

Amusement

Amerikanischer Life-Style in den 1950ern und 1960ern

Ich komme nirgendwo her.
ANDY WARHOL¹

Andy Warhols Leben ist eine das aufstrebende Nachkriegs-Amerika spiegelnde Erfolgsgeschichte, er selbst – wie Don Draper in *Mad Men* – ein Paradebeispiel für den aus dem (sozialen) Nichts auftauchenden Emporkömmling.² Tatsächlich erweisen sich sein Lebensweg und seine Lebensweise als symptomatisch sowohl spezifisch für den damaligen Durchschnittsamerikaner als auch generell für die neuen Strömungen und tiefgreifenden Veränderungen in den USA der 1950er und 1960er. Die daraus resultierende brisante Mischung zwischen biografischen Daten einerseits und kulturellen Prägungen andererseits hat sich deutlich in Warhols Werk niedergeschlagen. Es entfaltet in einem visuellen Spannungsbogen, und zwar innerhalb von in sich geschlossenen, hermeneutischen Bildgruppen sowie in dem über die einzelnen Serien hinausreichenden narrativen Zusammenschluss, Warhols fulminanten Aufstieg vom *Nobody* zu *Everybody's Darling*.³ Diese Transformation rekurriert gleichzeitig auf zwei sich bedingende Wechsel: erstens auf denjenigen der Vorkriegsjahre, als Amerika international kaum be-

1 Warhol nach Bockris, 1989: 16.

2 Vgl. zur Biografie Warhols vor allem Bockris, 1989; Bourdon, 1989; Dufresne, 1988; Guiles, 1989; Hackett, 1989; Koestenbaum, 2001; Sabin, 2002 und Spohn, 2008. Warhols Biografie zeigt Parallelen zu derjenigen Don Drapers in *Mad Men*, Staffeln I-III.

3 Die besprochenen Bilder, auf die mit der Bezeichnung Abb. x.y (wobei x für das Kapitel, y für die Nummerierung steht) im Lauftext verwiesen wird, folgen im Anschluss an das jeweilige Kapitel.

achtet wurde, zu demjenigen in den Nachkriegsjahren, als es sichtlich erblüht; zweitens auf denjenigen in den 1950ern, als die wirtschaftliche Freiheit sich einheitlich durchsetzt, zu demjenigen in den 1960ern, als die Dekadenz diese Einheit zunehmend zersetzt. Die hier angesprochene doppelte Ambivalenz, welche Oppositionen wie Armut und Reichtum, Moralität und Ausschweifung nach sich zieht, spiegelt sich schließlich in Warhols Biografie wider.

Warhols Karriere beginnt zu turbulenten Zeiten während der schweren Wirtschaftskrise, von der gerade seine Geburtsstadt Pittsburgh besonders gebeutelt wird. Die damals sechstgrößte, von der Stahl- und Kohlenindustrie geprägte US-Metropole vereint drastische Kontraste, hauptsächlich von Arm und Reich, und soll sich in ihrer Gegensätzlichkeit geradezu antizipierend auf Warhols Werdegang und seine *Pop Art* auswirken.⁴ Hier erblickt er nämlich am 6. August 1928 das Smog geschwängerte Licht des heruntergekommenen Soho-Viertels, wo er als dritter Sohn der aus dem ruthenischen Karpatendorf Mikova (in der heutigen Slowakei an der Grenze zur Ukraine) stammenden Immigrantenfamilie Warhola in ärmlichen Verhältnissen aufwächst.⁵ Wie alle Osteuropäer gelten die Warholas – verächtlich ›Hunkies‹ genannt – als unfähig und nicht vertrauenswürdig, weswegen ihnen keine oder nur schlecht bezahlte Arbeit zugewiesen wird. Ihre Religion, Bräuche und Sprache erscheinen dem Durchschnittsamerikaner derart bizarr, dass ihre Kinder, die große Sprachschwierigkeiten bekunden, in der Schule verspottet und misshandelt werden.⁶ Selbst bei den ›Hunkies‹ stoßen die Warholas auf wenig Gegenliebe, da sie durch ihre Zugehörigkeit zur ruthenischen Kirche eine ausgeschlossene Minderheit bilden.⁷ Dies schweißt sie umso mehr zusammen und es gelingt ihnen mit vereinten Kräften, sich über diverse Gelegenheitsjobs den Lebensunterhalt zu finanzieren und 1934 sogar ein eigenes

-
- 4 Vgl. Spohn, 2008: 24. Der bekannte amerikanische Journalist H.L. Mencken hat sich folgendermaßen zu Pittsburghs offensichtlicher Gegensätzlichkeit geäußert: »Hier war das Herz der Industrienation Amerika, das Zentrum emsiger, lukrativer Geschäftigkeit, das Paradebeispiel der reichsten und größten Nation aller Zeiten, und hier war eine so schreckliche, trostlose und hässliche Szenerie, dass sie das ganze Streben der Menschheit wie einen makabren Witz erscheinen ließ.« Vgl. hierzu Bockris, 1989: 21.
- 5 Vgl. Bockris, 1989: 17; Bourdon, 1989: 14; Sabin, 2001: 10f. und Spohn, 2008: 14.
- 6 Vgl. Bockris, 1989: 22. Während Ondrej Warhola, der Vater, durch das tägliche Zeitungslesen passabel Englisch sprechen kann, weigert sich seine Frau Julia eigensinnig, es zu erlernen, und bringt ihren Kindern daher nur die eigene Sprache bei, das ›Po Nasemu‹, eine Mischung aus Ungarisch und Ukrainisch.
- 7 Vgl. Bockris, 1989: 22; Lüthy, 1995: 121 und Sabin, 2002: 10. Die Ruthenen sind mit Rom unierte Katholiken byzantisch-slawischen Ritus.

