visuelle oder visualisierte Narration kulminiert schließlich in einer Kulturkritik, einem zwischen den Bildlücken ausgeloteten Ort, an dem Amerika selbst-reflexiv Stellung bezieht.

2 Vgl. dazu Stich, 1987: 6. Der Literaturkritiker Norman Podhoretz beschreibt darin die weit verbreitete Einstellung zu Amerika vor den 1950ern: »I did not think of culture as anything national, and in any case American Culture had no real status in the eyes of anyone in the 1940s.«

Da Warhol sich augenscheinlich als der Seismograph der Nachkriegsjahre entpuppt, ist es notwendig, das ihm zum Aufstieg verhelfende Nachkriegs-Amerika in den kulturellen Strömungen zunächst auf- und dann seinen künstlerischen Eingebungen nachzuspüren. Denn gerade Warhols so überwältigende Blitzkarriere demonstriert die so rasch expandierende Konjunktur in den 1950ern, als wesentliche Neuerungen das Image Amerikas verändern: Neu entwickelte Technologien und Arbeitspraktiken kurbeln die Massenkommunikation sowie -distribution an; Highways erleichtern die Vernetzung über regionale und staatliche Grenzen hinaus; flächendeckende Werbekampagnen fördern den landesweit florierenden Handel; nationale Imperien schießen aus urbanem Boden; Markenprodukte in Einheitsverpackung füllen die Regale. Mit der Expansion verbreitet sich die Vorstellung von Amerika als einer homogenen Masse, als einem Volk, das sich über gemeinsame Werte definiert und gemeinsame Ziele verfolgt, als einer Nation, die sich im Aufbruch begriffen eine neue Identität erschafft.³

Dieses Bild von Amerika als aufstrebender Stern, als Inkarnation des *American Dream*, wird von der amerikanischen Fernsehserie *Mad Men*, die ebenso wie Warhols Bilder als visuelle Reflexion zur Nachkriegszeit interpretiert werden und die geschichtlichen Fakten rückblickend exemplifizieren kann, sinnbildlich widergespiegelt. Die Serie versteht sich allerdings – im Gegensatz zu Warhol – als Analyse und Interpretation zweiter Hand, da sie die Nachkriegszeit rückblickend in Augenschein nimmt, aus einem halben Jahrhundert Distanz zur nachgespielten Zeit. Die Handlung setzt anfangs der 1960er an und fängt die gesellschaftlichen Verhältnisse des Nachkriegs-Amerikas ein. Die Serie wird in den USA ab 2007 von Lionsgate produziert und seit dem 19. Juli 2007 auf dem Kabelsender AMC ausgestrahlt; die deutschsprachige Erstaussstrahlung erfolgt am 6. Juli 2009 auf Fox.⁴ Der Protagonist, ein Mittdreißiger, hat sich durch einen glücklichen Zufall eine neue Identität einverleibt, zeitgleich mit dem neu aufkommenden Bewusstsein der Wiedergeburt seines Landes. So konnte er seiner niedrigen und zwielichtigen Herkunft (die Mutter war eine Prostituierte) sowie den traumatischen Kriegserlebnissen entfliehen.⁵ Er hat alle Brücken zu seinem

3 Vgl. Stich, 1987: 9.

4 Vgl. *Mad Men*, Staffeln I-III. Vgl. auch <http://www.amctv.com/shows/madmen/about> [letzter Zugriff am 24.03.2015] und <http://www.foxchannel.de/serien/madmen/ueber> [letzter Zugriff am 24.03.2015].

5 In einen Verkehrsunfall involviert, nimmt er die Identität des Mannes an, der diesem zum Opfer fiel. Diese Tatsache gesteht er seiner zweiten Frau Betty erst zum Ende der 3. Staffel in Episode 11. Dennoch finden sich über alle drei Staffeln verstreut Hinwei-

ursprünglichen Leben als Dick (Richard) Whitman abgebaut, indem er das Schweigen seiner Ex-Frau durch ein Haus, dasjenige seines Halbbruders durch Geld erkaufte und diese aus seinem Blickfeld verbannte wie die Schuhschachtel mit Erinnerungsfotos,⁶ und sich ein neues Fundament als Lieutenant Don(ald) Francis Draper aufgebaut. Im Umfeld der aufkeimenden weißen Mittelschicht, in einer kleinstädtischen Idylle in Pendlerdistanz zur Metropole New York, in einer hyper-domestizierten Nachbarschaft lebend, hält er bewusst den Schein des perfekten Ehemanns aufrecht. Er kümmert sich vordergründig rührend um seine (neue) Frau Betty (Elisabeth), vormals Model und jetzt Vorstadt-Grace-Kelly, die ihrerseits die zwei (später drei) Kinder mit Unterstützung der schwarzen Haushaltshilfe erzieht, abends als Mustergattin demütig und frisch frisiert mit dem Essen aufwartet. Währenddessen erklimmt der ehrgeizige Ehemann die Karriereleiter in der Werbeagentur *Sterling Cooper* an der berühmten *Madison Avenue* in New York – zuerst als *Creative Director*, später als Teilhaber. Seine geschickte Selbstvermarktung, die aus dem mit Pomade gebändigtem Mittelschitel, dem schmal geschnittenen Anzug, der cool im Mundwinkel hängenden Zigarette besteht und somit sein Image als Frauenheld unterstreicht, koppelt er ebenso geschickt mit der Vermarktung der ihm anvertrauten Produkte, wohl wissend, dass die Logik der Werbepsychologie bereits im amerikanischen Traum verankert ist. Er macht seine Sponsoren glauben, dass sie ihre Produkte erst bewerben müssen, um sie gewinnbringend verkaufen zu können; und er suggeriert deren Kunden, dass sie den amerikanischen Traum in Form des jeweiligen Konsumguts stückweise erwerben können, dass es diesen Traum mehr anzustreben gilt als die Realität, dass dieser die Realität (vollumfänglich) ersetzt. »*It's toasted*«⁷ – so lautet nicht nur der von Draper spontan entwickelte Slogan für die Zigarettenmarke *Lucky Strike*, sondern so stellt sich auch unbewusst das Glücksgefühl, auf dem letztlich jegliche Werbung basiert, bei den Klienten ein, die am amerikanischen Traum partizipieren. Ob der Duft eines neuen Autos, der Geschmack eines neuen Lippenstifts, der Sexappeal der Bikini-Trägerin – alle Konsumenten hegen dieselben kommerziellen Ambitionen, alle wollen sich an der Produktaneignung bereichern.

se zu seinem vorigen Leben, welches er unbedingt hinter sich lassen möchte. Vgl. besonders *Mad Men*, Staffel I: Episoden 5, 8 und 12.

- 6 Den Bruder speist er in *Mad Men*, Staffel I: Episoden 7 und 8 mit Geld ab, woraufhin sich dieser in Staffel I: Episode 11 erhängt und Draper die Schuhschachtel mit Erinnerungsfotos hinterlässt, welche seine zweite Frau Betty in Staffel 3: Episode 10 findet.
- 7 Draper (alias Jon Hamm) in *Mad Men*, Staffel I: Episode 1.

Die Teilnahme und Teilhabe am *American Dream*, welche durch innovative und raffinierte Werbekonzepte (erst) ermöglicht werden, beschert der weißen amerikanischen Mittelschicht ein Leben im Wohlstand und Überfluss. Franklin Delano Roosevelt, der 32. Präsident der USA, sieht in der Werbung den Katalysator für den stetig zunehmenden Reichtum des Landes: »Der allgemeine Anstieg der modernen Lebensstandards wäre unmöglich gewesen ohne die Verbreitung des Wissens um höhere Standards durch die Werbung.«⁸ Don Draper und seine Zeitgenossen aus der Werbeagentur demonstrieren, dass Genussmittel wie Alkohol und Zigaretten nicht mehr nur aus einer Siegerlaune heraus zu bestimmten Begebenheiten konsumiert werden, sondern schlichtweg zum festen Bestandteil des alltäglichen Lebens gehören. Vor, während und nach den Geschäftsbesprechungen, selbst bei Familienessen – getrunken und geraucht (bis zu vier Päckchen am Tag) wird immer.⁹ Überhaupt sind Konsumgüter überall leicht zugänglich und haufenweise zu erstehen, insbesondere weil Supermärkte und Warenhäuser sie permanent anpreisen. Der gehobene Lebensstil, wie er sich in den 1950ern und 1960ern als Reaktion auf die Eisenhower-Ära ausbildet,¹⁰ erweist sich als ideal dafür, jung zu sein, optimistisch in die Zukunft zu blicken, eine Familie zu gründen, den Baby Boom und die Karriere voranzutreiben: Denn die Preise und die Inflation bleiben relativ gering und bei einer normalen Anstellung kann sich so ziemlich jeder ein Auto und ein Haus leisten.¹¹ Mit der komfortablen Lebenslage re-etablieren sich auch diverse Aktivitäten, unter anderem Shopping, Fitness, Reiten, Golfen, Cocktail- und Dinnerparties,¹² die teils der durch den Luxus bedingten Langeweile entgegenwirken sollen und die Amerika von einer Industrienation in eine Freizeitgesellschaft verwandeln.

Der *American Dream* als materielle Absicherung, als ökonomische und weniger als soziale oder politische Befreiung,¹³ als Konstituierung einer glamourösen Freizeitgestaltung gewinnt jedoch erst an entscheidender Bedeutung durch die Anschaffung eines Fernsehers, der zu tiefgreifenden Veränderungen in der Wahrnehmung und Erfahrung führt. Das Fernsehen, das wie ein Meteorit in sämtliche Haushalte der Nachkriegszeit einschlägt, kann sein Potential als Bildtechnologie auf dem Nährboden der freiheitlichen Demokratie und der relativ

8 Roosevelt nach Mad Men: Werbung für den amerikanischen Traum, Staffel I: Bonusmaterial. Vgl. zudem Halberstam, 1993: Kapitel I.

9 Vgl. Mad Men, Staffeln I-III.

10 Vgl. Halberstam, 1993: Kapitel 9.

11 Vgl. ebd.: x.

12 Vgl. Mad Men, Staffel II sowie Halberstam, 1993: Kapitel 10.

13 Vgl. ebd.: x.

freien Marktwirtschaft vollständig entfalten. Es wird innerhalb kürzester Zeit zum hauptsächlichen Gut der amerikanischen Kultur. Während im Jahr 1947 nur 75'000 Haushalte einen Fernsehapparat besitzen, sind es 1952 bereits 19 und 1967 sogar 55 Millionen (über 95% der gesamten Bevölkerung).¹⁴ Durch diesen enormen Anstieg wird das Fernsehen auch zum Freizeitfüller Nummer eins, zumal der Durchschnittsamerikaner 1956 über achtzehn Stunden pro Woche mit Fernsehen verbringt. Obwohl das zuerst einen nachteiligen Effekt auf das öffentliche Interesse an anderen Massenmedien wie Zeitung, Radio und Film hat, verstärkt es schließlich deren Nutzung – und zwar explosionsartig.¹⁵ Diese Einleitung des Medienzeitalters wird von Marshall McLuhan in seinem aufrüttelnden Buch *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) als Beginn des globalen Dorfes zelebriert, welches eine Verbundenheit zwischen Millionen von Menschen schafft, die zur gleichen Zeit unmittelbare Zeugen derselben Bilder und Ereignisse werden.¹⁶ *News* und *Entertainment* rekreieren Modelle und Mythen, die über die individuelle Wirkung hinaus einen interpersonalen Charakter annehmen. Dies ist in *Mad Men* ersichtlich, als der Präsidentschaftswahlkampf zwischen Nixon und Kennedy erstmals als kommerzielles Spiel medial vermarktet und von der amerikanischen Bevölkerung eifrig verfolgt und diskutiert wird.¹⁷ Auch die später in der Serie übertragene *Home Story*, in welcher die *First Lady* Jackie Kennedy ihr Volk zu sich ins Weiße Haus einlädt, wird zum allgemeinen Gesprächsthema.¹⁸ Einigkeit und Vertrautheit herrschen aber besonders bei jenen Geschehnissen, welche einen Schatten auf den *American Dream* werfen: dem Suizid Marilyn Monroes und dem Attentat auf John F. Kennedy.¹⁹ Gerade bei Letzterem artet in *Mad Men* das gemeinschaftliche Gefühl des Verlusts, des Verlusts der Symbolfigur und somit eines Stücks Amerikas, in einer Massentrauer und -hysterie aus, was sogar die Hochzeit von Roger Sterlings Tochter (dem Chef und späteren Partner von Don Draper) torpediert. Dieses Ereignis, bei dem selbst der Präsident seine heroische Illusion verliert und stattdessen ein noch nie erlebtes Moment von Intimität transportiert, erfüllt Walter Benjamins Prophezeiung, dass die »Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie

14 Vgl. Stich, 1987: 110 und Halberstam, 1993: 195.

15 Vgl. Stich, 1987: 110.

16 Vgl. McLuhan, 2009 [1964]: 336-368.

17 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episoden 9 und 12.

18 Vgl. *Mad Men*, Staffel II: Episode 1.

19 Vgl. *Mad Men*, Staffel II: Episode 9 sowie Staffel III: Episode 12.

auch für die Anschauung«²⁰ ist. Wenngleich das exakte Ausmaß des Fernsehens auf die zuschauende Masse nie ganz ermittelt werden kann, so wird hier doch deutlich, wie es die Gesinnung dahingehend beeinflusst, dass das Politische (Öffentliche) als zutiefst persönlich begriffen wird und dass das Persönliche umgekehrt auch eine politische (öffentliche) Nuance in sich birgt.²¹ Durch den hohen Identifikationsfaktor, den das wankelmütige Instrument ›Fernsehen‹ erzielt,²² löst sich die Grenze zwischen dem (realen) Leben und der (fiktiven) Fernseh-Welt immer mehr auf.²³

Die radikale Transformation Amerikas durch das Fernsehzeitalter in den 1960ern setzt eine Unruhe frei, welche die Aura der Stabilität und Konservativität der 1950er gewaltig erschüttert. Bereits vor Kennedys Ermordung und der Eskalation des Vietnam-Kriegs entpuppt sich Amerika als weniger gefestigt als erhofft oder erträumt – trotz der eindringlichen Beteuerung Allen Ginsbergs, dass es so solide wie das *Empire State Building* sei.²⁴ Es gärt und brodeln unter der heilen Oberfläche. Der Glanz, in dem sich die *Mad Men* sonnen, verblasst angesichts der ihm eingeschriebenen zerstörerischen Tendenz. Die Vernichtung wird schon im Vorspann zur Serie vorweggenommen: Eine männliche Silhouette betritt ein Büro, die Gegenstände lösen sich von den Wänden, die Figur fällt zwischen Hochhausschluchten – inmitten von leuchtender Werbereklame – tiefer und tiefer.²⁵ Die Figur in erster Instanz mit Don Draper zu identifizieren erscheint nur logisch, da dessen äußere Fassade, die er so mühsam, ja geradezu verzweifelt aufrecht erhält, abbröckelt und erkennbare Risse zeigt, die seinen Sturz ins Bodenlose ankündigen. Immer wieder gibt es da Momente, in denen Draper sich eine Auszeit aus dem perfekt arrangierten Luxusleben nimmt, in denen er sich in sich selbst zurückzieht. Mit glasigem, undurchdringlichem Blick starrt er in die Leere, wobei er von Bildern aus der Vergangenheit heimgesucht

20 Benjamin nach Osterwold, 2007: 141.

21 Vgl. Kimball, 2000: 9 und Echols, 2002: 90.

22 Vgl. Allen nach Halberstam, 1993: 201. Er stuft das Fernsehen deshalb als »fickle instrument« ein, weil es entweder Popularität fördert oder verhindert und das Neue (Aktuelle) auf Kosten des Alten favorisiert.

23 Vgl. Halberstam, 1993: 195.

24 Vgl. Ginsberg nach Echols, 2002: 60. Ginsbergs Worte finden Widerhall in der von Don Draper lancierten Werbekampagne zu Stahl, in welcher die Festigkeit Amerikas mit diesem (Bethlehem Stahl als Rückgrat von Amerika) verglichen wird. Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episode 4.