Haus in Oakland zu erstehen, einem Stadtteil mit einer deutlich besseren sozialen Struktur als Soho.⁸ Allerdings wirft der frühe Tod des Vaters, der 1942 auf einer Baustelle kontaminiertes Wasser trinkt und dem kurz darauf erliegt, die Familie zurück in die Misere. Sie lebt erneut am Rande des Existenzminimums, leidet unter mangelhafter Ernährung und Hygiene, was bei dem von Geburt an schwächlichen Andy wiederholt krampfartige Anfälle von Nervenfieber auslöst. Der Arzt diagnostiziert die Nervenzusammenbrüche als milde Chorea (Sydenham's Chorea), eine Form von Gelenkrheumatismus.⁹ Während seine beiden Brüder für den Unterhalt der Familie sorgen, muss er wochenlang das Bett hüten. Seine Mutter, an die er sich Trost suchend wendet und wie ein Rankengewächs klammert, versorgt ihn liebevoll mit einer Fülle von Filmzeitschriften, Comic-Heften, Papierpuppen, Malbüchern und gar einem Radio. Diese Produkte der Populärkultur – sowie die gelegentlichen Kinobesuche – versüßen ihm den trostlosen Alltag und bieten ihm einen imaginieren Schutz-Raum.¹⁰ Andy entflieht in eine fiktive Welt voller Reichtum und Schönheit, die im harten Kontrast zu seiner eigenen Realität steht. Er taucht in das schillernde Leben der Hollywoodstars ein, sammelt deren Fotografien als glamourösen Gegenentwurf, dem er fanatisch nacheifert. Nachdem sein Traum für ihn zur Wirklichkeit geworden ist, sich das Aschenputtel-Märchen erfüllt hat, versucht er sich seiner proletarischen Herkunft zu entledigen und sie öffentlich hinter Lügen zu verbergen. »Ich komme nirgendwo her.« Dieser von Warhol zu seinem Ursprung meist zitierte und dem aktuellen Kapitel vorangestellte Satz demonstriert einerseits die Bemühung, die bescheidenen Familienverhältnisse zu verschweigen, obwohl in der sich aufdrängenden Parallele zwischen dem Nirgendwo und dem (sozialen) Nichts durchaus ein Körnchen Wahrheit steckt; andererseits fungiert der Kom-

-
- 8 Vgl. Bockris, 1989: 24, 34; Sabin, 2002: 11 und Spohn, 2008: 15. Als Ondrej Warhola mit Beginn der Wirtschaftskrise 1929 vorübergehend seine Stelle verliert, leistet seine einfallsreiche Frau Julia ihren Teil zum Einkommen, indem sie sich Putzstellen besorgt und selbst-kreierte Blechblumen verkauft. Auch die älteren Söhne bemühen sich um jegliche Arbeit, verkaufen beispielsweise von einem Wagen aus Obst und Gemüse.
- 9 Vgl. Dufresne, 1988: 55; Bockris, 1989: 40; Sabin, 2002: 11 und Spohn, 2008: 16. Auch seine Mutter Julia hält dem Druck nicht stand und erkrankt zwei Jahre nach dem Tod ihres Mannes an Dickdarmkrebs, den sie jedoch nach erfolgreicher Operation bekämpfen kann. Vgl. hierzu Honnef, 1989: 12; Sabin, 2002: 14 und Spohn, 2008: 18.
- 10 Vgl. Bockris, 1989: 41; Bourdon, 1989: 17; Guiles, 1989: 28; Sabin, 2002: 11f.; Bronfen/Straumann, 2002: 173 und Spohn, 2008: 16.

mentar aber auch als eine das Nachkriegs-Amerika spiegelnde Selbst-Mystifizierung, als eine Don Draper in *Mad Men* ähnelnde Selbstvermarktung.¹¹

Gerade seiner Fähigkeit, den eigenen Marktwert mit eisernem Willen in die Höhe zu treiben, ist es zu verdanken, dass Warhol einen kometenhaften sozialen Aufstieg nimmt, der die Realisierung des mythisch angehauchten *American Dream* darstellt. Warhol schlägt eine viel versprechende künstlerische Laufbahn ein und wird schließlich als Magnet der *New Yorker Bohème*, als Liebling des internationalen *Jetsets* gefeiert.¹² Von seiner Mutter Julia im gestalterischen Talent gefördert, engagiert er sich schon während der High School für den Kunstunterricht, da ihm dieser, neben den Filmmagazinen und den Autogrammen der Hollywoodstars, ein weiteres Guckloch in die Welt der Privilegierten eröffnet.¹³ Angeregt, die Kunst als Lebensform zu betrachten, schreibt er sich 1945 am *Carnegie Institute of Technology* ein und belegt *Pictorial Design* im Hauptfach.¹⁴ Dort vertieft er sich in die Arbeit, bewältigt originell und experimentierfreudig die an ihn gestellten Aufgaben und entwickelt seinen eigenen, von überdurchschnittlichem Talent zeugenden Stil.¹⁵ Nach Abschluss des Studiums 1949 kehrt er Pittsburgh den Rücken und nutzt in dem sich zur Hochburg der Kunst entwickelnden New York die Gelegenheit, seine Karriere voranzutreiben.¹⁶ Diese verläuft wesentlich steiler als ausgemalt. Der wirtschaftliche Aufschwung der 1950er, der einen Reklameboom ohnegleichen für die sich formierende Konsum- und Mediengesellschaft nach sich zieht, begünstigt Warhols Werdegang als Werbegrafiker:¹⁷ Sein erster Auftrag, eine mit »*Success Is a Job in New York*« betitelte Zeichnung für die Zeitschrift *Glamour*, auf der Frauen die Karriereleiter hinaufklettern, zeigt einschlägige Wirkung. Dem gelungenen Auftakt folgen Grafiken