25 Vgl. *Mad Men*, Staffeln I-III: Vorspann.

wird, die sein Gesicht schmerzlich verzerren.²⁶ Die Gewissensbisse, die sichtbar an ihm nagen, werden im Alkohol ertränkt und im Zigarettenqualm erstickt, so lange, bis seine Frau Betty sein streng gehütetes Geheimnis lüftet und ihn enttarnt. Drapers schön gezimmerter Fundament fällt wie ein Kartenhaus in sich zusammen und er muss sich aufrappeln, um einen weiteren Neuanfang ohne Rückhalt der Familie zu wagen.²⁷ Doch auch Drapers Frau Betty leidet unter ihrer Rolle als *Mrs Perfect*, als stilvolles und vor allem still erduldetes Heimchen am Herd. Ihre angeschlagene Psyche, die sich physisch in Zitteranfällen niederschlägt, wird bei einem Psychiater behandelt, der in den 1960ern aus einem generellen Gefühl der Unzufriedenheit häufig frequentiert wird.²⁸ Die Diagnose ›Langeweile‹ verkündet nichts Neues, steht sie doch dafür, worunter die so rasch verwöhnte amerikanische Bevölkerung im Allgemeinen leidet. Speziell trifft es allerdings die Ehefrauen wie Betty, deren einziger Lichtblick der tägliche Klatsch und Tratsch ist und die aufgrund der finanziellen Abhängigkeit von ihren Ehemännern nichts so sehr beunruhigt wie die Scheidung. Als in der Nachbarschaft dann eine geschiedene Alleinerziehende einzieht, zerreißen sie sich ihre makellos geschminkten ›Mäulchen‹. Die größte Befürchtung Bettys, die selbst eine Trennung erwägt und am Schluss auch durchsetzt, bewahrheitet sich in den Worten ihrer Nachbarin: »Das Härteste daran ist, zu erkennen, dass du nun selbst verantwortlich bist.«²⁹ Zwar versucht sich Betty diesem Schicksal dadurch zu entziehen, dass sie eine weitere Ehe eingeht, doch landet sie wiederum in der Obhut eines Mannes. Der Kreislauf kann von neuem beginnen.³⁰ Die potentielle Wiederholung illustriert, wie leicht der an der Figur Bettys ausgetragene Konflikt übertragbar ist auf andere Ehefrauen, andere Haushalte im Nachkriegs-Amerika. Das individuelle Problem wird zum allgemeinen, die einzelne Silhouette aus dem Vorspann zur Synekdoche und auch Metapher für die amerikanische Gesellschaft in den 1960ern, symptomatisch dafür, dass der kometenhafte Aufstieg maßlos überfordert und in sich bereits den Keim des Absturzes trägt, dass aus dem enormen Überfluss eine ebenso enorme Dekadenz und Rastlosigkeit resultieren.

Die Barthesche Qualität der *Fifties-ness*, Amerikas kollektive Fantasie von materiellem Komfort und der Idealisierung der Jugend in der weißen Mittel-

26 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episoden 3, 8, 12 und 13.

27 Vgl. *Mad Men*, Staffel III: Episode 13.

28 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episode 2 (bis Ende von Staffel I).

29 Francine (Nachbarin) in *Mad Men*, Staffel I: Episode 2.

30 Vgl. *Mad Men*, Staffel III: Episode 13.

schicht,³¹ wird immer häufiger von einem Moment zwanghafter Befreiung, von einem Freisetzen weitgehend unterdrückter Energien zersetzt, wie Fredric Jameson richtig erkennt.³² Die allgemeine Verunsicherung, die wie im Fall der Drapers zur innerlichen Zerrissenheit führt, wird in der Attacke gegen andere getarnt und mit derben, politisch höchst unkorrekten Witzen abgewehrt, die auf Kosten der Juden, Schwarzen oder Homosexuellen gemacht werden. Das verbreitete Gefühl von Verlorenheit wird exzessiv ausgelebt, beispielsweise durch das Autofahren im alkoholisierten Zustand oder das *Littering* nach dem Picknick.³³ Die höchste Ekstase verspricht jedoch der sexuelle Akt, in welchem sich alle Probleme entladen – wenn auch nur kurzzeitig. Darum markiert die Utopie ›*Make Love, not War*‹, die zur sexuellen Revolution mobilisiert und den ungehemmten Liebesgenuss frei nach Freud signalisiert, einen Meilenstein in den 1960ern.³⁴ Wilde Zeiten kommen auf und mit ihnen wilde Männer, sogenannte *Mad Men*, die nicht nur wegen ihres noch wenig estimierten Berufs als Werbefachmänner als verrückt gelten und sich auch so nennen,³⁵ sondern vor allem verrückt nach Sex sind. Die sexuelle Obsession offenbart sich in deren permanenten Thematisierung unter Kollegen im Büro, in der Degradierung der Arbeitskolleginnen zu reinen Sexobjekten, die in den vermarkteten *Pin-ups* ihr Spiegelbild finden, und in den Techtelmechteln, welche – zwar hinter verschlossenen Türen – ebenso zur Tagesordnung gehören wie die Zigaretten und der Alkohol.³⁶ Ganz im Sinne der unersättlichen, konsumorientierten Gesellschaft wird die Sekretärin noch schnell als Vorspeise vernascht, um dann den Nachtsch im Kreise der lieben Familie einzunehmen. So wechselt auch Don Draper gemäß dem Motto *I Can't Get No Satisfaction*, mit welchem die Rolling Stones 1965 die Charts stürmen und Platz eins belegen,³⁷ aus Zügellosigkeit und, mag man diese mit dem Gedankengut des marxistischen Philosophen Herbert Marcuse verbinden, aus narzisstischer Ge-

31 Vgl. Mulvey, 1996: 67.

32 Jameson nach Kimball, 2000: 24.

33 Vgl. *Mad Men*, Staffeln I-III.

34 Vgl. Kimball, 2000: 145, 164 und Echols, 2002: Part II. Vgl. auch *Mad Men*, Staffel II: Episode 13, in welcher Betty Draper den Gelegenheitssex dafür benutzt, den Kopf frei zu bekommen.

35 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Werbung für den amerikanischen Traum, Bonusmaterial und Episode I. Dort steht einleitend geschrieben, dass die Advertising Executives den Begriff ›*Mad Men*‹ in den 1960ern selbst geprägt haben.

36 Vgl. besonders *Mad Men*, Staffel I. Hier wird die sexuelle Obsession deutlicher gezeigt als in den folgenden Staffeln.

37 Vgl. Echols, 2002: 59.

nussucht zwischen seiner Ehefrau und seinen Geliebten hin und her.³⁸ Das beständige Mehr-Wollen personifizierend, welches aus der kapitalistischen Tendenz des *American Dream* herrührt, gibt er sich ganz dem *Dionysischen Exzess* hin, der mit der *Beat-Generation* wieder Einzug hält.³⁹ Bezeichnenderweise bewegt er sich bei der ersten seiner zahlreichen Eroberungen auch in deren Umfeld, denn seine Gespielin verkehrt unter anderem mit Jack Kerouac, einer der Beat-Ikonen. Dort wird er nicht nur mit sexueller Freizügigkeit konfrontiert, sondern auch mit der Institutionalisierung von Drogen und der Pseudo-Spiritualität, dem Angriff auf Rationalität und dem Schwund intellektueller Standards, dem zunehmenden Anti-Kapitalismus sowie Anti-Amerikanismus.⁴⁰ Die von den *Beatniks* frenetisch begrüßte Gegenrevolution, welche gängige Klischees infrage stellt und den fixen Zuschreibungen zu Klasse, Rasse und Geschlecht trotzt,⁴¹ leitet ein neues Zeitalter ein.

Der in den 1950ern lancierte Aufbruch Amerikas mündet in den 1960ern in einen durch die *Beat-Generation* begünstigten euphorischen Umbruch, der ganz im Zeichen der zunehmenden Verfügungsgewalt der Frauen steht, welche diese weniger verwundbar macht gegenüber der vorherrschenden patriarchalen Machtstruktur. Obwohl die Männer noch das Sagen haben, stöckeln erste Karrierefrauen durch die Büros. Obwohl die Frau sich vom Gynäkologen noch eine Predigt anhören muss, wenn sie sich die Pille verschreiben lässt, ist das Verhütungsmittel bereits erhältlich und die Kontrolle über die Fortpflanzung garantiert.⁴² Die Emanzipation erwacht – und bald wird es wohl in *Mad Men* kein Sekretärinnen-Dessert mehr geben. Da ist zum einen Peggy (Margaret) Olson, die als Sekretärin neu bei *Sterling Cooper* einsteigt und als ›Frischfleisch‹ Ziel sexueller Werten und Angriffe wird.⁴³ Das unscheinbare, naive Mädchen, das anfänglich völlig hilflos angesichts des stürmischen Interesses ihrer Kollegen ist, mausert sich aber zu einer attraktiven, selbstbewussten Geschäftsfrau. Peggy widmet sich voll und ganz ihrer Karriere als Werbetexterin, bringt dafür größte Opfer, verzichtet nämlich auf den Mädchentraum von Heim und Haus sowie auf die gesellschaftlich erstrebenswerte Mutterrolle, indem sie ihr unehelich geborenes Kind weg gibt.⁴⁴ Sie kämpft beharrlich für gleiche Behandlung und Entlohnung, erkämpft

38 Vgl. Marcuse nach Kimball 2000: 8.

39 Vgl. Kimball: 2000: 55.

40 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episode 5. Vgl. Kimball, 2000: 27, 41.

41 Vgl. Kimball, 2000: 39.

42 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episode 1. Vgl. Halberstam, 1993: Kapitel 40.

43 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episoden 1 und 2.

44 Vgl. *Mad Men*, Staffel II: Episode 13.

sich mit ihrer Begabung den Respekt ihrer Arbeitskollegen und einen Stammplatz in der Männerdomäne.⁴⁵ Schneller als Peggy weiß die Chefsekretärin Joan Holloway, eine rothaarige Version Marilyn Monroes, die gesellschaftlichen Machtmechanismen zu durchschauen und zu ihren Gunsten auszunutzen. Den Ratschlag »Wenn du ihr Land betreten willst, lerne ihre Sprache«,⁴⁶ den sie Peggy am Anfang erteilt, sozusagen als Antidot gegen die Männerbündelei, hat sie selbst schon so verinnerlicht, dass sie ihren Körper eindeutig instrumentalisiert und gezielt als Waffe einsetzt: Sie peppt ihre Kurven mit Hüfthaltern und Spitztüten-BHs auf, betont sie mit eng anliegenden, knallbunten Kostümen und bringt Farbe – und sexuelle Stimulation – in den grauen Büroalltag. Mit viel Charme und Witz, mit Klugheit und Finesse spielt sie ihre männlichen Kollegen erfolgreich aus, ohne dass diese einen Groll gegen sie hegen könnten.⁴⁷ Ihre Unabhängigkeit wird nur noch von Rachel Menken übertroffen, einer drei Millionen Dollar schweren Auftraggeberin für *Sterling Cooper*. Als zielstrebige, selbstbewusste Geschäftsfrau, die ihre Vorstellungen und Wünsche nicht nur genauestens kennt, sondern sie auch zu artikulieren traut, dringt diese schon früh in das männliche Territorium ein und trägt dort verbale Gefechte aus. Mit ihrer Schlagfertigkeit schlägt sie Don Draper wortwörtlich – und zwar mit seinen eigenen Worten. Dieser, in seinem männlichen Stolz gekränkt, reagiert im ersten Moment ungehalten, was sich als allgemeines Indiz dafür lesen lässt, dass den Karrierefrauen anfangs der 1960er noch mit einem gewissen Unbehagen begegnet wird.⁴⁸ Dennoch oder gerade deshalb steht Rachel Menken in *Mad Men* für den Typus der emanzipierten Frau, der im Sinne der Gleichberechtigung den männlichen Mythos demaskiert und so auf die durch den revolutionären Sturm evozierte einschneidende Umwälzung verweist, die schließlich in den 1970ern in die Restauration der gesellschaftlichen Ordnung durch die feministischen Bewegungen und die *Civil Rights* mündet.⁴⁹

Die 1950er und 1960er als Dekaden spürbarer ökonomischer, sozialer und politischer Veränderung wirken sich bahnbrechend auf die amerikanische Kunst-

45 Vgl. *Mad Men*, Staffel III: Episode 13. Don Draper als der Inbegriff des patriarchalischen Systems, der Peggy Olson lange Zeit nur als eine Verlängerung seiner selbst gefördert hat, zollt ihr letztlich den nötigen Tribut als Geschäftsfrau, die er gerne in seinem neu zu konstituierenden Team dazu zählen würde – allerdings immer noch als Angestellte und nicht als Partnerin.

46 Holloway nach *Mad Men*, Staffel I: Episode 2.

47 Vgl. hierzu besonders *Mad Men*, Staffel I.

48 Vgl. *Mad Men*, Staffel I: Episode 1.

49 Vgl. Echols, 2002: Part 2.

welt aus. Die Verknüpfung von Marx und Freud, das Verlangen nach materieller Freiheit auf der einen Seite, nach Ekstase und Selbstverwirklichung auf der anderen,⁵⁰ beflügelt unzählige Künstlerinnen und Künstler. Vom (neuen) amerikanischen Geist erfasst, nutzen sie wie die Werbefachleute in *Mad Men* nationale Strömungen, Themen, Bilder und Ikonen zur kreativen Umgestaltung. Dazu gehören unter anderem Hollywood-Filme, das Fernsehen, Comicstreifen, Fertig- und Markenprodukte, Supermärkte und Warenhäuser, Wolkenkratzer, die Werbung, Leuchtreklamen, die Vorstadt und der Verkehrsstau.⁵¹ Obwohl es nicht das erste Mal ist, dass sich Kunstschaffende typisch amerikanischer Elemente bedienen, unterscheidet sich ihre Herangehensweise beträchtlich von derjenigen in den 1920ern und 1930ern: Während die damaligen Künstler die maschinelle Technologie sowie die dargestellten Settings in ernsthafter Manier idealisierten, zögern diejenigen in der Nachkriegszeit nicht mehr, die oft beunruhigen Tendenzen klar und überzeichnend aufzuzeigen. Diese (neu) gewonnene Fähigkeit zur Selbstreflexion, welche die Kunst in Bezug auf die Kreation und Repräsentation von Bildern grundlegend revolutioniert und welche die Künstler auch als Kulturkritiker etabliert, ist nicht nur farblich (formal) getüncht in Ironie, Absurdität und Paradoxie, sondern auch gegenständlich (inhaltlich).⁵² Der Wohlstand, der Überfluss, der Konsum, der Kommerz, der technische Fortschritt, die Massenmedien, die zunehmende Gleichberechtigung (der Frauen und auch Schwarzen), der Konformismus der 50er, die soziale Unruhe der 60er – all diese Themen werden künstlerisch er- und massenhaft aufgearbeitet, um den Patriotismus zu protegiere und zelebrieren, ihn gleichzeitig aber auch zu kritisieren und negieren.

Die politische Funktion der Kunst, der regelrechte Zwang, Amerika gestalterisch zu definieren und visuell in einem Bild einzufangen, kann zweifelsohne nur im Kontext des Kalten Krieges verstanden werden. Die 1947 aufgestellte *Truman-Doktrin* markiert einen signifikanten Gesinnungswandel, der sich nicht nur in der amerikanischen Außenpolitik niederschlägt, sondern auch in der polarisierten Sichtweise der Welt als zwei Lager, der Nationen für oder gegen den Kommunismus.⁵³ Richtungsweisend erscheinen dabei der den Kommunisten gelungene

50 Vgl. Kimball, 2000: Chapter 7.

51 Vgl. Stich, 1987: 6.

52 Vgl. ebd.: 6.

53 Vgl. ebd.: 11. Nach der Truman-Doktrin sollte es zum außenpolitischen Grundsatz der USA werden, »freien Völkern beizustehen, die sich der angestrebten Unterwerfung durch bewaffnete Minderheiten oder durch äußeren Druck widersetzen«. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Truman-Doktrin> [letzter Zugriff: 24.03.2015]. Die Trum-

Staatsstreich in Ungarn 1947, die Invasion der sowjetischen Truppen in der Tschechoslowakei 1948, die Gründung der Republik China 1949 und der Korea-Krieg 1950. Diese historischen Ereignisse kulminieren letztlich in der am 23. September 1949 überbrachten Nachricht von Harry S. Truman, dem 33. US-Präsidenten, dass die UdSSR eine Atombombe gezündet hat.⁵⁴ Die Meldung schlägt denn auch wie eine Bombe in Amerika ein. Das nukleare Aufrüsten beider Supermächte, sowohl der UdSSR wie auch der USA, die unterschwellige Bedrohung durch die tödliche Wasserstoffbombe, welche auf beiden Seiten um 1953 getestet wird, schürt die anti-kommunistische Einstellung des amerikanischen Volkes. Joseph McCarthy, der republikanische Senator des Staates Wisconsin, gießt zusätzlich noch Öl ins Feuer, indem er die Debatte um den Kalten Krieg durch Verschwörungs- und Subversionstheorien anheizt. Im Glauben, dass der Kommunismus selbst den Staatsapparat infiziert hat, führt McCarthy tyrannische Inquisitionen und öffentliche Hetzkampagnen durch, die in einer wahrhaften Paranoia eskalieren.⁵⁵ Selbst nachdem er 1954 diskreditiert wird, kann die im Volk weit verbreitete Angst vor dem Feindbild ›Kommunismus‹ nicht weichen, erreicht sogar ein neues Crescendo hinsichtlich der sowjetischen Unterdrückung der Aufstände in Polen und Ungarn 1956, dem 1957 gestarteten *Sputnik* (dem ersten künstlichen Erdsatelliten im Einsatz der sowjetischen Raumfahrt), Fidel Castros Sieg auf Kuba 1959, der Errichtung der Berliner Mauer 1961, der Kubakrise 1962 sowie des anhaltenden Unfriedens in Indochina.⁵⁶ Diese fast schon gewöhnlich anmutende Obsession Amerikas mit dem Kalten Krieg resultiert in der Notwendigkeit, die eigene Nation zu verteidigen und gegen potentielle Angriffe zu wappnen – und zwar nicht nur mit einem physikalischen, sondern auch mit einem künstlerischen Arsenal. Denn darin sieht André Malraux, der französische Kulturminister, die essentielle Rolle Amerikas begründet; er definiert die USA in seiner Tischrede an den amerikanischen Vize-Präsidenten Lyndon B. Johnson 1962 als »Vorkämpfer der Kultur, die dem Marxismus nicht mit Waffen, sondern mit der Freiheit der Schöpferkraft entgegenträten.«⁵⁷ Und es ist genau die Welle der Kreativität, die Amerika in den 1950ern und 1960ern mit einer

an-Doktrin leitete den Beginn der amerikanischen Eindämmungspolitik gegenüber der UdSSR und damit den Beginn des Kalten Krieges ein, zumal darin ganz deutlich die Rede war von zwei Lebensformen, nämlich einer durch Freiheit und einer durch Totalitarismus charakterisierten.

54 Vgl. Stich, 1987: 11; Halberstam, 1993: Kapitel 2.

55 Vgl. Halberstam, 1993: Kapitel 3.

56 Vgl. Stich, 1987: 12.

57 Malraux nach Lüthy, 1995: 18.

Menge von Bildern überschwemmt, welche politisch aufgeladen zum zentralsten Propagandamittel umfunktioniert werden. Kunst als Ausdruck und Reflexion der nationalen Verhältnisse nimmt nunmehr eine internationale Bedeutung im Kampf gegen den Kalten Krieg an.⁵⁸

Das massenhaft verbildlichte Amerika als »Musterbeispiel für die Werte und Ideale der freien westlichen Welt, die es gegen die ideologische und militärische Expansion der kommunistischen Staaten«⁵⁹ zu bewahren gilt, verhilft dem Land zu der anvisierten kulturellen Vormachtstellung. Da die Kunst explizit als Träger der amerikanischen Identität fungiert und das Bewusstsein für amerikanische Belange schärft, wird das allgemeine Interesse daran kontinuierlich gefördert: Schon 1951 wird im *Henry Francis Dupont Winterthur Museum* das erste Trainingscenter für amerikanische Kunst-Kultur eröffnet; 1954 lanciert das *Metropolitan Museum of Art* eine *Two Centuries of American Painting* umfassende Ausstellung, die vierundzwanzig Galerien beansprucht; im Dezember 1956 zeigt sich die *Time* als Verfechterin der amerikanischen Kunst, indem sie eine Cover Story publiziert, die von achtseitigen Farb reproduktionen begleitet wird; im Sommer 1957 kündigt das *Metropolitan Museum Bulletin* die Eröffnung von acht renovierten Galerien für amerikanische Gemälde an; und während des Winters 1958 richtet der *Madison Square Garden* eine grandiose Ausstellung namens *Art:USA:58* aus, in der die amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts mit 1540 Gemälden und 300 Skulpturen vertreten ist.⁶⁰ Die Zunahme an Ausstellungen zu amerikanischen Bildern sowie an Museen und deren Gemäldebestand schlägt sich in einem extensiven, unvermittelten Begeisterungssturm nieder, der sich in Whistlers pointiertem Kommentar »Art is upon town! – Especially American Art«⁶¹ manifestiert. Zweifellos sonnt sich das amerikanische Volk in dem Stolz des wieder entdeckten kulturellen Erbes, welches es als geeignete Führungsnation auszeichnet. Daher ist es nicht erstaunlich, dass bereits folgendes Fazit nach dem mit *Our Country and Our Culture* betitelten Symposium im Jahre 1952 gezogen wird: nämlich dass Europa nicht mehr die reichhaltige kulturelle Erfahrung garantiert, welche die Kritik am amerikanischen Lebensstil bisher gerechtfertigt hat; dass sich das Rad nun vollständig gedreht hat und Amerika zum Protektor der westlichen Zivilisation geworden ist, zumindest im militärischen und ökonomischen Sinn.⁶² Doch dass sich die proklamierte Führungsrolle

58 Vgl. Stich, 1987: 12.

59 Lüthy, 1995: 18.

60 Vgl. Stich, 1987: 8.

61 Whistler nach Stich, 1987: 8.

62 Vgl. Stich, 1987: 8.

der USA nicht nur auf den militärischen und ökonomischen Bereich beschränkt, sondern sich zudem auf den künstlerischen ausweitet, lässt sich daran erkennen, dass der Kulturschatz schlechthin – die *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci – als Leihpfand eine Reise in die Vereinigten Staaten antritt. Diese Überfahrt nach Amerika, welche vom amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy 1962 selbst arrangiert wird, deutet nicht nur darauf hin, den Einsatz der *Mona Lisa* als »antikommunistisches, amerikanisch-französisches Unterpfand«⁶³ zu verstehen, sondern deren Übersetzung nach New York exemplarisch aufzufassen: New York löst Paris als internationales Kunstzentrum ab. Amerika verdrängt Europa in der Rolle als kultureller Vorreiter.

Mit dem Kulturpatronat der USA und New York als Kunstmetropole, in welcher der *Abstrakte Expressionismus* seinem Höhepunkt entgegen strebt, ändert sich der Ton im internationalen Kunstkonzert. Hatte bislang Paris mit seiner europäischen Ikonografie die Konventionen in der Kunstwelt bestimmt und den Erfolg oder Misserfolg eines Werkes daran gemessen, entscheidet es sich von nun an in den Galerien und Museen Manhattans, ob einem Künstler der internationale Durchbruch gelingt oder er sich mit weniger Renommee begnügen muss.⁶⁴ Dass sich allerdings einige begnadete Kunstschafter finden lassen, hängt mit der Immigrationswelle europäischer Avantgardisten zusammen, die wegen der Verdammung der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg zur Ausreise gezwungen waren. Viele von ihnen, etwa Max Ernst, Marcel Duchamp, Marc Chagall und Yves Tanguy, verschlägt es gerade in das Mekka New York, wo sie ihren Einfluss auf die zeitgenössische amerikanische Kunst geltend machen. Umgekehrt werden sie vom dort vorherrschenden *Abstrakten Expressionismus* inspiriert, den eine Reihe junger Maler, darunter Jackson Pollock, Willem de Kooning und Mark Rothko, als neuen Weg entdecken.⁶⁵ Trotz der tiefen Verwurzelung im amerikanischen Bewusstsein und trotz der Überzeugung, dass amerikanische Kunst im Vergleich zur europäischen als zumindest äquivalent, wenn nicht als souveräner eingeschätzt werden muss, vermeiden sie – ganz im Sinne des Wortes »abstrakt« – erkennbare Referenzen durch die Fokussierung auf eher persönliche Evokationen oder universelle Bildlichkeit (wie beispielsweise Jungs Archetypen). Künstlerinnen und Künstler, die sich also dem *Abstrakten Expressionismus* verschrieben haben, kultivieren eine Entfremdung von den unmittelbaren Umständen, obwohl sie diese gerade als schöpferische Quelle benötigen und ihre Kreativität dem (reichhaltigen) ameri-

63 Lüthy, 1995: 24.

64 Vgl. Honnert, 2004: 6.

65 Vgl. Kuhl, 2007: 12.

kanischen Fundus verdanken. Sie malen in einem Akt persönlicher Befreiung, wodurch sie ihrer Verzweiflung an der modernen Massengesellschaft Ausdruck verleihen.⁶⁶ Dennoch oder gerade deshalb stuft Harold Rosenberg, einer der führenden Kunstkritiker der Nachkriegszeit, den *Abstrakten Expressionismus* als nationale Strömung, als erste vitalisierende, unabhängige amerikanische Kunst ein, welche die ästhetische Überlegenheit und den Snobismus Europas vehement anfiecht.⁶⁷ Während er damit eine klare Abtrennung von Europa deklariert, versucht Clement Greenberg dem *Abstrakten Expressionismus* hingegen eine europäische Abstammung zu attestieren. Greenberg lobt die Expressionisten gerade für ihre Bemühungen, die europäischen Vorgänger zu übertreffen und sich als Zeugen für die amerikanische Ursprünglichkeit mit einer solchen Stärke, Erbitterung und Schärfe auszuweisen.⁶⁸ Mit dieser ihm charakteristischen Durchsetzungskraft setzt sich der *Abstrakte Expressionismus* auch als führende Kunst(richtung) durch.

Doch kaum hat der *Abstrakte Expressionismus* seine Blütezeit erreicht, da wird er schon durch eine neue Künstlerrevolte unterminiert, die der obsessiv ausgelebten Subjektivität eine deutliche Objektivität entgegensetzt. Die konträren Positionen zwischen einer nach innen gerichteten, formal ambitionierten Kunst und einem nach außen, zur Umwelt orientierten, realitätsbezogenen Engagement, wie es sich in den 1920ern und 1930ern im Gegensatz zwischen den deutschen Expressionisten und der *Neuen Sachlichkeit* vollzogen hat, treffen nun erneut aufeinander.⁶⁹ Obwohl Jim Dine, der eher sporadische Kontakte zur neuen Kunstwelle pflegt, mehrfach verneint, um voreilige Schlussfolgerungen zu unterbinden, dass »es da einen heftigen Bruch gab und dies den *Abstrakten Expressionismus* ersetzt«,⁷⁰ kann auch er die offensichtlichen Differenzen nicht bestreiten. Die aufkommende Strömung verschiebt die inneren Anzeichen (die psychosomatische Befindlichkeit) auf die äußeren Zeichen des Gelebten (die objektiven Widerspiegelungen der Außenwelt), kontert der inneren Unruhe des Expressiven mit expressivem Intellekt und Konzept und löst somit die spontane Durchmischung der Farb- und Formenwelt »durch die Klarheit kompositorischer Zu-

66 Vgl. Stich, 1987: 7.

67 Vgl. Rosenberg nach Stich, 1987: 7. Er sieht im Abstrakten Expressionismus den »Coonskinism«, den Bruch mit ausländischen Traditionen und die Suche nach einer neuen, oft instinktiven Herangehensweise, die den »Redcoatism« überwindet, die Abhängigkeit von europäischen Modellen und die Blindheit für nationales Terrain.

68 Vgl. Greenberg nach Stich, 1987: 8.

69 Vgl. Osterwold, 2007: 83.

70 Dine nach Honnef, 2004: 12.

sammenhänge [ab], die auf formale und inhaltliche Bedeutungsebenen bezogen [sind].«⁷¹ Der »Entmaterialisierung des Bildes – als Träger gedanklicher, beschaulich-versunkener Eingebungen und Vorstellungen«⁷² – folgt nun dessen bewusste und mit dem Zeitgeist (des *American Dream*) korrespondierende Materialisierung, und zwar was den Darstellungsinhalt, die Darstellungsform sowie das Darstellungsmittel betrifft.

Die neue Kunstbewegung, die dem Abstrakten »durch Realismus, dem Emotionalen durch Intellektualität, der Spontanität durch eine konzeptionelle Strategie«⁷³ widersteht, vereint Kunst, Künstler und Leben zu einem untrennbaren Ganzen. Anders als der *Abstrakte Expressionismus*, den sie ab- und aufzulösen gedenkt, sieht sie es angesichts des neu erwachsenen Selbstbewusstseins, mit dem sich die amerikanische Kultur gegenüber Europa behauptet, als unerlässlich und selbstverständlich an, dem *American Way of Life*, wie er sich in den 1950ern und 1960ern im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen ausbildet, ganz explizit und konkret zu huldigen. Die Editoren der *Partisan Review 19* (1952) fassen das neue Kunstverständnis folgendermaßen:

For better or worse, most writers no longer accept alienation as the artist's fate in America; on the contrary, they want very much to be a part of American life. More and more writers have ceased to think of themselves as rebels and exiles. They now believe that their values, if they are to be realized at all, must be realized in America and in relation to the actuality of American life.⁷⁴

Diese außergewöhnliche Annäherung an die zeitgenössische amerikanische Kultur, der Konsens mit den aktuellen gesellschafts-politischen Begebenheiten, sozusagen als Korrektive einer früheren extremen Negation,⁷⁵ bergen allerdings ein gewisses Gefahrenpotential: den Verzicht auf den kritischen Non-Konformismus. Kann eine Künstlerin oder ein Künstler Teil des amerikanischen Lebens sein und sich gleichzeitig eine unabhängige, eventuell auch oppositionelle Stimme bewahren? Die Editoren der *Partisan Review 19* (1952) glauben gerade im ansteckenden Effekt der Massenkultur die Antwort gefunden zu haben:

71 Osterwold, 2007: 8.

72 Ebd. 8.

73 Ebd.: 9.

74 *Partisan Review 19* (Mai-Juni 1952) nach Stich, 1987: 8.

75 Vgl. Stich, 1987: 8.

The enormous and ever-increasing growth of mass culture confronts the artist and the intellectual with a new phenomenon and creates a new obstacle: the artist and intellectual who wants to be part of American life is faced with a mass culture which makes him feel that he is still outside looking in.⁷⁶

Die Generation von Künstlern, die auf den *Abstrakten Expressionismus* folgt, fokussiert sich zwar auf die aktuelle amerikanische Kultur, behält dabei allerdings durch den aufgezwungenen Blick von außen den rebellischen Geist genau dadurch, dass sie eine ausgefallene, beinahe schon unverschämt individualistische Haltung adaptiert, die Konventionen und Traditionen unentwegt in Frage stellt. Wie Stich treffenderweise bemerkt, macht sie sich den vermeintlichen Widerstand durch die Massenkultur schöpferisch zunutze, indem sie Amerika als ein Thema effektiv bejaht, aber diese Bestätigung als Provokation gebraucht.⁷⁷ Sie zelebriert Amerika und das zeitgenössische amerikanische Leben trotz oder besonders wegen der massen-medialen Absurdität, wobei diese Absurdität auch immer von einem Moment an Unsicherheit, Zweifel und Verleugnung durchdrungen wird.⁷⁸

Der Richtungswechsel von einer vom alltäglichen Leben separierten subjektiven Kunst zu einer damit verwobenen objektiven, die sich als sehr provokativ herauskristallisiert, signalisiert auch die ebenso mutige wie unverfrorene Verwerfung der anerkannten Aufteilung der Kultur in eine hohe, elitäre, bourgeoise und eine niedrige, kitschige, massenhafte. Ganz im Sinne der neu anbrechenden Zeit(en) im Nachkriegs-Amerika und der sich konstant verbreitenden Massenkultur erkennt die jüngere Künstler-Generation, dass solche Abgrenzungen kontinuierlich verwischen. Anstelle der Massenkultur mit dem elitären Widerwillen zu begegnen, enthüllt sie deren Dynamik und basiert ihre Kunst gerade auf der dem kulturellen Leben entliehenen sowie reproduzierten Bildlichkeit, den fabrizierten Materialien und den mechanischen Techniken.⁷⁹ Sie kehrt die Werte um, in der »Verwendung dessen, was verachtet wird«,⁸⁰ sie aktiviert, was für vulgär und ästhetischer Anerkennung unwürdig gehalten wird. Mit diesem Ansatz riskiert sie bewusst die Missbilligung all derer, die gemäß europäischer Tradition die Massenkultur als inferior und daher als Degradierung der Hochkultur einschätzen. Seriöse kreative Tätigkeiten sollen mit Bedacht weitergeführt und jen-

76 Partisan Review 19 (Mai-Juni 1952) nach Stich, 1987: 9.

77 Vgl. Stich, 1987: 9.

78 Vgl. ebd.: 10.

79 Vgl. ebd.: 10.

80 Lichtenstein nach Barthes, 1990: 207.

seits der Massenkultur mit ihren billigen und geschmacklosen Produkten angesiedelt werden, so Clement Greenberg.⁸¹ Seiner Ansicht nach muss die Trennung zwischen der *Avantgarde*, welcher der *Abstrakte Expressionismus* trotz Amerikanisierung noch hinreichend verpflichtet ist, und dem Kitsch (dem deutschen Ausdruck für eine minderwertige, synthetische Kultur) unbedingt aufrecht erhalten bleiben. Obwohl etliche Kunst- und Kulturkritiker Greenbergs Ausführungen unterstützen und die Massenkultur als antagonistische Kraft zur Hochkultur denunzieren und die darauf referierende Kunst zuerst boykottieren, begreifen auch sie binnen Kurzem, dass sie von deren wachsenden Macht schlichtweg eingenommen werden – und zwar physisch wie auch psychisch.⁸² Sie begreifen daher auch die Notwendigkeit, die Aufhebung der Grenze zwischen Hoch- und Niederkultur visuell zu thematisieren und beugen sich der neuen Kunstbewegung, von der sie – wie von der Massenkultur selbst – massenhaft überrollt werden.