11 Vgl. Bockris, 1989: 16, 42 und Spohn, 2008: 12. Vgl. auch *Mad Men*, Staffel I, in welcher Don Draper ein großes Geheimnis um seine Herkunft macht und sich so gleichzeitig ins Zentrum des Interesses rückt.

12 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 173.

13 Vgl. Dufresne, 1988: 58; Bockris, 1989: 56 und Spohn, 2008: 17.

14 Vgl. Bockris, 1989: 55; Lüthy, 1995: 121; Sabin, 2001: 14 und Spohn, 2008: 17.

15 Vgl. Bockris, 1989: 74f. Die Kommilitonen am College bezeugen Warhols eigenen Stil und sein Talent: »Er hatte eine ganz eigene Art zu zeichnen, [...]«. »Seine Arbeiten waren aussergewöhnlich, [...]«.

16 Vgl. Bockris, 1989: 94; Sabin, 2002: 19 und Spohn, 2008: 23.

17 Vgl. Bockris, 1989: 96, der darauf hinweist, dass Warhols schneller Erfolg im Zusammenhang mit der Tatsache zu sehen ist, dass der Jahresetat für Werbung anfangs der 1950er auf fast 9 Milliarden steigt und der Bedarf an neuen Ideen, die zum Kauf verführen sollen, schier unbegrenzt ist.

in Magazinen wie der *Vogue*, *Seventeen* und *Harper's Bazaar*, Werbezeichnungen für eine Schuhfirma sowie Schaufensterdekorationen. Warhols Art, die ihm übermittelten Aufgaben zuverlässig und effizient zu erledigen, erntet schnell Respekt; sein Image, sich als »Raggedy Andy« zu stilisieren und stets bedürftig, sich selbst erniedrigend aufzutreten, bringt ihm rasch Sympathien ein; seine Strategie, stundenlang in den Vorzimmern der Auftraggeber auszuharren, um an deren Mitleid zu appellieren und selbst einen noch so banalen Auftrag zu ergattern, zahlt sich bald aus.¹⁸ Seinem Motto »Reich denken. Arm aussehen«¹⁹ getreu avanciert er innerhalb kürzester Zeit zum gefragtesten Werbegrafiker, Buchillustrator und Schaufensterdekorateur – hoch dotiert (mit einem Jahreseinkommen von über 100.000 Dollar) und mit zahlreichen Preisen überschüttet.²⁰ Erfolg um Erfolg wird auf Warhols Konto verbucht und er kann es sich, vom raschen Ruhm verwöhnt, bereits Anfang der 1960er leisten, sich ausschließlich auf die Kunst zu konzentrieren.²¹

Während sich Warhol von unten an die gesellschaftliche Spitze hoch katalpultiert, bekennt er sich als eingefleischter Patriot und zelebriert seine erfolgreiche Metamorphose als Wiederbelebung jenes Freiheitsgedankens, der in der amerikanischen Verfassung und Identität tief verankert ist. Sinnbildlich dafür, dass seine eigene Transformation zum Superstar an diejenige seines Landes zur Supermacht gekoppelt ist, dass sein persönlicher Werdegang historisch im *American Dream* verankert ist, legt er das fremdländisch klingende, lästige »Warho-

18 Vgl. Sabin, 2002: 20, Bronfen/Straumann, 2002: 173 und Spohn, 2008: 23f. Warhols Image als »Raggedy Andy«, der immer in zerknitterten Baumwollhosen, Rollkragenpullovern, schäbigen Turnschuhen auftritt und seine begehrten Zeichnungen in billigen Papiertüten verstaut, wird von ihm folgendermaßen gerechtfertigt: »Neulich habe ich versucht, darüber nachzudenken, was man heutzutage in Amerika macht, wenn man Erfolg haben will. Früher war man abhängig und hat einen guten Anzug getragen. Wenn ich mich heute umsehe, glaube ich, dass man genau das Gleiche machen muss, ausser einen guten Anzug tragen. Ich glaube, das ist alles. Reich denken. Arm aussehen.«

19 Warhol in Spohn, 2008: 23.

20 Vgl. Bockris, 1989: 93-173; Lüthy, 1995: 121; Sabin, 2002: 28-46 und Spohn, 2008: 24ff.

21 Vgl. zum wachsenden Erfolg in den 1960ern Warhols eigene Schilderungen in Hackett/Warhol, 1980; Bockris, 1989: 174-415 sowie Warhol, 1998.

la« ab und benennt sich stattdessen in ›Warhol« um.²² Mit der Namensänderung einher geht die uneingeschränkte Begeisterung für alles Amerikanische:²³ »Ich betrachte mich als einen amerikanischen Künstler; mir gefällt es hier, ich finde Amerika großartig.«²⁴ Das von Warhol entwickelte Nationalbewusstsein, welches mit dem Aufschwung in der Nachkriegszeit auf das amerikanische Volk insgesamt überschwappt, fängt er bildlich ein, und zwar mittels der dafür prädestinierten *Statue of Liberty* (Abb. 1.1, 1.2). Wie die Nationalflagge, die als Ausgangspunkt und erstes Signet von Jasper Johns, dem Vorreiter der *Pop Art*, thematisch aufgegriffen und visuell umgestaltet wird, gilt die Freiheitsstatue als Ikone Amerikas, die nicht nur auf der *Liberty Island* im New Yorker Hafen thront, sondern als symbolisches, dekoratives Element sämtliche amerikanische Ereignisse (wie Feiertage und Feste) ziert.²⁵ Offensichtlich abgekupfert von einer Postkarte (Abb. 1.2), schmückt sie auch Warhols Fotosiebdruckreihe. Wenngleich die Abdrucke in Präzision und Farbtintensität voneinander differieren, zumal Warhol die Poren des feinmaschigen Siebs, das mit einer lichtempfindlichen Emulsion zur Projektion der Vorlage präpariert wird, unterschiedlich stark durchdringt, sind die wesentlichen Merkmale im Ansatz doch erkennbar: die auf einem massiven Sockel stehende, in weiße Roben gehüllte Figur der *Libertas*, der römischen Göttin der Freiheit, welche mit der rechten Hand eine Fackel hochhält, mit der linken die *Tabula Ansata* mit dem Datum der Unabhängigkeitserklärung (4. Juli 1776) umfasst und zu deren Füßen eine zerbrochene Kette liegt.²⁶ Die hier personifizierte Loslösung von Großbritannien zur Bildung eines eigenen souveränen Staatenbunds wird von Warhol jedoch mit und in der Wiederholung ins Nachkriegs-Amerika gerückt. Gerade die postmodern-poppige Verschmelzung der Prinzipien ›Collage« und ›Montage«, also die auf traditionellem oder bereits existierendem Material basierende Neuinszenierung, verdeutlicht den Transfer vom ursprünglichen Kontext (1776) zu dem der 1950er und 1960er.²⁷ In dieser Zeit, als Amerika seine Reinkarnation feiert und als überlege-

22 Vgl. Sabin, 2002: 20 und Spohn, 2008: 23. Vgl. hierzu auch Don Draper in *Mad Men*, der seinen Namen ebenfalls ändert, um sich eine neue, mit dem American Dream korrespondierende Identität zuzulegen.

23 Vgl. Guiles, 1989: 27.

24 Warhol nach McShine, 1989: 449.

25 Vgl. Stich, 1987: 17ff. sowie Osterwold, 2007: 34.

26 Vgl. zum Fotosiebdruck Mendes/Zimmer, 2011: 114. Vgl. zur Freiheitsstatue Moreno, 2000.

27 Vgl. zu Collage/Montage Ulmer nach Foster, 1987: 84: »›Collage« is the transfer of materials from one context to another, and ›montage« is the ›dissemination« of these

ner Staat die Abhängigkeit von Europa aufgibt, erlebt der die amerikanische Identität absichernde Freiheitsgedanke einen erneuten Hype. Das in grandioser, majestätischer Manier angedeutete Aufbegehren der *Libertas* gestaltet Warhol dementsprechend nicht als singulären, sondern repetitiven Akt, der einerseits die Dominanz der USA euphorisch-emphatisch nachzeichnet, andererseits aber auch die individuelle Entfaltung, welche in jeder einzelnen Freiheitsstatue verkörpert wird, aufnimmt und – analog zu dem sich konstituierenden Gemeinschaftsgefühl – zu einem homogenen Gebilde zimmert. Freiheit, wie sie hier in jedem Einzelschicksal, mitunter Warhols, den Grundstein für die Masse legt, dient in den Nachkriegsjahren wieder als die Inspirations-Quelle der USA. Die Statue als bildlicher Ausdruck dafür wird zur Muse gekürt, jene drei Funktionen erfüllend, welche Bronfen dieser zuschreibt: Sie ist erstens Produzentin, da sie die lange schlummernde Kreativität Amerikas weckt und eine (soziale) Grenzen sprengende Energie freisetzt; sie ist zweitens als beständiger Referenzpunkt für die amerikanische Identität verfügbar; und drittens privilegierte Adressatin des künstlerischen Werks Warhols.²⁸

Die Rückbesinnung auf den mæutischen, freiheitsliebenden Geist der USA treibt die Wirtschaftskraft derart voran, dass Warhol – wie alle überzeugten Amerikaner – seine gesamte Existenz auf den vorherrschenden Kapitalismus fundiert und dessen auffälligstes Symbol, das Geld, vom ursprünglich nur zweckdienlich eingesetzten Tauschmittel zum absoluten Markenzeichen aufwertet. In seiner *Dollar Bills*-Reihe (Abb. 1.3-1.8) verfolgt er dessen Entwicklung von der Einführung des einfachen Papierscheins über die kontinuierliche Vermehrung hinweg bis hin zur inflationären Verbreitung. Diesen Verlauf dokumentiert Warhol erstaunlich authentisch, und zwar gerade dadurch, dass er seine Technik(en) mit der Wertsteigerung des Dollars jeweils verfeinert und perfektioniert. Er beginnt mit einer simplen Bleistiftzeichnung eines *Five Dollar Bill* (Abb. 1.3), die trotz sorgfältiger Ausführung bis zur Detailgetreue ziemlich laienhaft anmutet und in ebendieser Ungeschliffenheit an das (ökonomisch) geschwächte Amerika vor den 1950ern erinnert. Die sowohl im wörtlichen als auch im übertragenden Sinne dargestellte Einmaligkeit des Geldscheins korrespondiert folglich mit der Geldknappheit zu Zeiten der schweren Wirtschaftskrise. Damals war der Dollar – besonders für Warhols Familie – ein noch rares, fernes

borrowings through the new setting.« Vgl. auch Derrida, 1983. In seinem Buch *Grammatologie* manifestiert sich die Vereinigung der beiden Konzepte am »Gram-<Prinzip.