Durch diese Umdefinierung der Kunst als eine auf die Massen ausgerichtete, welche die Grenzlinie zwischen Hoch- und Niederkultur aufweicht, wird diese zum *Big Business*. Kommerzielle Galerien vermehren sich so stark wie die kursierenden Produkte und Bilder selber; Amerikaner aus der Mittelschicht werden von einer Sammelleidenschaft befallen, so dass sie unzählige Summen in die Kunst investieren; Kunstspekulation boomt und führt zu einer beachtlichen Gewinnausschüttung; Kunstbücher und Reproduktionen (als Poster oder Postkarten) werden in Mengen publiziert. Wie Stich festhält, wird Amerika zu einer Nation von Kultur-Konsumenten, für die Kunst nicht nur ein Objekt der Schönheit ist, das für einen sinnlichen Appell im idealistischen Sinn sorgt, sondern einen mit einem Gut materiell versorgt.⁸³ Diese Einstellung hat sich natürlich fortgesetzt, zumal Kunst immer noch als profitables Investment eingestuft wird. Wie heute üblich beginnen auch die damaligen Kreatoren sich rege am lukrativen Geschäft zu beteiligen, verkörpern also nicht länger die romantische Vision des Künstlers als Außenseiter, Verleumdeter, Unterdrückter und der Welt Entfremdeter beziehungsweise Entrückter, der sein eigenes Talent nicht zu würdigen weiß. Die neuen Künstler geben sich nach ihrer College-Ausbildung bewusst weltoffen und weltgewandt und engagieren sich in einem kommerziellen Beruf. Allan Kaprow hat seinen Artikel »Should the Artist Become a Man of the World?« in *Artnews* 63 (Oktober 1964) genau dieser veränderten Rollenschilderung des Künstlers gewidmet. Er kontrastiert sie mit der zuvor gängigen und gelangt zu folgendem Fazit: »If the artist was in hell in 1946, now he is in

81 Vgl. Greenberg nach Stich, 1987: 9.

82 Vgl. Stich, 1987: 9.

83 Vgl. ebd.: 11.

business.«⁸⁴ Und wahrlich: Der Künstler steht mitten drin (im kulturellen und kommerziellen Leben), er steht sozusagen im Rampenlicht. Er handelt wie die *Mad Men* an der *Madison Avenue* und wird auch dort auch verhandelt. Er schillert wie eine der kostbaren Filmgrößen Hollywoods und erlangt bereits zu Lebzeiten Ruhm, Reputation und Reichtum. Wie Larry Rivers beobachtet, betritt der Künstler der neuen Generation zum ersten Mal die öffentliche Bühne: Er verkriecht sich nicht mehr im Keller und kreierte etwas, was niemand jemals sehen will oder zu sehen bekommt; »[n]ow he is there in the full glare of publicity.«⁸⁵

Dieser künstlerisch-kommerzielle Massenaufwurf (mit der Künstlerfigur als populärer Größe), welcher wegen der radikalen Emanzipation von europäischen Traditionen und der meist scharfen Abgrenzung vom *Abstrakten Expressionismus* neu aufgemischt wird, erhält bezeichnenderweise den Namen *Pop Art*. Selbstredend präsentiert sich der Begriff dadurch, dass er auf seinen eigenen Ursprung verweist: Denn die »englische Nuance für Volk als Masse ist ›populace; und ›popular‹ [bedeutet gemeinhin] volkstümlich, populär, beliebt.«⁸⁶ Dass das Volk und die volkstümlichen Tendenzen durch die politische und ökonomische Stabilisierung der Nachkriegszeit aufgewertet, ja sogar massenhaft im In- und Ausland vermarktet werden, beweist eindeutig, dass *Pop* »als zeitgeistiges Phänomen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das gesamte Spektrum der kulturellen Äußerungen erfasst und sich als ›Lebensgefühl‹ in der westlichen [besonders amerikanischen] Welt etabliert.«⁸⁷ *Pop* charakterisiert folglich eine epochale Schwingung, die auf den gesellschaftlichen und persönlichen Prozess übergreift und von der Kunst programmatisch reflektiert wird. Eine derartige Überlagerung von Leben und Kunst, wie sie nun publik und *pop* wird, hat es vielleicht ansatzweise in der Gestaltungsfülle der 1920er gegeben – allerdings nicht in solchem Ausmaß. Denn gerade die kapitalistischen, technologischen Bedingungen und die industriellen, modischen Errungenschaften, welche das aufblühende Amerika der 1950er und 1960er auszeichnen, werden von der *Pop Art* exakt auf- und künstlerisch nachgespürt.⁸⁸ Dass dabei jedoch ebenfalls die der Massen- und Mediengesellschaft inhärenten Trivialitäten, Absurditäten und Paradoxien im Seismogramm visualisiert werden, verleiht der *Pop Art* einen ›knalligen Nebeneffekt‹ oder ›brausigen Beigeschmack‹. Nicht umsonst wird die

84 Kaprow nach Stich, 1987: 11.

85 Rivers nach Stich, 1987: 11.

86 Osterwold, 2007: 7.

87 Grasskamp/Krützen/Schmitt nach Grasskamp et al., Vorwort der Herausgeber, 2004:

7.

88 Vgl. Osterwold, 2007: 6.

erste etymologische Linie der Bezeichnung ›pop‹ von einer zweiten überpinselt, die sich als Ableitung einer eigenständigen onomatopoetischen Vokabel, sozusagen als provokante ›Anti-Form‹, abzeichnet: »Das amerikanische ›pop‹ bedeutet so viel wie Knall oder Schuss; ›pop‹ ist eine populäre Abkürzung von ›popular‹; ›pop‹ bezeichnet eine Brauselimonade, und ›pop‹ lautmalt jenes einrastende Klicken, das ein Spielautomat produziert.«⁸⁹ Die frische, trendige Farbe, mit der die *Pop Art* den anhaltenden Kulturgeschmack repräsentiert, wird von einem schrillen, aufmerksamkeitsheischenden Momentum gebrochen, welches sich in den Köpfen und Herzen – wie das Einrasten des Spielautomats – einschreibt. *Pop Art* als »lustvolles, ironisches, kritisches Schlagwort, schlagfertig gegenüber den Slogans der Massenmedien, deren Geschichten Geschichte machen, deren Ästhetik die Bilder und das Image der Zeit prägen, deren ›vorbildliche‹ Klischees die Menschen beeinflussen«⁹⁰ hält sich an die Spielregeln der Zivilisation, nicht zuletzt darum, um sie spielerisch zu brechen.

Da die *Pop Art* rein schon ihrer zweideutigen Begrifflichkeit halber »zwischen den euphorischen, fortschrittsorientierten sowie den katastrophal-pessimistischen Perspektiven der Epoche«⁹¹ balanciert, ist sie *per se* ambi-, wenn nicht sogar polyvalent. Indem sie den kulturellen Wandel einerseits demonstriert und forciert, ihn andererseits aber auch reflektiert und sich – trotz Eindringen in den Prozess – davon distanziert, trägt sie ein »positiv-negatives Doppelgesicht«.⁹² Permanent zwischen Medien-Kommerz und Subkultur-Exklusivität changierend (denn sie wächst aus der Bewegung der *Beatniks* heraus, welche die *Hippies* aufgreifen),⁹³ entzündet die *Pop Art* eine äußerst kontroverse Debatte: Von ihrer Anhängerschaft zur unterhaltsamen, inspirierenden, verführerischen Kunst, zur intensiven und wahrhaften Leidenschaft für die unmittelbare alltägliche Erfahrung, zur imaginativen Synthese und zum Konversationsstück *par excellence* aufgewertet, wird sie von der Gegnerschaft zur verbohrten, verachtenswerten, nichtssagenden Kunst, zur schlaffen künstlerischen Transformation der Realität, zur niveaulosen Banalität und zum ketzerischen Lügengespinnst abgewertet.⁹⁴ Diese offensichtliche Widersprüchlichkeit, mit der die *Pop Art* ein breites Bedeutungsnetz entspinnt, wird gerade durch die extreme Dehnbarkeit des Wortes, das sowohl alles als auch nichts bedeuten kann, ihrer reinen Dualität enthoben.

89 Der Spiegel (Nr. 46, 1964) nach Grasskamp et al., 2004: 143.

90 Osterwold, 2007: 6.

91 Ebd.: 6.

92 Ebd.: 11.

93 Vgl. Grasskamp, »Pop ist ekelig« nach Grasskamp et al., 2004: 12.

94 Vgl. Stich, 1987: 3. Hier wird die Kontroverse breit entfaltet.

Harry Walter sieht daher in dem von den beiden explosiven Konsonanten eingerahmten ›O‹ das *Popigste* und somit auch *Typischste* an der *Pop Art*, da es als »Vokal des indifferenten Staunens, der so etwas wie ein semantisches Loch in die Welt stanzt«,⁹⁵ auch eine semantische Bodenlosigkeit aufzut. Dies lässt sich ganz einfach mit der Entstehungsgeschichte beziehungsweise kulturellen Prägung erklären:

Dass unter dem Markenzeichen Pop eine Unzahl von Gütern und Informationen gehandelt und konsumiert wurden, lässt sich schwer bestreiten. Selten, wenn überhaupt jemals zuvor, ist in der Kulturgeschichte ein einzelnes Schlagwort derart extensiv verwendet worden wie das Schlagwort Pop in den sechziger Jahren. Warenproduzenten und Kaufhäuser, bildende Künstler, Literaten, Musiker, Filmemacher, die Massenmedien, ja sogar die Wissenschaftler firmierten jeweils unter Benutzung des Schlagworts mit ihren Angeboten, und die Nachfrage beim Publikum zeigte sich durchaus diesem Angebot gewachsen. Machte nicht schon dieses allzu freiwillige Einverständnis einer Vielzahl offensichtlich unterschiedlicher Interessen, sich einem einzigen Stilbegriff zu unterwerfen, misstrauisch gegenüber der Verwendung des Begriffs Pop und des mit ihm bezeichneten Sachverhalts, so muss erst recht die Schnelligkeit, mit der dieses angebliche Jahrhundertphänomen wieder vergessen wurde, Anlass für ein erneutes Überdenken dieser Zeiterscheinung sein.«⁹⁶

Um die *Pop Art* gerade nicht mehr als kurzweilig und inflationär festzulegen, sondern sie als »eine universelle und fundamentale *Kulturtechnik*«⁹⁷ zu verteidigen, schreibt ihr Bazon Brock einen prozessualen Charakter zu, der durch die ästhetische Konfusion »kulturell eingespielter Gegensatzpaare«⁹⁸ den berühmten Graben, den sogenannten *Cultural Gap*, zwischen *High* und *Low* sowie allgemein zwischen soziokulturellen Differenzen überwindet:

Wir gehen von der These aus, dass Pop-Art kein Name einer dominierenden Mode ist, die wie andere Moden nach Übersättigung des Marktes wieder verschwindet, sondern dass kaum bemerkt wurde, dass Pop ein programmatisches Konzept für den kulturellen Wandel überhaupt ist. [...] Der Grundzug der Programmatik einer Popkultur ist es, die Unterscheidung zwischen Subkultur und Hochkultur, Massen- und Elitekultur, U- und E-Kultur aufzuheben, und zwar nicht, indem man die hochkulturellen Errungenschaften populari-

95 Walter, »She said yes. I said Pop« nach Grasskamp et al., 2004: 43.

96 Brock, »Popart und Popkultur – kaum bemerkt und schon vergessen?« nach Grasskamp et al., 2004: 44.

97 Walter, »She said yes. I said Pop« nach Grasskamp et al., 2004: 44.

98 Ebd.: 46.

siert und damit auf die Ebene der Massenkultur absenkt (dieser Versuch ist in den zwanziger Jahren in der Kulturpolitik der Gewerkschaften mit geringem Erfolg praktiziert worden); vielmehr sollte die Differenzierung von Hoch- und Subkultur überformt werden, indem man die Massenkultur mithilfe der entwickelten hochkulturellen Techniken zu einem neuen eigenständigen System kulturellen Lebens ausbaute.⁹⁹

Pop als Inbegriff von kulturellem Wandel be- und umgreift die Entwicklung der 1950er und 1960er selbst und »vollzieht damit auch selbst einen entscheidenden weiteren Entwicklungsschritt: nämlich künstlerisches Neuland mitten aus dem eigenen Umfeld heraus – und mit dessen Gewohnheiten identifiziert – wahrzunehmen.«¹⁰⁰

Pop Art, deren polarisierendes und polyvalentes Potential durch die inhärente Prozesshaftigkeit sich nicht mehr »am Paradigma vertikaler Schichtung orientiert, sondern [...] das horizontale Nebeneinander von *allem und jedem* [favorisiert]«,¹⁰¹ wird längst als eine Spielart der Postmoderne zugeordnet. Denn das, was heute gemeinhin als (das Zeitalter von) *Pop* bezeichnet wird, der »Beginn einer ersten nachkolonialen und nachchristlichen Kulturspanne, die sich [über alle Künste] global ausbreitet [...]«,¹⁰² stellt auch den Beginn der Epoche dar, welche die Moderne abgelöst hat. Die Deckung von demokratisch ausgerichteter Massen-Kunst mit dem Massen-Konsum, die durch Verfahren technischer und materialer Verfremdung erzielte Mimikry an den Alltag, der Triumph der Banalität und des Ekels als extremste Formen der Distanz, das alles im typisch postmodernen Montage- und Collageprinzip aus dem ursprünglichen historischen Bedeutungszusammenhang gerissen und neu kombiniert, läuft unweigerlich Gefahr, beliebig und sinnentleert zu werden. Wertebegriffe wie ›schön, gut, wahr‹ werden »angesichts zunehmender Kommerzialisierung innerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu austauschbaren, inflationären Worthülsen«¹⁰³ stilisiert, die in ihrer Pluralität orientierungslos an der Oberfläche treiben. Dieses Treiben im fluiden Weltbild, bei welchem der *Pop*-Kultur eine zentrale Rolle zukommt, da sie sich als stets veränderbare und verändernde Subkultur der Ana-

99 Brock, »Popart und Popkultur – kaum bemerkt und schon vergessen?« nach Grasskamp et al., 2004: 44f.

100 Osterwold, 2007: 38.

101 Walter, »She said yes. I said Pop« nach Grasskamp et al., 2004: 46.

102 Wyss in »Pop zwischen Regionalismus und Globalität« nach Grasskamp et al., 2004: 22.

103 Osterwold, 2007: 6.

lyse, Sezierung und begrifflichen Fixierung entzieht,¹⁰⁴ wird als das Kernstück der Postmoderne gesehen, »die sich betont von der Moderne als Relikt der (u.a. auf Newton und Descartes geründeten) mechanistischen Weltanschauung absetzen möchte.«¹⁰⁵ Der Übergang der Moderne, die Vernunft, zielorientiertes Denken und wissenschaftlichen Fortschritt in den Mittelpunkt rückt, in die Postmoderne bis in die späten 1970er verläuft für Perry Anderson durch den Fall der Bourgeoisie, die Evolution der Technologie und den Verlust der politischen Spannung zwischen Rechts und Links als graduelle Degradierung,¹⁰⁶ im Kontrast zu Fredric Jameson, der einen abrupten Umsturz vertritt, und zwar zeitgleich mit der weltweiten ökologischen Wende und dem Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften nach dem Zweiten Weltkrieg.¹⁰⁷ Der Glaube an totalitäre Erklärungssysteme, an sogenannte *Meta-Narrative* wie beispielsweise den wissenschaftlichen Fortschritt und die messianischen Heilslehren des Abendlandes, geht mit der Postmoderne poppig unter; stattdessen taucht mit Jean-François Lyotard ein provisorisches, temporäres und relatives Momentum auf, welches die Glaubwürdigkeit der *Meta-Narrative* untergräbt.¹⁰⁸ Es ist das Ende der ›großen‹, alles umfassenden und erklärenden Geschichte erreicht. Der Mensch gliedert sich wieder bescheiden in den Kosmos ein und bewahrt den alltäglichen Augenblick als kostbarstes Gut (im *American Dream*), statt die Glückserwartung illusorisch in die Zukunft zu verschieben.¹⁰⁹

Die einzelnen Momente, die im oberflächlichen Hier und Jetzt der poppig angehauchten Postmoderne und somit losgelöst von der historischen Kontextualisierung verortet sind, verdanken ihr Entstehen mitunter der *Dada*-Bewegung und besonders Marcel Duchamp. Die Parallelen drängen sich förmlich auf: Schon in den *Dada*-Collagen von Raoul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield und George Grosz blitzt kraft trickreich zusammen gewürfelter Schnipsel der Kosmos der kommerziellen Bilder auf; schon Max Ernst formt sein phantastisches *Dada*-Universum aus populären Illustrationen und illustrierten Zeitschrif-

104 Vgl. Grasskamp, »Pop ist ekelig« nach Grasskamp et al., 2004: 11.

105 Schneider, »Von der ›niedereren‹ Popkultur zur Mutter aller Künste. Film, Multimedia und Collage als Ausdruck postmoderner Ästhetik« nach Grasskamp et al., 2004: 152.