28 Vgl. Bronfen, 1987: 109: »Die Muse ist [...] gleichzeitig mæutische Produzentin, Objekt der Referenz und privilegierte Adressatin des künstlerischen Werkes.«

Gut, kaum fass- oder greifbar, wie die fein skizzierten, teils schemenhaften Linien suggerieren. Dass auf die Rezession eine Progression folgt, deutet Warhol in seinem *One Dollar Bill [Silver Certificate]* (Abb. 1.4) bereits an: Obwohl ebenfalls handgemalt nach einer Wallowitch-Aufnahme, betont diese zeichnerische Fassung das allmählich erstarkende Amerika in der prononcierten Schrift und den effektvollen schwarzen Schatten.²⁹ Tatsächlich erlebt das Land einen Aufschwung, der sich ebenso klar abzeichnet wie die hier eingesetzten Mittel zur Verdeutlichung: Es wächst in den Nachkriegsjahren zu einer Wirtschaftsmacht heran, wodurch das vermehrte Auftauchen des Dollars vorprogrammiert ist. Warhol bringt diesen auch in seinen *Eight One Dollar Bills* (Abb. 1.5) realitätsgetreu in Umlauf. Er setzt das Moment der Wiederholung, die Repetition, mit der für kommerzielle Anwendungen verbreiteten Siebdrucktechnik ins Bild.³⁰ Dabei ordnet Warhol die Geldscheine in einer symmetrischen Struktur an, welche die Neuordnung des 1950er-Amerikas parallelisiert. Dessen rapides Wachstum führt zu einer explosiven Anhäufung von »cash and coin,«³¹ wie die *Two Dollar Bills [Fronts and Backs]* (Abb. 1.6) sowie die *192 One Dollar Bills* (Abb. 1.7) demonstrieren. Die in riesige Stempel umgewandelten Siebe, welche fast schon penetrant auf große Leinwände aufgereiht werden, meistens in extremen Schwarzrastern auf Grün oder Schwarz-Weiß-Grau, richten den Fokus auf den überhand nehmenden Wohlstand, auf die schier exzessive Fülle. In dem Geldbündel, den *Roll of Bills* (Abb. 1.8), bündelt Warhol dann symptomatisch die unermessliche Käuflichkeit, die materiell totale Verfügbarkeit und Erreichbarkeit jener Dinge, die zur Erfüllung des *American Dream* beitragen.³² Als prototypisches amerikanisches Element erhebt Warhol das Geld zum nationalen Stim-

29 Vgl. hierzu Osterwold, 2007: 31 und Mendes/Zimmer, 2011: 109. Warhols Wiederholungsbilder gehen hauptsächlich auf fotografische Vorlagen zurück, und zwar auf Schwarz-Weiß-Fotografien, die ein Freund Warhols, der Fotograf Edward Wallowitch, für ihn entworfen hat.

30 Vgl. Andy Warhol The Early Sixties, 2011: 110. Für die ersten Siebe mit der Darstellung von Dollar-Noten muss Warhol jeweils noch Handzeichnungen als Vorlage liefern. Diese werden in Tinte auf einer transparenten Acetatfolie angelegt, so dass die Firma Tibor Press sie auf ein Sieb übertragen kann, welches so präpariert ist, dass die Poren des Siebs nur dort offen bleiben, wo die Zeichnung vorgesehen ist. Streicht man dann später Farbe auf das Sieb, so werden nur die offenen Stellen abgedruckt.

31 Stich, 1987: 40.

32 Vgl. Osterwold, 2007: 30ff.

mungsbarometer und zu dem von ihm persönlich favorisierten Objekt.³³ Mit der Thematisierung des Dollars im Bild erzielt er auch dessen künstlerische und ästhetische Neubewertung, die ebenfalls an kultureller Signifikanz gewinnt: Dem abstrakt dargestellten Geld wird auch ein abstrakter Wert beigemessen, der wie der Freiheitsgedanke für Sicherheit bürgt; die verführerisch-visuelle Griffigkeit des Gelds, die ein nahezu taktiles Gefühl heraufbeschwört, wird zur alles umgreifenden Dominante, zur Individuum und Nation verbindenden Identität und Metapher.³⁴

Mit der Etablierung der erneuerten beziehungsweise neuen amerikanischen Identität, zu deren wesentlichen Bestandteil das Geld und dessen Kaufkraft zählen, propagiert Warhol seinen Status ›Selfmademan‹ als einen für die damalige amerikanische Bevölkerung durchaus realistischen Lebensentwurf. Er zeigt auf, dass es in dem puritanischen Nachkriegs-Amerika, welches materiellem Erfolg moralischen Wert zuspricht, möglich ist, die von Kindheit angehimmelten Helden wie *Batman*, *Dick Tracy*, *Popeye* und *Superman* in sich zu entdecken und dem in sich verborgenen heroisch-kreativen Potential zur Entfaltung zu bringen.³⁵ Mit seiner *Do it Yourself*-Reihe (Abb. 1.9-1.15) fordert er die Amerikaner geradezu auf/heraus, es ihm gleichzutun, seinen bereits vorgezeichneten von Erfolg gekrönten Weg zu beschreiten. Er projiziert diesen mittels der darauf abgestimmten Projektion, einer Technik, mit welcher die entlehnten Malvorlagen für Kinder und Hobbykünstler in den Bauch eines Episkops (ein robustes, lichtstarkes Modell, das anders als ein Diaprojektor nicht mit transparenten Vorlagen funktioniert) zur Vergrößerung gelegt werden.³⁶ Dadurch reduziert Warhol bewusst den subjektiven Anteil am Bild, blendet seine individuelle Handschrift weitgehend aus und lässt sich von dem am Massenmarkt orientierten Produkt ebenso steuern, wie er es für die Masse vorgesehen hat. Er redet dieser sozusagen bildlich ein, dass es nichts Leichteres gibt, als sich den von den Zahlencodes logisch vorgegebenen Malprozess selbst anzueignen und in einer Art »intersubjektiven Übereinkunft«³⁷ schrittweise zu vervollständigen. Und damit in dem

33 Vgl. Warhol nach Warhol/Bluttal, 2006: 107f. Er beantwortet die Frage »Well, what do you love most?« mit »That's how I started painted money.« Außerdem betont er die Wichtigkeit des Geldes folgendermaßen: »Money is the [American] MOMENT to me. Money is my [American] MOOD.«

34 Vgl. Osterwold, 2007: 34.

35 Vgl. Sabin, 2002: 138. Die hier angesprochenen Comic-Helden (Abb. 3.3-3.6) werden ausführlicher im Kapitel *Bold and Beautiful* behandelt.

36 Vgl. zur Technik der Projektion Mendes/Zimmer, 2011: 66.

37 Bastian, 2002: 24.

Synkretismus von mechanischer Herstellung und Bildidee auch jeder Amerikaner versteht, dass der bereits eingeleitete Vorgang durch keine Modalität des Malens gestört wird, belässt Warhol den Farbfeldern ironischerweise das Eigenleben der Farbschlüsselziffern. Während sie nämlich in der originalen Vorlage als Hilfskonstruktion unter der die Felder ausfüllenden Farbschicht verschwinden sollen, klebt Warhol nachträglich Letraset-Buchstaben auf, um die Bildidee transparent zu machen.³⁸ Doch er macht nicht nur die Idee explizit, sich mit spielerischer Leichtigkeit künstlerisch zu betätigen, sondern vor allem die Zahlen, welche in ihrer Funktion mit dem in den 1950ern und 1960ern vorherrschenden Kapital assoziierbar sind und welche die Fährte des Gelds legen. Diesen von Warhol vor- beziehungsweise nachgelegten Spuren exakt folgend, verzeichnet zwangsläufig jeder einen Fortschritt, wobei dieser unterschiedlich groß ausfallen kann, wie die diversen Grade an Abgeschlossenheit aufzeigen: *Do it Yourself [Violin]* (Abb. 1.9) ist nur rudimentär bearbeitet und entspricht einer noch nicht ausgefeilten, sprichwörtlich in den Kinderschuhen steckenden Laufbahn; *Do it Yourself [Sailboats]* (Abb. 1.10) mit großen weißen Flächen, *Do it Yourself [Landscape]* (Abb. 1.11) sowie *Do It Yourself [Flowers]* (1.12), in welchen sich die Farbflächen bereits zu Gegenständen verdichten, gleisen den weiteren Karriereverlauf auf; *Do it Yourself [Seascape]* (Abb. 1.13), das schließlich vollendete Werk, steht für den verheißungsvollen Durchbruch.³⁹ Warhol übermittelt in seiner konzeptuell geschlossenen Serie sein serielles Erfolgskonzept, ein Konzept, welches er in der Wiederholung als an sich vielfach wiederholbar verkauft und welches sich auf verschiedene (Lebens-)Bereiche übertragen lässt, den verschiedenen thematischen Variationen (Landschafts- und Blumenmotive, Stillleben) entsprechend.

Dass das Erfolgskonzept ›*Selfmademan*‹, an dem der *American Dream* primär illustriert wird, nur dann aufgehen kann, wenn der Prozess individuell – von der Masse abgehoben – beschritten wird, führt Warhol dadurch vor, dass er die Bildvorlagen jeweils der eigenen Regie unterwirft. Mit dieser Unterwerfung wirft der den Glauben an den massenhaften Konsens schrittweiser Erneuerung als überkommene, ästhetische Position über (den visuellen) Bord und verabschiedet sich konsequent von neo-dadaistischen Botschaften sowie den Kriterien der *Ready-made*-Programmatik.⁴⁰ Während die *Do it Yourself*-Reihe zunächst darauf angelegt ist, die Vorlage (Warhols) als möglichen Lebensentwurf für alle zu präsentieren und die Amerikaner dabei in ihrem Fortschritts- sowie Karrie-