106 Vgl. Anderson, 1998.

107 Vgl. Jameson, 2001: 1-54.

108 Vgl. Lyotard, 1984.

109 Vgl. Schneider, »Von der ›niedereren‹ Popkultur zur Mutter aller Künste. Film, Multimedia und Collage als Ausdruck postmoderner Ästhetik« nach Grasskamp et al., 2004: 153.

ten, die das Medium der Kunst ersetzen wie Kleister und Schere Pinsel und Farbe; schon Kurt Schwitters baut sich in seiner Wohnung ein Haus aus Abfall.¹¹⁰ Ganz offensichtlich hat *Dada* das Bildungsbürgertum mit seinem ›vermeintlich‹ guten Geschmack im Visier, dem es einen gewaltigen Schlag versetzen will – ähnlich wie die *Pop Art* der europäisch fundierten Hochkultur. Gerade der Maleiverzicht Marcel Duchamps, der als Wegbegleiter des *Dadaismus* und auch *Surrealismus* die gängigen Erwartungen an Kunst am meisten irritiert und den traditionellen Museumsbegriff am radikalsten angreift, erweist sich für die *Pop Art* als fruchtbar. Zwar versteht Duchamp seine *Readymades*, die nicht so konsequent auf den Trivial-Realismus bezogen sind wie spätere Bilder der *Pop Art*, und sein skulpturales Urinoir mit dem Titel *Fontaine* als provokative Geste, vulgäre Gebrauchsartikel nicht wegen ihres Alltagswerts zu präsentieren, sondern um eine ganz bestimmte Reaktion hervorzurufen. Sein ästhetisches Ziel gilt primär der Kunst des Intellekts, welche die Kunst der reinen Augenlust (das ›retinal‹) ablösen soll. Nicht das Objekt als solches erscheint ihm dabei bedeutsam, sondern der Gedankenflug, den es in der ungewohnten Umgebung entfacht.¹¹¹ Obwohl Duchamp also die Kunstszene treffen möchte und seine Aufmerksamkeit niemals explizit der Alltagswelt gilt, bringt er dennoch das Leben in seiner unzensierten Realität in die Kunst ein, wie der Theoretiker Pierre Restany in seinem Manifest der *Nouveaux Realistes* 1960 honoriert:

In unserem gegenwärtigen Kontext gewinnen Duchamps *Readymades* eine neue Bedeutung. Sie verdeutlichen das Recht auf die unmittelbare Beschreibung eines ganzen organischen Bereichs des menschlichen Lebens, nämlich der Stadt, der Straße, der Fabrik, der Massenproduktion. Duchamps Antikunst wird von jetzt an positiv sein. Das *Readymade* bedeutet nicht mehr Höhepunkt der Negation, sondern Grundlage für eine ausdrucksvolle Formulierung.¹¹²

Dieser entscheidende Wendepunkt, bei welchem Duchamps *Readymades* zur Nachahmung im positiven Sinne verleiten, leitet dann auch die Wende durch die *Pop Art* ein, für die Allan Kaprow 1958 eine beinahe prophetische Vision des ikonografischen Repertoires entwirft:

Diese verwegenen (*Pop*-)Künstler werden uns die Welt zeigen, die uns umgibt und die wir nur nicht wahrgenommen haben. Sie werden uns ganz unerhörte Vorgänge und Ereignisse

110 Vgl. Honnef, 2004: 16.

111 Vgl. ebd.: 9.

112 Restany nach Zwirner, »Pop Art in den USA« nach Grasskamp et al., 2004: 74.

enthüllen, die sie in Abfalleimern, Polizeiakten, Hotelhallen finden, in Schaufensterauslagen und auf der Straße entdecken, in Träumen und bei schrecklichen Unfällen empfinden.¹¹³

In den *dadaistischen* Einfluss auf die *Pop Art* mischt sich zudem das Gedanken- gut von John Cage und der *Beatniks*. Die konzeptionell eingefangene Aktualität des Lebens, welche die *Dada*-Bewegung unter Marcel Duchamp bereits vorgezeichnet hat, wird von Cage übernommen – in all ihrer Komplexität, Inkongruenz und Irrationalität. Denn in dieser Affirmation des Lebens sieht er nicht den Versuch, das alles umgebende Chaos künstlerisch zu ordnen und zu bändigen, sondern einfach im normalen Leben aufzuwachen oder besser gesagt zu erwachen.¹¹⁴ Entgegen der ästhetischen Maxime der *l'art pour l'art* mit ihrer reinen Poesie, die von den Geistesblitzen der deutschen idealistischen Philosophie kräftig erleuchtet und von Clement Greenberg absolutistisch beleuchtet werden,¹¹⁵ exaltiert Cage im kontinuierlichen Flux des Alltäglichen. Er fängt das Leben nicht so ein, wie es sein sollte oder könnte, sondern so, wie es momentan erfahren wird. Er plädiert für mögliche Veränderungen, nicht für rigide Oppositionen. Im Gegenteil: Er vermeidet polare Situationen und spricht sich für ein »Yes-and-No not either-or«¹¹⁶ aus. Dadurch nimmt er die der *Pop Art* eigene Pluralität sowie die daraus resultierende Grenzüberschreitung vorweg, was auch auf die *Beatniks* zutrifft. Diese bejahen ebenfalls die rohe, alles aufweichende Lebensvitalität, wobei sich diese mehr auf die Untergrundszene bezieht und von einem rastlosen Sehnen nach etwas Bedeutungsvollem innerhalb der Konformität der 1950er und des Chaos der 1960er begleitet wird. Trotzdem befreit sich die *Beat*-Generation wie der Komponist Cage und die *Pop*-Künstler von den Einschränkungen und Limitierungen der hierarchisch und technokratisch strukturierten Gesellschaft und exponiert gerade das Triviale, Schmutzige, Schändliche und Vergebliche des alltäglichen Lebens, um die materialistischen Tendenzen und Vorspiegelungen falscher Tatsachen zu enthüllen.¹¹⁷ Dies vollziehen die *Beatniks* auf sehr spirituelle Weise, die stark an Cages Interesse am Zen-Buddhismus erinnert. Im Zustand meditativer Versenkung überlässt sich der Komponist denn auch den gestalterischen Komponenten des Zufalls und den trivialen Wirklichkeitsebenen, die in seine musikalische Ausdruckssprache einfließen, welche äu-

113 Kaprow nach Zwirner, »Pop Art in den USA« nach Grasskamp et al., 2004: 80.

114 Vgl. Stich, 1987: 10.

115 Vgl. Honnef, 2004: 14f.

116 Cage nach Stich, 1998: 11.

117 Vgl. Stich, 1987: 11.

berst objekthaft, aktionistisch und prozesshaft anmutet.¹¹⁸ Dadurch erschüttert er die etablierten Vermittlungswege von Kunst, die gängigen Wahrnehmungsgewohnheiten sowie das Realitätsverständnis an sich. Ganz plakativ rechtfertigt er diesen Angriff mit einer zentralen theoretischen Frage, die das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit, von Kunst und Medien in einem neuen Licht erscheinen lässt: »Ist ein Lastwagen in einer Musikschule musikalischer als ein Lastwagen, der auf der Strasse vorbeifährt?«¹¹⁹ Dieser ernst gemeinten Nonsens-Frage schließt sich blitzartig eine weitere an, mit der Jasper Johns, während er seine ersten amerikanischen Flaggen-Bilder malt, der *Pop Art* mit ihrem objektbezogenen Realismus den Weg ebnet: »Ist es eine Flagge oder ist es ein Gemälde?«¹²⁰

Durch die *Dadaisten* und *Beatniks*, von Duchamp und Cage stimuliert, werden Jasper Johns und Robert Rauschenberg Vorreiter der in New York ansässigen *Pop Art*. Besonders die Arbeit des Letzteren dokumentiert die symbolträchtige Schlüsselszene für die Abnabelung vom *Abstrakten Expressionismus*, die aus dem Akt des Ausmerzens einer abstrakt-expressiven Bleistiftzeichnung Willem de Koonings besteht. Dieser hat sich mit dem Vorhaben Rauschenbergs, sein Werk zu entsubjektivieren und mehr zu verobjektivieren, einverstanden erklärt, weil er aufgrund seines künstlerischen Temperaments die Aktivitäten der *Vor-Pop-Generation* durchaus unterstützt.¹²¹ Obwohl auch Johns auf dem *Abstrakten Expressionismus* fußt, um gegen die ideologische Prämisse der *Avantgarde-Kunst* zu verstoßen und den Anspruch auf radikale Autonomie feinsinnig zu unterlaufen, um deren prinzipielle Haltlosigkeit hinsichtlich des fließenden Bedeutungswandels selbst der unscheinbarsten Dinge zu illustrieren, gehen Rauschenberg und er sehr unterschiedliche Wege: Johns hat in einer Umkehrung der Duchamp'schen Geste die einfachsten emblematischen Zeichen als Motive auserkoren, also triviale und reale Objekte wie Fahnen, Zielscheiben und Zahlen, und sie in der alt-bekanntem Technik der Enkaustik (eingefärbtes Wachs auf Bildträger) zu einer dem Duktus des Impressionismus vergleichbaren, höchst differenzierten Malerei oder Skulptierung entwickelt,¹²² im Gegensatz dazu kom-

118 Vgl. Osterwold, 2007: 84.

119 Cage nach Osterwold, 2007: 84.

120 John nach Osterwold, 2007: 84.

121 Vgl. Osterwold, 2007: 83.

122 Vgl. Zwirner, »Pop Art in den USA« nach Grasskamp et al., 2004: 76f. Johns soll über »die Akzentverschiebung zu Gunsten einer Malerei, die weder heroisch noch gestisch sein sollte, sondern gerade in ihrer Gebundenheit an das Emblem die Wahr-

biniert Rauschenberg in seinem *Combine Painting* verschiedene Techniken, indem er Fotos aus Zeitungen oder Zeitschriften durch Abreiben überträgt, sie collage- und assemblageartig mit banalen Objekten und Materialien verbindet, sie in gestisch gemalte Passagen einbettet und das Sammelsurium zu einer disparaten ästhetischen Einheit organisiert.¹²³ Während Johns die Option zwischen Kunst und Realität nicht nur in der auf Cage rekurrierenden Entscheidungsfrage offen hält, das verzwickte Identitätsproblem gerade dadurch nicht löst, dass er den ästhetischen Zirkel zum Betrachter hin öffnet und das Phänomen der Wirkung von Kunstwerken zur künstlerischen Absicht erhebt, tankt Rauschenberg seine mehrheitlich gewaltigen Bilder, die er mit allen erdenklichen Gegenständen und Fundstücken der Alltagswelt pflastert, mit Realität auf.¹²⁴ Er verschiebt die Kunst zugunsten des Realen, gleicht das Künstlerische diesem in der Heterogenität von abstrakten Bildteilen und objekthaften Realismen an, so dass die alltäglichen Dinge die abstrakten relativieren und ihrer Intensität berauben.¹²⁵ Doch, wenngleich er sich wie Johns bei seinem »meisterhaft gemalte[n] Finish mit individueller Note«¹²⁶ nicht ganz vom Postulat künstlerischer Subjektivität trennt, stellt auch er in gewisser Weise die Frage nach der Identität des Bildes und räumt der Sphäre des Realen ein grosses Gewicht ein, besonders weil viele der von ihm verwendeten Zeugnisse Produkte der Massenkultur sind. Deshalb wird er zum Wegbereiter der *Pop Art* zusammen mit Johns, der trotz Nachahmung der Gegenstände bis zur reinen Imitation mehrfach bestritten hat, ein *Pop-Künstler* zu sein.¹²⁷

Die nach Rauschenberg und Johns einsetzende Phase bringt die *Pop Art* mit den Zeichen der Zeit auf den Punkt. Sie zielt treffsicher auf die von Johns rekonstruierten Zielscheiben und trifft im gelungenen Mix von Zeitgeist, Kulturtheorie und künstlerischem Selbstverständnis genau in die Mitte. Im Rahmen der Koexistenz und ebenso Konkurrenz mit den Massenmedien wird der unbändige Drang nach Neuartigkeit in den Produkt- und Bildwelten sowie nach Schnelligkeit in der Bildaufnahme rasch befriedigt, allerdings nur um den warenorientierten Zugriff durch dessen kurzlebige Konsumierbarkeit erst recht abzuwehren.¹²⁸

nehmung auf die malerischen Qualitäten lenkt [...]« gesagt haben: »Dinge, die bereits bekannt sind, geben mir Raum, auf einer anderen Ebene zu arbeiten.«

123 Vgl. Osterwold, 2007: 85, 87. Vgl. zudem Honnef, 2004: 23.

124 Vgl. Honnef, 2004: 23.

125 Vgl. Osterwold, 2007: 88 und Honnef, 2004: 23.

126 Honnef, 2004: 23.

127 Vgl. ebd.

128 Vgl. Osterwold, 2007: 42.

Diese ironische Haltung zu den dinglichen Bildern respektive die Haltung, die bildlichen Dinge selbst ironisch zu sehen, bildet sich als wesentlicher Konsens unter den sich etablierenden *Pop*-Künstlern aus, verbunden mit einem ausgeprägten Realitätssinn und einer sehr analytischen, reflektierten Konzeption.¹²⁹ Die direkte Lesbarkeit der Bildersprache, deren platte Kongruenz zwischen Form und Inhalt, zwischen Wirklichkeit und Abbild, wie Rauschenberg und Johns dies bereits ansatzweise aufgezeigt haben, minimiert sich in dem kulturkritischen Satz von Ad Reinhard »Du siehst, was Du siehst«,¹³⁰ der das Credo der *Pop Art* sprichwörtlich verpackt und verkauft. Der Satz ist aggressiv, insofern die Kunst immer als ein unvermeidlicher Umweg eingeschlagen werden musste, um die Wahrheit der Sache einzufangen. Von dieser Tradition lösen sich die *Pop*-Künstler aber, indem sie das Objekt entsymbolisieren, ihm die Stumpfheit und Hartnäckigkeit einer Tatsache verleihen, sozusagen als Akt der matten Identifikation, wie Robert Rauschenberg darlegt: »Ich will nicht, dass ein Bild dem gleicht, was es nicht ist. Ich will, das es dem gleicht, was es ist.«¹³¹ Indem die *Pop*-Künstler derart radikale Bilder erzeugen, in welchen das Ding vor lauter Bildsein von jeglichem Symbol befreit wird, erlangen Faktentreue und Faktengläubigkeit die oberste Priorität. Denn Gegenstände, Zustände und Gefühle werden allesamt als *Facts* begriffen, was sich im allgemeinen Sprachgebrauch der Amerikaner als prägnante Formulierung für jede denkbare Situation und Verlegenheit auch einbürgert als *That's a fact*.¹³²

Gemäß Billy Klüver ist es wirklich so, dass die *Pop*-Künstler gerade in der Hochphase als *Factualists* hervorgehen und dass Malerei laut Andy Warhol auch ein *Fact* ist.¹³³ Dies ergibt sich unweigerlich aus den Produktionsbedingungen der neuen Images. Während Walter Benjamin schon 1936 in seinem bedeutsamen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« die Veränderung des Kunstbegriffs durch die technischen Reproduktionsmittel und die sogenannte ›Vermassung‹ des kulturellen Gefüges thematisiert,¹³⁴ fasst Marshall McLuhan eine Generation später die Umwälzungen, aus denen die neue Medienlandschaft mit und durch die *Pop Art* erwächst, noch präziser: Die Umwelt ist nur noch als Environment vorgefertigter Produkte im genormten Design, als inszenierte Realität vorstellbar, die den Menschen von seiner selbstge-

129 Vgl. ebd.: 224.

130 Reinhard nach Osterwold, 2007: 224.

131 Rauschenberg nach Barthes, 1990: 210.

132 Vgl. Osterwold, 2007: 224.

133 Vgl. Klüver nach Osterwold, 2007: 224.

134 Benjamin, 1974: 136-169.

schaffenen Kunst und Kultur, mit der er sich identifiziert, entfernt und ihn durch das attraktive Informationsangebot professionell ausgeklügelter Verpackungen medienabhängig macht. Diese Medienabhängigkeit wiederum produziert einen fremdbestimmten Menschen, der als verfügbares und steuerbares Wesen zur Schachfigur im großen Gesellschaftsspiel abklassifiziert wird.¹³⁵ Selbst die *Pop*-Künstler, welche diese Tatsache in Kunst und als Kunst umsetzen, zumal das Medium nicht nur Botschaften vermittelt, also nicht nur Form und Träger der Kommunikation ist, sondern zugleich ihr Thema, ihre Aussage und letztlich Selbstzweck, ganz im Sinne von McLuhans einprägsamem 1960er-Slogan »*Das Medium ist die Botschaft*«,¹³⁶ werden durch die trivialen und vulgären Objekte der Warenwelt und Unterhaltungsindustrie ferngesteuert. Die Fremdbestimmung, der wahrscheinlich wichtigste *Fact* im faktenzentrierten *Pop*-Gefüge, soll allerdings nach Ansicht von Claes Oldenburg, einem der führenden *Pop*-Künstler, als konstruktive Möglichkeit ergriffen werden: »Nach meinem Verständnis ist die Bildsprache der *Pop Art* [...] ein Weg, das Dilemma, zu malen und dennoch nicht zu malen, zu überwinden. Sie ist ein Weg, ein Bild entstehen zu lassen, das man nicht geschaffen hat.«¹³⁷ Diese unpersönliche, künstlerische Behandlung der Bildmotive sowie die Kultivierung des ebenso austauschbaren, glatten Farbauftrags der professionellen Auftragsmalerei, die teilweise auf Erfahrungen mit Gebrauchsgrafik, Design und Plakatmalerei zurückgreift, zählt schließlich zu den wesentlichen Übereinstimmungen der renommierten *Pop*-Künstler.