38 Vgl. zur Technik Mendes/Zimmer, 2011: 72.

39 Vgl. zum Grad der Bildabgeschlossenheit Mendes/Zimmer, 2011: 72.

40 Vgl. Bastian, 2002: 24.

regedanken zu bestärken, missbraucht Warhol die so akribische Imitation als provokatives Mittel, deutlich ersichtlich an der Parodie mit den Farbschlüsselziffern, anhand derer er die ›gemalten‹ Bilder als von ihm bereits ›vorgemalte‹ enttarnt. Doch bei dieser eigenwilligen Taktik lässt es Warhol nicht bewenden; er fügt der thematischen Gruppe eigene Zeichnungen hinzu. Die Bilder *Do it Yourself [Narcissus]* (Abb. 1.14) und *Do it Yourself [Flowers]* (Abb. 1.15) zeigen Ausschnitte derselben Vorlage, die dem gleichnamigen, bereits zuvor erwähnten Bild (Abb. 1.12) zugrunde liegen und die Warhol selbst mit Bleistift gefertigt hat. Dabei zeichnet er die Zahlen ebenfalls von Hand ein und lässt sie noch unter den Buntstiftschraffuren sichtbar, insbesondere bei den helleren Tönen. Ein Vergleich mit den transferierten Zahlencodes ergibt eine weitgehende Übereinstimmung, wobei dem geschulten Auge sicherlich nicht entgeht, dass Warhol eine Zahl manipuliert: Die Blütenblätter kennzeichnende »8« in der Vorlage wird in Warhols gleich betitelter Zeichnung aus dem Privatbesitz mit einer »22« versehen, wohl kaum versehentlich, wenn man zusätzlich bedenkt, dass sich Warhol bei den in den Zeichnungen ausgemalten Flächen leicht anderer Farbtöne bedient als der vorgegebenen und die Zeichnungen auch neu unterteilt. Im Gegensatz zur einfarbigen Vorlage gliedert er nämlich den Stängel seiner Osterglocke im *Narcissus* in zwei Farbbereiche auf. Außerdem füllt er nur diejenigen Felder aus, die er hervorheben möchte, und verwendet grundsätzlich nur diejenigen Farben, welche die Gesamtharmonie unterstützen. Auch die vielen Leerstellen erfüllen kompositorische Zwecke: Sie überführen das durchwegs figürliche Motiv nicht nur in abstrakte Muster, wie bei der linken Bildseite von *Do it Yourself [Flowers]* (Abb. 1.15), sondern gestatten Warhol zudem, das Blatt Papier oder die Leinwand nach Gutdünken zu komponieren und eine neue Note anzubringen.⁴¹ Die Abänderung, das Unfertige sowie das Weglassen können daher allesamt als Strategien der Aneignung interpretiert werden, mit denen Warhol die Bilder – gemäß dem wörtlich zu verstehenden ›*Yourself*‹ in *Do it Yourself* – individuell zu(recht)schneidert und zu seinen eigenen macht. Der persönliche Stempel, den er ihnen dabei auf äusserst geschickte, meist erst auf den zweiten Blick erkennbare Weise aufdrückt, ist genau jenes Tüpfelchen auf dem ›i‹ vom *it* in *Do it Yourself*, welches ihn als gewitzter und origineller auszeichnet als einen der vielen ambitionierten Durchschnittsamerikaner.

Um die Individualität als Erfolgsgaranten zu bewahren und sich von der Massengesellschaft abzuheben, preist Warhol die Selbst-Inszenierung als legitimes und wirkungsvolles Mittel an. Er erkennt sehr schnell, wiederum schneller als die anderen, dass die Erneuerung der amerikanischen Identität durch den

41 Vgl. zur Strategie der Aneignung Mendes/Zimmer, 2011: 73.

Freiheitsgedanken und die Kaufkraft »eine neue Bewegung und einen neuen Menschen« hervorruft, wobei er sich gleich die neu gewonnene Freiheit herausnimmt und präsumiert, dass man selbst »dieser neue Mensch [...] sein könnte.«⁴² Tatsächlich schreitet er als leuchtendes Beispiel voran und setzt sich beispiellos in Szene. Um sich des bedingungslosen Interesses aller zu versichern, nicht nur der Auftraggeber, kultiviert er mit gewiefter Berechenbarkeit eine herzerweichende Unbeholfenheit, die er im Verlaufe seiner Karriere – sogar weit über die Nachkriegsjahre hinaus – immer wieder zur Schau stellt und die bald zu seinem ganz persönlichen Markenzeichen wird.⁴³ Beim Posieren als *Invisible Sculpture* (Abb. 1.16) ist diese unmittelbar von seinem Äußeren ableitbar, da Warhol die für ihn so charakteristische Gesichtsbälse durch Schminke unterstreicht und sie mit der schwarzen Kleidung sowie der wulstigen Nase, die zum Spitznamen »rotnasige Warhola«⁴⁴ führt, kontrastiert. Der willentlich erzeugte Gegensatz zwischen hellem Typ und dunkler Aufmachung lässt Warhol kränklich erscheinen. Er sieht wie ein »weißes Kaninchen«⁴⁵ aus, »so bleich, als käme er nie an die Sonne.«⁴⁶ Die Farblosigkeit, welche ihm besonders durch das weißblonde Haar und die durchscheinende Haut, bar jeder Pigmentierung, ein albinohaftes Aussehen verleiht, entspringt aus den sich über geraume Zeit hinziehenden Krankheitsphasen in der Kindheit, während derer Warhol abgesondert von der Außenwelt und vom Tageslicht gegen den hartnäckigen Veitstanz und auch gegen Scharlach zu kämpfen hatte.⁴⁷ Warhol inszeniert also – in einer für ihn typischen »doppelten« Geste – seine durch (soziale) Absenz markierte Jugendzeit sowie gleichzeitig, körperliche Präsenz markierend, die nun künstlerische Produktion seiner selbst. Die Schweben zwischen Früher und Jetzt, zwischen seiner armseligen Kindheit in den Vorkriegs- und seinem späteren Erfolg während und nach den Nachkriegsjahren hält er nicht nur in der gehemmten Pose aufrecht, sondern im gesamten Kunstwerk: Er steht genau *zwischen* der deutlich sichtbaren Bildbezeichnung »Andy Warhol, USA, *Invisible Sculpture*; mixed Media 1985« und der ihm zur Brust reichenden unsichtbaren Skulptur; er stellt sich also nicht auf deren Sockel, sondern nur daneben, was impliziert, dass dem Zur-Schau-Stellen ein gewisses Abseitsstehen, eine Verlorenheit und Verletzlichkeit