Obgleich die Tatsache, Kunst realitätsbezogen und unpersönlich zu repräsentieren, das Bildmaterial der durch die Informations-, Unterhaltungs-, Waren- und Bewusstseinsindustrie fabrizierten Produkte zu entlehnen und in ein zweckorientiertes, vorgeprägtes Design zur rasanten Wahrnehmung und Verbreitung zu pressen, die führenden *Pop*-Künstler vereint, entwickeln sie je unterschiedliche Spielarten. Abgesehen davon, dass ihre Auffassungen, wie Kunst ins Verhältnis zum Wirklichen, das Subjekt in Beziehung zum Objekt und die Form in Kongruenz zum Inhalt zu setzen sind, doch beträchtlich differieren können, arbeiten sie auch unabhängig voneinander Konzepte aus, mit denen sie versuchen, den einzelnen Gegenstand oder die einzelne Person zum Träger einer allgemeingültigen Aussage zu machen.¹³⁸ Stets auf der Suche nach unverbrauchten Bildformeln erproben sie das vielfältige visuelle Repertoire der Massenkultur, nicht um es wie

135 Vgl. McLuhan, 2009 [1964]. Vgl. auch Osterwold, 2007: 41.

136 Vgl. ebd.: Kapitel 1.

137 Oldenburg nach Lüthy, 1995: 114.

138 Vgl. Osterwold, 2007: 61, 88.

ihre Vorgänger mit Neigung zum Klischee lediglich zu zitieren, sondern um es sich restlos anzueignen, es in eigener Manier zu adaptieren und es auf ihre spezifischen künstlerischen Bedürfnisse und Absichten zuzuschneiden.¹³⁹ Sie bessern die Produkte der populären Kultur ästhetisch nach und verleihen ihnen dadurch einen, wie Honnef es nennt, »prekären Ewigkeitswert.«¹⁴⁰ Dabei teilen sie das Spektrum der visuellen *Pop*-Kultur untereinander auf, wahrscheinlich um sich nicht in die Quere zu kommen. Sobald sie fündig geworden sind, variieren sie ihr Segment kontinuierlich und konstant. Claes Oldenburg, der europäischste unter den berühmten *Pop*-Künstlern, ahmt besonders *Environments* (Straßen, Geschäfte), Lebensmittel (Hamburger, Eis- und Tortenstücke) und Gebrauchsgegenstände (Waschbecken, Zahnbürsten) nach – in ungewohnten Materialien (Wellpappe, Gips, Draht, Jutesäcke, Pappmaché, Abfall) und Größen (monströses Maß).¹⁴¹ Roy Liechtenstein votiert für die visuellen Schemata der Cartoons und Comicfiguren (Mickey Mouse, Donald Duck, Bugs Bunny) und beschränkt sich dabei auf einfache Formeln sowie wenige Primärfarben, die in den schablonierten Rastern unterschiedlicher Dichte zum Erkennungsmerkmal werden.¹⁴² James Rosenquist malt unüberschaubare, irritierende, gar bedrohliche Reklamebilder in modischen Farben von Kampffjets, Volkswagen, Frauenbeinen, Ford-Automobilen samt Pasta in Tomatensauce.¹⁴³ Tom Wesselmann perfektioniert das Design der Werbung, meist verbunden mit einer exhibitionistischen Pose des weiblichen Körpers, die er zunehmend kühner und effektvoller gestaltet, in Wechselwirkung zwischen Malerei und Collage, zwischen Kunstgeschichte und Reklamewelt, zwischen optischer Täuschung und illusionistischer Wirklichkeit.¹⁴⁴ Und Andy Warhol, der letzte und einzige unter ihnen, der den Werkprozess technisiert, fokussiert sich auf die giftigen Embleme von Suppendosen, Waschmittelkartons und Limonadenflaschen sowie auf fotografische Reproduktionen von Filmstars, Auto- und Flugzeugunfällen, elektrischen Stühlen, Mafiosi und weltberühmten

139 Vgl. Honnef, 2004: 24.

140 Honnef, 2004: 24.

141 Vgl. Honnef, 2004: 25; Osterwold, 2007: 233; Zwirner nach Grasskamp et al., 2004: 81-83.

142 Vgl. Honnef, 2004: 25; Osterwold: 2007: 232; Zwirner, nach Grasskamp et al., 2004: 83f.

143 Vgl. Honnef, 2004: 25; Osterwold: 2007: 235f.; Zwirner nach Grasskamp et al., 2004: 85.

144 Vgl. Honnef, 2004: 25; Osterwold: 2007: 238; Zwirner nach Grasskamp et al., 2004: 85f.

Kunstwerken.¹⁴⁵ Innerhalb der gewissermaßen abgesteckten Bereiche formen die dominierenden *Pop*-Künstler aus dem vorgefundenen Vokabular ihre individuellen Markenzeichen, die man als eigenen künstlerischen Stil zu interpretieren vermag.

Unter den Hauptvertretern der *Pop Art*, die in typisch individualistischer Manier allesamt genügend Beachtung und Belohnung erlangen, erweist sich vor allem im Rückblick einer als der wichtigste und konsequenteste: Andy Warhol. Als »Genie der Pop Art«¹⁴⁶ oder gar »König der Pop Art«¹⁴⁷ scheut er sich am wenigsten davor, präkodierte Material aus der Bilderflut der Massenmedien zu entnehmen und es selbstbewusst mit seiner Person, seinem Namen, seinem Image zu verbinden. Durch diese perfekte Beherrschung von Imagebildung und Absatzsteigerung, welche an den Protagonisten in *Mad Men* erinnern mag, hat er sich wahrlich den Titel des »biggest publicity man in the world«¹⁴⁸ verdient. Doch die beträchtliche Themenvielfalt, auf welche er beim Durchkämmen von Werbung und Publizistik, Filmen und Kommentaren stößt, lässt ihn nicht nur seine Anerkennung als Meister der Medien zelebrieren, sondern führt gleichermaßen zu einer brisanten Mischung unterschiedlicher Tätigkeiten. Er ist alles in einem: Künstler, Maler, Fotograf, Zeichner, Dekorateur, Bildhauer, Filmemacher, Illustrator, Grafiker, Publizist, Unternehmer, Sammler, Medienstar, Manipulator, Gesellschaftslöwe, Mensch.¹⁴⁹ Zwangsläufig entdeckt er das künstlerische Potential gerade in den modernen Massenmedien und ihren technischen Möglichkeiten. Er überträgt deren Praktiken und Materialien mit leichten Retuschen auf das Feld der Kunst und betreibt in seiner eigens dafür gegründeten *Factory* eine arbeitsteilige und fließbandförmige Bilder-Reproduktion. Vom ursprünglich malerischen Stil gemäß Matisse und dem für die zeitgenössische Kunst obligaten Dripping geht er immer mehr zum Siebdruckverfahren über,¹⁵⁰

145 Vgl. ebd.Honnet, 2004: 25; Osterwold: 2007: 238; Zwirner, nach Grasskamp et al., 2004: 86-93.

146 Zwirner nach Grasskamp et. al, 2004: 86.

147 Bourdon, 1989: 414.

148 Lennon nach Schnede/Sokolowski, 1999: 249.

149 Vgl. Rosenblum nach McShine, 1989: 26.

150 Das Dripping, zu Deutsch »getropfte Malerei«, ist eine Maltechnik, die vom dadaistischen Maler Max Ernst als Oszillation entwickelt wurde, um zufällige Strukturen zu erzeugen. Er verwendete dafür eine Konservendose, die er mit Farbe füllte und an der Unterseite mit einem Loch versah. Durch das Hin- und Herschwingen der an einer Schnur befestigten Dose tröpfelte die flüssige Farbe auf die Leinwand, so dass sich unterschiedliche Effekte ergaben. Bekannt wurde die Technik erst durch den

einer in der Nachkriegszeit in der kommerziellen Kunst favorisierten Herstellungsweise, die halb mechanisch, halb manuell erfolgt. Dass die Ausführung dabei schlampig ist, soll als Vorbehalt gegen die Perfektion der Massenkultur gewertet werden, durch die technisierte Faktentreue aber zudem die Identitätskrise der modernen Kunst verschärfen, welche Johns mit seinen Flaggen- und Schießscheibenbildern zuvor angezettelt hat. Warhol erklärt dazu unumwunden: »Ich fände es großartig, wenn mehr Leute Seidensiebdrucke verwenden würden, so dass keiner wüsste, ob mein Bild meines ist oder das eines anderen.«¹⁵¹ Den Einwand, solche Praktiken würden die Kunstgeschichte ganz auf den Kopf stellen, quittiert er mit einem schlichten Kopfnicken. Warhols Werk unterminiert konsequent die noch verbliebenen Bastionen der elitär und europäisch angehauchten Kunst und schlägt zugunsten der Medienkultur eine Bresche in ihre Mauern. Schrittweise integriert er Fotografie und Film, und in deren Kielwasser Mode, Pop Musik und Eventkultur, in die privaten Galerien und Museen, in die internationalen Ausstellungen und Sammlungen und überschreitet damit die Grenzen, die der Kunsthandel bis dahin gesetzt hat. Warhols *Pop Art* hat der Populärkultur die Pforten weit geöffnet und ihr die Wege derart gut geebnet, dass sie nicht mehr nur ein Thema der Kunst ist, sondern dass die Kunst ihrerseits zu deren festen Bestandteil wird.¹⁵² Und genauso wie die Populärkultur sich in die Kunst(szene) einschreibt, tut das Warhol auch, als »Pop-Idol [...] im Olymp neben den bewunderten Größen der Musik und des Kinos«,¹⁵³ unter denen er wie selbstverständlich rangiert.

Warhols unbestrittener Kultstatus ist von einer Aura des Mysteriösen, des Unbegreiflichen und Ungreifbaren umgeben. Obwohl niemand seinen künstlerischen Rang ernsthaft bestreitet, ist es doch sehr verwunderlich, dass er mit und durch die Populärkultur eine Popularität genießt, wie sie nur wenigen zuteilwird. »Andy ist die erste berühmte Künstlerpersönlichkeit seit Picasso und Dali«,¹⁵⁴ behauptet Calvin Tompkins. Dass es Warhol offensichtlich überzeugend gelungen ist, die nach wie vor große Kluft zwischen Kunstwerk und Bekanntheitsgrad zu überbrücken und sich direkt in den Starhimmel zu katapultieren, steht gar nicht erst zur Debatte; auch nicht, dass niemand vor und nach ihm dem Reiz der

amerikanischen Maler Jackson Pollock, der sich damit zu Warhols Zeiten durchsetzte. Vgl. »Drip Painting« auf http://de.wikipedia.org/wiki/Drip_Painting. [letzter Zugriff am 24.03.2015]

151 Warhol nach Honnef, 2004: 12.

152 Vgl. Honnef, 2004: 26f.

153 Ebd.: 7.

154 Tompkins nach Bockris, 1989: 418.

Stars schneller erlegen und sich deren Zauber leichter angeeignet hat als er; und ebenso wenig, dass er das Prinzip ›Star‹ bis zur Perfektion verkörpert und beherrscht, da er durch die Präsenz seiner Bilder und Worte das Publikum zu faszinieren und auf seine Person zu fixieren weiß.¹⁵⁵ Vielmehr wirft sein Status als Star und unter den Stars Fragen auf. Denn obwohl er sich mit seinem visuellen Repertoire förmlich in unser Bewusstsein einbrennt und in der modernen Mediengesellschaft eine wesentliche Rolle spielt, ist ihm wie dem Starphänomen selber, das als »trivialer Aspekt der Populärliteratur«¹⁵⁶ in den relevanten geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen ein bisher weitgehend vernachlässigtes Forschungsfeld darstellt,¹⁵⁷ zu wenig vertiefte Beachtung widerfahren. Die zahlreichen Autorinnen und Autoren, die sich Warhol bisher gewidmet haben, wandern überwiegend auf biografischen Spuren.¹⁵⁸ Die zahlreichen Bücher, die sich zu Warhol bisher akkumuliert haben, verlieren sich entweder in einem zu groben Überblick über sein kaum zu fassendes Gesamtwerk oder in einem zu detaillierten Einblick in einen Aspekt beziehungsweise einzelne Aspekte und werden somit dem Werk als Ganzem kaum gerecht.¹⁵⁹ Warhol scheint in der Menge der über ihn veröffentlichten Publikationen immer mehr unterzutauchen, genauso wie in seinem Bildermeer. Aus der intensiven, aber dennoch oberflächlichen Beschäftigung mit ihm (ein Widerspruch, der/dem Warhol sicherlich entsprochen hätte) ist nicht automatisch die entsprechende Erkenntnis erwachsen. Seine Anziehungskraft bleibt unergründlich und er »die Sphinx in der Pop Art«¹⁶⁰ – trotz seiner Leitfunktion. Warhol will aber auch unbedingt unfassbar bleiben, verstellt sich noch zu Lebzeiten mit hämischer Freude, irritiert, wo er kann, entzieht sich eindeutigen Stellungnahmen, glossiert und sagt möglichst immer das Gleiche

155 Vgl. zur Definition des Prinzips ›Star‹ Faulstich/Korte, 1997: 31: »Als ›Star‹ ist dabei eine Person zu verstehen, die durch körperliche Präsenz, ihr Auftreten, ihre Gestik und Mimik nicht nur die Rolle glaubhaft verkörpern kann, sondern darüber hinaus auch noch das Publikum zu faszinieren und auf seine Person zu fixieren weiß.«

156 Faulstich/Korte, 1997: 11.

157 Vgl. zur unzureichenden Erforschung des Starphänomens, dem sich Warhol am konsequentesten einschreibt, Klapp, 1964 und Boorstin, 1992.

158 Vgl. vor allem Bockris, 1989, der das Leben Warhols am ausführlichsten beschreibt. Vgl. auch Bourdon, 1989; Dufresne, 1988; Guiles, 1989; Hackett, 1989; Koestenbaum, 2001; Sabin, 2002; Spohn, 2008.

159 Adriani, 1990; Celant, 1998; Schnede/Sokolowski, 1999; Begeler et al., 2000; Cagle, 1995; Honnef, 1989; Inboden, 1992; Kellein, 1993; Knubben/Osterwold, 2000; Lüthy, 1995; Miller, 1994; Schwander, 1995.

160 Osterwold, 2007: 104.

aus, verkehrt Rollen, indem er die Interviewer interviewt und von sich möglichst wenig oder nichts preisgibt.¹⁶¹

Ähnlich wie Warhol, der nicht wirklich zugänglich ist und sich nicht wirklich zugänglich gibt, erweist sich auch sein mit ihm verschmolzenes Werk als schwer erfassbar. Sich ein Bild von den sehr unterschiedlichen und doch sehr gleich anmutenden Bildern Warhols zu machen, ist äußerst schwierig. Erschwerend kommen die Widersprüche und Grenzüberschreitungen hinzu, die diese konsequent durchziehen. Zwar begründen sie gerade deren ästhetisches Moment und erfüllen die Erwartungshaltungen, wie Warhol mit Boorstins Worten ohne Umschweife zu verstehen gibt: »Our expectations are extravagant in the precise dictionary sense of the word – ›going beyond the limits of reason or moderation‹.«¹⁶² Und Warhol misst sich nur allzu breitwillig an den Ansprüchen der (amerikanischen) Gesellschaft, da sein Geschick in einem Abhängigkeitsverhältnis zu denselben steht: »Das ist das Geheimnis meines Erfolgs – gebt den Leuten einfach, was sie wollen.«¹⁶³ Doch dass sich das Verlangen nach solchen Ambivalenzen, die sich über das gesamte Werk Warhols erstrecken, nicht einfach erklären lässt, kann man an den vielen Deutungsversuchen ablesen, die auf je Unterschiedliches fokussieren und doch nie einen Fokus erzielen. Kritikerinnen und Kritiker verzweifeln in der Tat an Warhols Werk, obwohl sie nicht an dessen Bedeutung zweifeln. Sie verzweifeln an der durch die Ambivalenz entstandenen Vieldeutigkeit, die mit Beliebigkeit angehaucht allerdings nicht damit verwechselt werden darf; sie verzweifeln an dem relativ flexiblen Kunstbegriff, für den die Kunst selbst sorgt, indem sie den ständigen Regelverstoß zum systematischen Akt erhebt; sie verzweifeln an den stilistischen Besonderheiten und an den verschiedenen Strömungen, die ins Werk einfließen und die sie in mühsamer Kleinarbeit zu destillieren versuchen.¹⁶⁴ Das poppige ›Sowohl-als-auch‹,¹⁶⁵ das dem »bestgehassten Künstler Amerikas«¹⁶⁶ am meisten am Herzen liegt, schlägt definitiv auf den Magen. Es ist resistent und sperrt sich gegen das wolkige Aufplatzen, gegen die Verwandlung in *Popcorn*, seiner verbreitetsten Erscheinungsform, mit der es heute in einen Eimer geworfen wird. Es wird nicht zu einem ge-

161 Vgl. ebd.: 104.

162 Boorstin, 1992: 3f.

163 Warhol nach Bockris, 1989: 458.

164 Vgl. Honnert, 2004: 7f.

165 Das ›Sowohl-als-auch‹ wird von Warhol nach McShine, 1989: 456 in folgenden Satz gekleidet: »Ich bin gerne das Richtige im falschen Raum und das Falsche im richtigen Raum.«

166 Bockris, 1989: 379.

salznen oder gezuckerten weißen Leckerbissen, der dem Gaumen schmeichelt, sondern bleibt der harte Kern, an welchem sich viele die Zähne ausbeissen (können).¹⁶⁷

Der erschwerte Zugang zu Warhols Werk wird konsequenterweise von etlichen Unsicherheiten und Missverständnissen gesäumt. Manche der zu seinem Bildrepertoire vorgelegten Interpretationen sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, da es ihnen einerseits an durchgehender Kohärenz und Stringenz mangelt, andererseits aber auch an der nötigen Entschlusskraft, einen klaren Deutungsweg zu beschreiten. Allerdings ist es wegen der von Warhol so freimütig agitierten Uneindeutigkeit auch besonders riskant, eine eindeutige Entscheidung zu fällen. So belässt man vieles lieber in der Schwebel, als die Bedenken auszuräumen, und verstrickt sich in Diskussionen, deren abschließendes Fazit jedoch in weite Ferne rückt. Und dennoch scheinen die Fragen zu brennen. Gerade diejenigen, ob Warhol mit seinen kalkulierten Strategien eine programmatische oder gar dogmatische Ansicht, ob er mit seinen Bildern aus der Konsum- und Medienwelt mehr eine affirmative oder negierende Haltung vertritt, werden hartnäckig gestellt.¹⁶⁸ Anlass zu den meisten Spekulationen bietet jedoch die forcierte Oberflächlichkeit seines Werks, die er eindringlich mit folgender Aussage untermauert: »Wenn ihr alles über Andy Warhol wissen wollt, braucht ihr bloß auf die Oberfläche meiner Bilder und Filme und meiner Person zu sehen: das bin ich. Dahinter versteckt sich nichts.«¹⁶⁹ Soll dieses Statement wirklich für bare Münze genommen werden oder verbirgt sich dabei nicht angesichts des wohl intendierten Doppelgestus, des offensichtlichen Widerspruchs, eine kaschierte Tiefgründigkeit, welche die andere, bedeutsame Seite derselben Medaille stanzt?¹⁷⁰ Beginnt die Oberfläche von Warhols Bildern nicht unfreiwillig wieder zu bedeuten, gerade dadurch, dass sie nichts bedeutet, und somit auf Barthes' Sinn(gebung) rekurriert, »[d]enn der Sinn ist schelmisch: Jagen Sie ihn aus dem Haus, er steigt zum Fenster wieder ein«¹⁷¹?

Obwohl Warhol mit seiner faktisch oberflächlichen *Pop Art* scheinbar das Signifikat und im selben Zug das Zeichen abschafft, bleibt der Signifikant beharrlich bestehen – und zwar besonders in der einschärfenden Wiederholung. Oberflächlich betrachtet, scheint Warhol tatsächlich zu suggerieren, dass seine Bilder a-symbolisch – weder metaphorisch noch metonymisch – sind, dass sie,

167 Vgl. Walter »She said yes. I said Pop« nach Grasskamp et al., 2004: 48.

168 Vgl. Zwirner nach Grasskamp et al., 2004: 92.

169 Warhol nach McShine, 1989: 449.

170 Vgl. hierzu Straumann, 2001: 21 und Zwirner nach Grasskamp et al., 2004: 93.

171 Barthes, 1990: 211.

vom Kontext abgetrennt, über keinen Tiefenraum verfügen. Er als Künstler scheint selbst ohne Hintergrund zu sein: Er steht nicht hinter seinen Bildern, sondern ist nur deren Oberfläche, und deshalb auch so schlecht greifbar. Weit und breit kein Signifikat, keine Absicht in Sicht. Doch gerade dadurch, dass das Bild-Sein von Warhol derart radikalisiert und auf die Spitze des Faktischen getrieben wird, das als reine Tatsache existiert und jeglicher Rechtfertigung entbehrt, verkörpern die abgebildeten Objekte auch dessen Begriff, dessen philosophische Legitimation, die sich über die bloße Künstlichkeit erhebt.¹⁷² So ist Warhols *Pop Art* »eine Kunst des Wesens der Dinge, eine ›ontologische‹ Kunst.«¹⁷³ Er zwingt seine Objekte so häufig in ein Bild, zwingt sie so oft vors Objektiv, dass sie davor regelrecht erzittern und in dieser Pose verharrend durchaus wesensergründend und sinnstiftend wirken.¹⁷⁴ Er verkleinert sie, vergrößert sie, entfernt sie, rückt sie näher, dehnt sie auf die Dimensionen einer Tafel aus – bis zur Unkenntlichkeit, für welche die oder der Betrachtende zur Lupe greifen muss, um überhaupt noch etwas zu identifizieren. Indem Warhol die Proportionen stetig verändert, die Größe der Dinge mit architektonischem Blick variiert, taucht die eigentliche Kunst wieder auf und mit ihr der Sinn, was zwar nicht unmittelbar erkennbar ist.¹⁷⁵ Um das Sichtbarwerden des Wesens der Dinge durch die Wahrnehmung zu forcieren, bringt Warhol die farbliche Emphase ins Signifikantenspiel. Wenngleich diese auf den ersten Blick willkürlich anmutet und in ihrer Künstlichkeit die Zerstörung der Kunst beabsichtigt, stellt sie sich auf den zweiten doch als intendiert und stilbildend heraus: durch ihre mehrfache Wiederkehr, welche einen motivischen Wert annimmt, und durch den Sinneffekt eben dieser Motivbildung, da deren Farbe unverhohlen chemisch ist und somit fast aggressiv auf die Künstlichkeit der Chemie – als Gegensatz zur Natur – verweist. Warhols Farben, die nie Farbtöne sind, da die Nuance aus ihnen verbannt ist, unterbinden den Trieb, das Begehren, die Erregung, spielen also systematisch mit der Frustration, was ihnen einen höchst moralischen Sinn verleiht, welcher sogar in die ›farbliche‹ Bezeichnung der dargestellten Objekte einfließt: beispielsweise als *Golden Portrait with Cat*, *Silver Certificate*, *Shot Blue Marilyn*, *Red Elvis*, *Green Self-Portrait*.¹⁷⁶ Die Sinngebung, die Warhols Bilder zur Kunst *per se* stilisiert, wird über die eigentümliche Pose des dargestellten Objekts und dessen Akzentuierung hinaus gerade in und mit der wiederholenden

172 Vgl. ebd.: 210f.

173 Ebd.: 213.

174 Vgl. ebd.: 214.

175 Vgl. ebd.: 211ff.

176 Vgl. ebd.: 212f.

Geste erzielt, in und mit den Serigraphien, in welchen das Bild-Material und die Mechanisierung der Reproduktion in einem Gewebe, in einer Textur verschmelzen.¹⁷⁷

Warhols revolutionärer Kunstgriff erscheint folglich in der Emphase dessen, was insignifikant sein müsste, in der Wiederkehr des Augenblicks, in der sich die Signifikanz augenblicklich durch die inhärente Zeitlichkeit einschleicht. Während Warhol es offenkundig darauf anlegt, die Dinge in ihrer Platitude mit glatten Verfahren zu reproduzieren und sie dabei so zu verflachen, dass sie bar jeglicher Bedeutung sind, setzt er deren Signifikanten bedeutsam in Szene. Er inszeniert diesen immer und immer wieder, in einem infiniten Spiel, einer Sammlung von Widerspiegelungen, an deren Rande das Signifikat ›Massenkultur‹ indirekt aufgelesen wird, um mit der Wiederholung als kultureller Erscheinungsform einen Zugang zu einer anderen Zeitlichkeit zu ermöglichen.¹⁷⁸ In der Momentaufnahme friert er vergangene Bilder der 1950er und 1960er ein und taut sie im fortschreitenden Prozess, in der Reproduktion, langsam wieder auf; er macht sie sozusagen in der Wiederholung präsent und verhilft ihnen dadurch zu einer Präsenz im Jetzt. Das durch das Medium gerahmte damalige Bild, der schon verflossene Augenblick, wird als beständiges Nun konserviert. Sicherlich hat Inboden Recht, wenn sie behauptet, dass das Spiel von den sich summativ anreichernden Objekten die Kontinuität von Zeit und zeitgleich von Raum zuerst *ad absurdum* führt, zumal die streng gestanzten Fragmente die malerisch geschlossene Wirkung unterlaufen und die Lesbarkeit sowie Orientierung erschweren. Ob nun die oder der Betrachtende von links nach rechts oder von oben nach unten liest, ständig stößt sie oder er auf dasselbe Motiv. Das aussichtslose Abtasten der Bildfläche, wie Inboden das im Satz »Der mit dem seriellen Ablauf vorgegebenen Lesart in kleinen Schritten zum Trotz tritt die Betrachtung allüberall auf der Stelle«¹⁷⁹ zusammenfasst, gestaltet sich aber gar nicht mal so aussichtslos, wenn man der homogenen Oberfläche der in Reihen angeordneten Images wirklich folgt – und zwar unabhängig davon, in welcher Richtung. Die angeblich planlose Wiederkehr des gleich bleibenden Eindrucks, wegen dem das Auge unter zunehmender Müdigkeit leidet, stellt sich dann als gar nicht so planlos heraus, wenn man von der die Bilder dominierenden Unmittelbarkeit nicht darüber hinweggetäuscht wird, dass das suggerierte Voranschreiten nichts Neues bietet, sondern einen immer auf das Vorherige, auf das bereits Vergangene zurückwirft, um es stets neu zu entwerfen. Genau hierin – im permanenten zeitlichen Zurück-

177 Vgl. ebd.: 212.

178 Vgl. ebd.: 208, 213.

179 Inboden, 1992: 7.

gehen zur fortlaufenden Rekonstruktion der vergangenen Bilder – besteht die Neuartigkeit von Warhols Kunst, die das Selbstverständnis der postmodernen *Pop Art* umgestülpt hat, und nicht lediglich eine der vielen Mutationen der zeitgenössischen Kunst ist, wie gängigerweise – mitunter auch von bedeutenden Interpreten wie Alloway und Lippard – angenommen wird.¹⁸⁰

Trotz des äußeren Anscheins, in den Bildern alle Zeitlichkeit zu eliminieren, um sie als Bilder durchzusetzen, die stets unmittelbar, stets exakt so zu sehen sind, wie sie sind und daher nicht interpretierbar, forciert Warhol diese in Anlehnung an Fredric Jamesons Konzept der Postmoderne zu einer Rückkehr der Historizität und somit zu »[a] return of narrative as the narrative of the end of narratives.«¹⁸¹ Die konstante Rückwärtsbewegung in der Warhol'schen Slide Show, in dem totalen Fluss, der über das Bild-Ufer hinaus bis ins Unendliche strömt, referiert nicht nur auf einen singulären damaligen Moment, der zurück ins Jetzt geholt und stetig präsent gemacht wird, sondern unterstützt ganz grundsätzlich Jamesons Versuch, die Gegenwart wieder historisch zu entwerfen, in einer Zeit, in der vergessen wird, überhaupt historisch zu denken.¹⁸² Denn das im Zuge der 1950er und 1960er aufkommende Wertsystem, das den *American Dream* in den Vordergrund rückt, wird so sehr von der kapitalistischen Konsumkultur vereinnahmt und zur höllischen Maschinerie, »die jede Idee aus ihrer historischen Einbettung herausreisst und in kontinuierlicher ›Disneyfikation‹ vor dem Hintergrund eines ›globalen Hubba-Bubba-Dorfes‹ trivialisiert.«¹⁸³ Diese Krise der Historizität, gerade hervorgerufen durch die *poppige* Oberflächlichkeit mit ihrer simulierten Kultur, hinterlässt ein ohnmächtiges Subjekt, das nicht mehr fähig ist, sich der Temporalität zu bemächtigen und die Vergangenheit sowie Zukunft als kohärente Erfahrung zu organisieren.¹⁸⁴ Zwar geht Warhol augenscheinlich von einem solchen zeit- und wertlosen Subjekt aus, dessen hermeneutischen Lebenskreislauf, dessen sinnstiftende Identität er in zufällige Bildfragmente zersetzt; Fragmente, die durch den mit dem Zwischenspalt markierten Einbruch in der Signifikantenkette Lacans Schizophrenie-Begriff verkörpern,¹⁸⁵ und die – voneinander losgelöst, ohne jedwede Verbindung – in der alles ausra-

180 Vgl. Honneth, 2004: 12.

181 Jameson, 2001: xii.

182 Vgl. ebd.: ix.

183 Schneider, »Von der ›niederen‹ Populärkultur zur Mutter aller Künste. Film, Multimedia und Collage als Ausdruck der postmodernen Ästhetik,« nach Grasskamp et al., 2004: 153. Vgl. auch Jameson, 2001.

184 Vgl. Jameson, 2001: 25.

185 Vgl. Lacan nach Jameson, 2001: 26.

dierenden Gegenwart treiben. Doch diese wiederholte Auslöschung der Historizität reinszeniert Warhol im Sinne Jamesons als weit überholt. Er diktiert stattdessen eine Wiederkehr des vergangenen Zeitpunkts, in welcher dann entweder der nicht zu unterdrückende oder der bereits unterdrückte historische Impuls wieder auftaucht – als schrilles oder geisterhaftes Moment, als unheilbringender Doppelgänger.¹⁸⁶ Diese unerwartete geschichtliche Kontextualisierung, und das damit gesicherte Überleben der Interpretation, Utopie und Moderne,¹⁸⁷ reichert Warhol zudem erzählerisch an, indem er das wieder entdeckte Pathos der Zeit in einem regelrechten Bilderbogen, ähnlich einem textlichen Gewebe, wieder aufleben lässt. Entlang der Sequenzialität und der ihr inhärenten zeitlichen Strukturierung, in welcher die Bildelemente die einzelnen Textbausteine symbolisieren, entfaltet Warhol durch die beliebigen Kombinationsmöglichkeiten – von links und rechts, von oben und unten – sich überlagernde und miteinander konkurrierende Narrative. Die Summe dieser vielfältigen Mini-Narrative, die mit den eingangs zitierten Episoden und Szenen aus *Mad Men* korrespondieren, soll sich an das Meta-Narrativ der 1950er und 1960er, an die große Geschichte des Nachkriegs-Amerikas annähern.

Was in Warhols virtuos-visuellem Aufleben der vergangenen Zeit, in deren wiederholten Rückwendung zur fortschreitenden Rekonstruktion wiederbelebt wird, ist das aus verschiedenen, teils widersprüchlichen Erzählsträngen bestehende Narrativ der 1950er und 1960er, das sich zwischen Ergreifung und Ergreiftheit auf der und in die Oberfläche einschreibt. Dabei macht Warhol unmissverständlich deutlich, und kontert hierbei Barthes' verallgemeinerten Interpretation der *Pop Art* als eine die Dinge »fertig« konturierende Kunst,¹⁸⁸ dass weder die jeweiligen Binnenerzählungen noch die sich daraus summativ ergebende Rahmenerzählung der damaligen Zeit als vorgefertigtes Text- beziehungsweise Bildgefüge vorliegen, sondern dass sie einzig und allein in dem von ihm technologisierten Narrationsprozess zugänglich werden. Die die Images betrachtende Instanz partizipiert folglich in aktiver Weise à la Barthes an der geschichtlichen Rekonstruktion, indem sie in der Bildfolge – in der zeitlich und räumlich fokussierenden Bewegung von Signifikant zu Signifikant, von Oberfläche zu Oberfläche – eine Vorstellung der 1950er und 1960er generiert.¹⁸⁹ Diese historische Er-

186 Vgl. Jameson, 2001: ix.

187 Vgl. ebd.: xv.

188 Vgl. Barthes, 1990: 209.

189 Vgl. Barthes, 1974: 94. Für ihn ist der Text ein von generativer Vorstellung geprägtes Gewebe, so dass er »durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bear-

kenntnis, das kulturelle Bewusstsein, gewonnen aus dem Fabrikationsprozess, in dem die betrachtende Instanz in der internen Bildorganisation zur herstellenden wird und dadurch den ursprünglichen (den zeitlich gebundenen, sinnvollen) Subjektstatus zurückerobert, pendelt sich in einem »eigentümlichen Misch- und Übergangs-Zustand«¹⁹⁰ ein: in der im Sinne Warburgs »polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft [...], [z]wischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau.«¹⁹¹ Die logische Bildabfolge, die klar konzipierte narrative Struktur auf der Oberfläche, in welcher die Pathosformeln der 1950er und 1960er in die Gegenwart transferiert und als »Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins«¹⁹² nachträglich begreifbar gemacht werden, wird in der Verbindungslinie von Vergangenheit und Gegenwart assoziativ angereichert, so dass sich die Lücke respektive Leere zwischen den gerahmten Einzelbildern schließt und diese Text-Bausteine in individueller Manier syntaktisch verknüpft werden. Warhol, der mit durchwegs scharfsinniger Beobachtungsgabe und untrüglichem Einfühlungsvermögen, frühzeitigem Wittern von Trends und Träumen zum »Spiegel seines Zeitalters«,¹⁹³ zum »Zeitgeist in Person«,¹⁹⁴ gar zum »amerikanische[n] Paradigma«¹⁹⁵ mutiert, verdichtet die im Nachkriegsamerika vorherrschende kulturelle Energie bildlich, hält deren Intensität im einzelnen Bild fest und lässt sie in der Bildwiederholung fortwährend – bis in die Gegenwart – zirkulieren, so dass man sich wortwörtlich ein zeitgenössisches Bild davon machen kann.¹⁹⁶ Er gestaltet sein Kunstwerk zu einem »gültigen Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses«,¹⁹⁷ er schafft durch die formale Umschrift, die Transformation von Körperlichkeit in Bildlichkeit, ein kulturelles Erbe der 1950er und 1960er und

beitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.«

190 Warburg nach Treml et al., 2010: 503. (Im Vorwort der Herausgeber).

191 Ebd.: 629f. Vgl. Bronfen, 2009: 7f.

192 Warburg nach Treml et al., 2010: 631.

193 Bourdon, 1989: 9.

194 Rose nach Warhol, 1975: 45.

195 Holz nach Warhol, 1975: 17.

196 Vgl. Bronfen, 2009: 9ff. Das von Warburg veranschlagte Nachleben kultureller Bildformeln wird von Bronfen in ihren Crossmappings mit dem durch Stephan Greenblatts geprägten Begriff der *Energia* sowie zudem mit Nietzsches Denkfigur eines Willens zur Macht in Verbindung gebracht.

197 Spohn, 2008: 64.

kreiert im Prozess der konstanten Wiederaneignung ein affektives Nachwirken, eine empathische Nachempfindung.¹⁹⁸

In der Spanne zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau, in welcher die regressiven 1950er und die progressiven 1960er effektiv und effektvoll nachhallen, eröffnet Warhol einen imaginären Spiel- und kritischen Denkraum für die amerikanische Kultur und verschränkt dabei politische, soziale, ökonomische, psychoanalytische, philosophische und ästhetische Elemente bis zur magischen Vollendung. In seinen Bildformeln, genauer gesagt in deren Schnittstelle, lotet er einen Raum für solch theoretische Denkfiguren aus, in welchem Amerika selbstreflexiv Stellung bezieht. Indem Warhol Amerika also nicht nur zum Schauplatz seiner Bilder, zu deren Produktions- und Konsumationsstätte, an welcher man sich nach den dargestellten Images genüsslich verzehrt und von ihnen auch verzehrt wird, sondern auch zum Ort des Nachdenkens, zur Umgebung, zur Reflexion erhebt, siedelt er es im kulturellen Imaginären an, in dem laut Bronfen ebenfalls die Kunst interveniert.¹⁹⁹ Genau der Übergang von Bild zu Bild, von ästhetischer Umformung zu ästhetischer Umformung bietet der amerikanischen Kultur die Möglichkeit, sich selbst immer neu als Image zu entwerfen, dieses aber auch kontinuierlich zu verwerfen. Die dafür notwendige imaginative Fähigkeit basiert auf der schöpferischen Kraft des *Sich-Vorstellens*, um ein derzeit nicht gleich wahrzunehmendes Ding oder eine nicht gleich wahrzunehmende Beziehung zu vergegenwärtigen, damit in dieser einführenden Ursprünglichkeit eine kulturelle Nachhaltigkeit erzielt wird, wie dies Cornelius Castoriadis für sein Konzept des Imaginären propagiert hat:

Das Imaginäre geht nicht vom Bild im Spiegel oder im Blick des anderen aus. Vielmehr ist der ›Spiegel‹ selbst, seine Möglichkeit, der andere als Spiegel, erst Wirkung des Imaginären, das eine Schöpfung *ex nihilo* ist. Wer vom ›Imaginären‹ spricht und darunter das [im Sinne Lacans] ›Spiegelhafte‹, die Widerspiegelung oder gar das ›Fiktive‹ versteht, wiederholt nur [...] die Behauptung, [...] dass (diese Welt) notwendig ein Bild *von etwas* sei. Das Imaginäre, von dem ich spreche, ist kein Bild *von*. Es ist unaufhörliche und (gesellschaftlich-geschichtliche und psychisch) wesentlich *indeterminierte* Schöpfung von Gestalten/Formen/Bildern, die jeder Rede *von* ›etwas‹ zugrundeliegen. Was wir ›Realität‹ und ›Rationalität‹ nennen, verdankt sich überhaupt erst ihnen.²⁰⁰

198 Vgl. Bronfen, 2009: 7-41. Bronfens Crossmappings-Lektüre liefert eine Folie, die auch auf Warhol übertragen werden kann.

199 Vgl. ebd.: 8.

200 Castoriadis, 1990: 12.

In Analogie zu Castoriadis rekonstruiert Warhol sein imaginäres Spiel für und mit Amerika als Aufklärungsprozess, der nur über den Weg der Bildabstraktion beschränkt und nicht von einer gesellschaftspolitischen Perspektive, von einem sozialökonomischen Entwurf getrennt werden kann. Denn jeder Gedanke – sei er psychoanalytischer, philosophischer oder ästhetischer Natur – ist immer nur ein Modus des gesellschaftlichen Tuns, die Geschichte als ontologische Schöpfung und Genese immer nur Vorstellung und Ausdruck der Menschen.²⁰¹ Folglich instituiert sich das Imaginäre bei Warhol von dem bestimmten geschichtlichen Augenblick der 1950er und 1960er an als das selbst vollbringende und selbst vollbrachte Denken der amerikanischen Kultur.

Doch das Imaginäre, jenes schöpferische Vorstellen der amerikanischen Kultur in den 1950ern und 1960ern, das mit Warburgs Logos verbunden in ein Darstellen respektive eine Darstellbarkeit mündet, ist bei Warhol immer auch ent- oder verstellt. Der Körperlichkeit, die es imaginativ zu kon- und refigurieren gilt, mangelt es im Didi-Hubermanschen Sinne immer an Korporalität (an Fleisch und Blut), die in der ästhetischen Transformation im Bild und als Bild stets disfiguriert wird und dabei selbstreflexiv auf die eigene Medialität referiert.²⁰² Dem Begreifen der affektiv besetzten, zeichenhaften Materialität ist immer auch ein Vergreifen eingeschrieben, eine illusionistische Komponente, die desillusioniert. Warhol richtet sich folglich mit dem Verbildlichten an das Unvorstellbare, an die in ihm gekippte Temporalität und Lokalität und appelliert gerade an die Imagination, um es im künstlerisch-schöpferischen Akt darstellbar sowie begreifbar zu machen, widerlegt und entbildlicht es aber gleichzeitig auf denkbar erschütterndste Weise.²⁰³ Diese Rhetorik der Verneinung, die in der von ihm oberflächlich forcierten Innerlichkeit und Latenz von einem Modus des Verbergens, Entzugs oder Verweigerens dominiert wird, entspricht allerdings Heideggers Sinn und *Ursprung des Kunstwerks*:²⁰⁴ »Denn die ›Welt‹ der Bilder verwirft die Welt der Logik keineswegs, ganz im Gegenteil. Aber sie *spielt* mit ihr, das heißt unter anderem, sie spart dort Stellen aus – so wie man von einem ›Spiel‹ zwischen den Teilen eines Mechanismus spricht –, Stellen, aus denen sie ihre Kraft schöpft, die sich hier als eine *Kraft des Negativen* zeigt.«²⁰⁵ Das bedeutungsträchtige Spiel der logischen Brüche, das Spiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem,

201 Vgl. ebd.: 12f.

202 Vgl. Didi-Huberman, 1999, 2000 und 2007. Schon 2000: 215 legt er dar, dass »figurieren« [darstellen, figurer] mit »defigurieren« [entstellen, défigurer] einhergeht.

203 Vgl. ebd.: 33.

204 Heidegger, 1992. Vgl. Didi-Huberman, 1999: 43.

205 Didi-Huberman, 2000: 149.

Anwesenheit und Abwesenheit, Wissen und Nicht-Wissen, Evidenz und Verdunklung, Nahem und Fernem, dessen scheinbar oppositioneller Charakter beliebig ergänzt werden kann, bricht das Bild auf und legt es frei, und zwar genauso wie Freud die Schachtel der Repräsentation mit dem Traum und dem Symptom aufgebrochen hat.²⁰⁶ Er führt die verwirrende Poetik des Traums nämlich durch die sich verflüchtigende Visualität der Traumbilder vor Augen, die jenen rätselhaften Stempel von Ähnlichkeit tragen wie Warhols Bilder. Doch die Ähnlichkeit, die sowohl bei Freuds Traumbildern als auch bei Warhols Bildern des Nachkriegs-Amerikas wirksam ist infiziert sich mit Anderem, stellt also keine Versöhnung des Selben zwischen den Gliedern mehr her, so dass der klare Wiedererkennungseffekt durch diese »Mischbildung«²⁰⁷ wie Didi-Huberman sie zu nennen pflegt, von vornherein verunmöglicht wird. »Der Traum bedient sich der Ähnlichkeiten lediglich, um ›ein Maß von Entstellung des Darzustellenden‹ zu bringen, ›welches das Verständnis des Traumes zunächst geradezu lähmt.‹«²⁰⁸ Die lückenhafte Präsentation, der Charakter zusammengesetzter Fetzen, die bereits im Vergehen und Vergessen begriffen sind, wird von Warhol gleichermaßen visuell thematisiert, evoziert durch jenen die einzelnen Bilder abgrenzenden Riss oder Spalt, der symptomatisch das, was als er- und begriffen imaginiert und repräsentiert wird, von dem trennt, was sich als Umriss, Um- oder Abweg respektive als Freud'sche Verschiebung oder Verdichtung präsentiert.²⁰⁹

Die Duplizität, die Vergangenheit einerseits als recycelter Fundgegenstand für die stete Wiedergabe in der Gegenwart und andererseits als melancholisch besetztes Verlustobjekt, hat bei Warhol etwas zutiefst Verstörendes an sich. Die Schwebung zwischen dem Historizismus der 1950er und 1960er, der das Bild in seinen spezifischen Formen erkennt, und dem Ästhetizismus, der die Geschichte der damaligen Zeit in ihrer besonderen Konkretion übergeht,²¹⁰ beunruhigt und kann nur beunruhigen, zumal der symptomatische Bildschnitt ins eigene Fleisch schneidet. Die Warhol'sche Wiederholung verkehrt sich von der seriellem Beherrschung in ein heuristisches Beherrscht-Werden, eine verlustreiche, aber durchwegs sinnstiftende Heimsuchung, der die Flüchtigkeit und Fragilität

206 Vgl. Freud, »Die Traumdeutung« nach Sigmund Freud Studienausgabe, Band II, 2000. Vgl. Freud auch nach Didi-Huberman, 2000: 151.

207 Didi-Huberman, 2000: 158.

208 Ebd.: 158.

209 Vgl. ebd.: 160-168.

210 Vgl. ebd. Er fasst die Duplizität zwischen Anwesenheit und Abwesenheit als Diskurs über das Unvorstellbare auf, das auf zwei verschiedenen, aber streng symmetrischen Ordnungen beruht: dem Historizismus und dem Ästhetizismus.

des Lebens eingeschrieben sind.²¹¹ Diese durch und durch (menschliche) Realität, welche gängigerweise ins Unbewusste verdrängt wird, drängt bei Warhol als ausgesparter Bildeffekt und -affekt – als blinder Fleck – nach Ausdruck und drängt sich der oder dem Betrachtenden penetrant auf. Sie ist Symptom eines kulturellen Unbehagens für jene individuellen Fantasien, jene tief gelagerten Wünsche und Ängste, die auch auf das Kollektiv übergreifen und von diesem mitunter stimuliert werden.²¹² Sie ist jene Schnittfläche, jener Riss, der als Motor von etwas funktioniert, das sich zwischen Begehren und Zwang bewegt, dem zwingenden Begehren, Verbotenes oder Bedrohliches darzustellen – dies aber über den Umweg der Darstellung, der Entstellung, fetischistisch zu verleugnen und abzuwehren.²¹³ Sie ist jene aufklaffende Bildgrenze, jener zerrüttete Ort, den man, wie das den Auftakt der Einleitung bildende Warhol-Zitat nahelegt, mit möglichst viel Magie und Imagination des *American Dream* er- und ausfüllt, um einen Schutzwall vor der lauenden *American Tragedy* zu errichten. Doch die schützende Ästhetisierung soll und muss mit Warhol durchbrochen werden, da genau in der radikalen Duplizität des Bildcharakters das Verdrängte das Bewusstsein unweigerlich durchdringt – trotz oder besser gesagt wegen der Rhetorik der Verneinung. Die Verkennung ist *per se* wirkungsvoll dadurch, dass sie durch eine plötzliche Erkenntnis erschüttert wird, welche die Wahrheit als »eine negative Epiphanie«, als »eine Art Offenbarung, wie sie für die [damalige und auch heutige] Zeit prototypisch ist«,²¹⁴ laut Susan Sontag auf die Probe stellt.

Es geht Warhol also wie Warburg um die aus den 1950ern und 1960ern geschöpften Formen des Übergangs, der Umformung, Inversion und Konversion,²¹⁵ die sich als visuelle Zeitdokumente dem absoluten Willen zur Auslöschung widersetzen. Statt die Bilder gleich zu eliminieren oder von vornherein der Sphäre des Simulakrums zuzurechnen und sie damit kategorisch aus dem Bereich des Historischen auszuschließen, wie etliche Forschungen zu Warhol das getan haben, muss man sie anlehnd an Castoriadis stets neu imaginieren und denken, die dem Verschwinden inhärenten Spuren stets verwandeln respektive refigurieren, sobald sie einem in ihrer lückenhaften Direktheit vor Augen treten. Denn obwohl Warhols Bilder niemals alles zu sehen geben, sind sie durch ihre konstant unvollständige Sichtbarkeit gerade Augenblicke der Wahrheit im Sinne

211 Vgl. Didi-Huberman, 1999: 105.

212 Vgl. hierzu auch Bronfen, 2009: 19f.

213 Vgl. Didi-Huberman, 2007: 115ff.

214 Sontag, 2010: S. 25f. Vgl. auch Didi-Huberman, 2007: 124.

215 Vgl. Treml et al., 2010: 9 (Einleitung).

Benjamins und Arendts,²¹⁶ die infolge einer theoretisch fundierten Betrachtung Beweisfunktion und Fakt verketten, um sich als Zeitzeugnisse ins Archiv der 1950er und 1960er einzureihen. In ihrer historischen Dimension erzählen Warhols Bilder zwar weniger Geschichten als Worte es vermögen, gestalten diese allerdings umso genauer, sprechen also exakt über eine Sache, ohne sie explizit auszusprechen.²¹⁷ Sie lassen in ihrem symptomatischen Riss, der die Narrativität fragmentiert und den Erzählfluss zur erhöhten Reflexion und Erkenntnis stoppt, einen Schein des Realen auflodern, insbesondere jenes Realen, welches den Eindruck des allgemeinen Grauens in der Unterdrückung gewaltsamer zum Vorschein bringt. Begreift man nämlich die Rhetorik der Verneinung, die als Unsichtbares zwangsläufig aufs Sichtbare verweist und somit ebenso dialektisch wie Derridas *différance* die falsche Opposition von Gegenwart und Abwesenheit aufhebt,²¹⁸ als eine »Negation des Nichts«, das »das Nichts [auch auf die Betrachtenden] wirft,«²¹⁹ so hat man es mit einer subtilen Ausführung des Imaginären zu tun, in der dessen Funktion, wie Lacan demonstriert, nicht diejenige des Irrealen ist,²²⁰ sondern das beängstigende Bild als reales Angstobjekt, als »Angstobjekt par excellence«²²¹ entwirft. Dieses Schreckensgespenst, welches zwar in der im Nachkriegs-Amerika übersättigten und vom Bildermarkt beinahe erstickten Welt verbannt wird, kehrt mit Warhol rächend wieder und schreibt sich in großen, unsichtbaren Lettern in die Bildlücke ein: TOD. Der »Tod selbst [ist denn] auf dem [amerikanischen] Fest [der 1950er und 1960er] zugegen«²²²

216 Vgl. Didi-Huberman, 2007: 96.

217 Vgl. ebd.: 192.

218 Vgl. Derrida, 1990: 96. Derridas Begriff der *différance* deckt sowohl die Verzögerung einer »ständig aufgeschobenen Gegenwart« ab als auch eine Art Ursprungsort, eine *chôra*, wo sich die im jeweilig »Gegenwärtigen« wirksamen Differenzen strukturieren (S. 89). Vgl. Didi-Huberman, 1999: 194.

219 Blanchot nach Didi-Huberman, 2007: 120.

220 Vgl. Lacan, 1991: 152.

221 Ebd.: 210ff.: »Es gibt da also die beängstigende Erscheinung eines Bildes, das resümiert, was wir die Enthüllung des Realen nennen können in dem, was sich an ihm am wenigsten durchdringen lässt, des Realen ohne jede mögliche Vermittlung, des letzten Realen, des wesentlichen Objekts, das kein Objekt mehr ist, sondern jenes Etwas, angesichts dessen alle Wörter aufhören und sämtliche Kategorien scheitern, das Angstobjekt par excellence. [...] Es handelt sich um ein wesentlich Unähnliches, das weder das Supplement noch das Komplement des Ähnlichen ist, das das Bild selbst der Verlagerung, der wesentlichen Zerrissenheit des Subjekts ist.«

222 Bataille nach Didi-Huberman, 2007: 50.

und verleiht dadurch Warhols Bilderwelt jene unheimliche Ästhetik, die in der untrennbaren Verbindung von steter Bilderzeugung und -vernichtung der amerikanischen Kultur spezifisch, dem Menschlichen generell am nächsten kommt.²²³ Möchte man also eine faktengetreue Vorstellung der Realität von Amerika in den 1950ern und 1960ern gewinnen, so erweist sich Warhol als der Seismograph der damaligen Geschichte, zumal er über das bildreichste und bildgewaltigste Material verfügt, wenngleich es – bis zur Unkenntlichkeit zerschlissen – von einer zerrissenen Einbildungskraft zeugt. Diese hinterlässt, wie das Warhol-Zitat ganz am Anfang vorzeichnet zwar nur ein lückenhaftes, zusammengestückeltes Bild von Amerika, welches die Ganzheit nie wiederherzustellen vermag, sie in ihrer gespaltenen Visualität jedoch mehr erahnen lässt, als schriftliche Zeitdokumente es je können (werden).

223 Vgl. Todorov nach Didi-Huberman, 2007: 71, der über die Duplizität von »Wissen und wissen lassen« behauptet hat, dass sie bedeutet, »menschlich zu bleiben« und »sein Ich [zu] erhalten«, und zwar in psychischer und sozialer Hinsicht.