42 Warhol nach Spohn, 2008: 68.

43 Vgl. Guiles, 1989: 52.

44 Sabin, 2002: 15.

45 De Antonio nach Bockris, 1989: 161.

46 Schmerz nach Bockris, 1989: 68.

47 Vgl. Guiles, 1989: 29 und Sabin, 2002: 11.

inhärent ist.⁴⁸ Doch Warhol täuscht seine in der Wiederholung wiederholte Anfälligkeit nicht nur vor, sondern leidet effektiv an einem ihn verzehrenden Fieber: der Gesellschaftskrankheit. Zwanghaft erliegt er der Sucht, gesehen zu werden, um existieren zu können.⁴⁹ Er absorbiert den von ihm kontinuierlich dargestellten Akt der Hilflosigkeit und Ohnmacht als Kompensation, als notwendige Therapie gegen das zuvor erlittene Außenseitertum und verschreibt diese Methode implizit dem vor den 1950ern von Europa in eine Außenseiter-Rolle gedrängten Amerika.⁵⁰

Wie besessen treibt Warhol die narzisstisch angehauchte Freiheit der Selbstinszenierung oder -verwirklichung, die ihn als amerikanische Maxime lebenslang begleitet, auf die Spitze. Der Tendenz des Nachkriegs-Amerikas zur Selbstüberhebung und -sucht folgend, die sich in der unerschöpflichen (visuellen) Selbst-Vermarktung niederschlägt, entwickelt er einen Narzissmus, bei dem sein geringes Selbstwertgefühl in eine übertriebene Einschätzung der eigenen Wichtigkeit resultiert, bei dem nach Freud die Libido auf das eigene Ich zurückgewandt ist und »diese reflexive Rückwendung [...] die Quelle des Größenwahns«⁵¹ ist. Jedes Mittel ist ihm recht, »um den Ruhm zu behalten, in dem er sich sonnt.«⁵² Der Beachtung wegen würde er selbst der Eröffnung einer Toilette beiwohnen, wie er selbstironisch verlautet.⁵³ Vermehrt mischt er sich unter die Leute, lässt sich beinahe jeden Abend auf einer Party oder in einem Club blicken, um sein Begehren nach Aufmerksamkeit und Anerkennung zu stillen.⁵⁴ Um seiner Omnipräsenz in der Kunstmetropole New York besonderen Nachdruck zu verleihen, löst er die Grenzen zwischen sich als Künstler und Kunstwerk zunehmend auf, lässt also Leben und Rolle kollabieren, indem er das schütter werdende Haar mit Toupets bedeckt und seinen Blick mit der Sonnenbrille abschirmt.⁵⁵ In seinen *Self-Portraits* (Abb. 1.17) verstärkt er so die egozentrische

48 Vgl. Straumann nach Bronfen/Straumann 2002: 170f. Die hier angesprochene Präsenz als Kunstfigur, von der sich Warhol gleichzeitig absentiert, wird von Straumann als divaeskes Merkmal gelesen, das auch im Kapitel *Bold and Beautiful* zum Tragen kommen wird.

49 Vgl. Begeler et al., 2000: 25.

50 Vgl. hierzu Bastian, 2002: 14.

51 Freud, »Die Libidotheorie und der Narzissmus« in *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*, 2000: 401.

52 Ricard nach Bockris, 1989: 322.

53 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 171.

54 Vgl. Bourdon, 1989: 10.

55 Vgl. Spohn, 2008: 28f.

und exzentrische Aura, mit der er sich ohnehin schon umgeben hat. Cool und lässig gibt er sich und imitiert mit zur Seite geneigtem affektiert-blasiertem Blick die Pose des *Dandys*, mit dem er den Hang zum Künstlerischen, zur dekadenten Stilisierung und zur narzisstischen Inszenierung teilt.⁵⁶ Letzteres betont er dadurch, dass er in *At the Factory at 231 East Forty-Seventh Street* (Abb. 1.18) vor einem silbernen Hintergrund posiert, der eben jenen zur Schau gestellten Narzissmus reflektiert: »Silber [ist] Narzissmus – Spiegel haben einen Silberhintergrund.«⁵⁷ Dass er dabei seinen schäbigen Look aus der Anfangszeit, als er noch um Aufträge buhlte, beibehält, ist ein erneuter Widerspruch, der die Formvollendung verhindert. Zwar ist Warhol längst in der Lage, sich teure und elegante Kleidung zu kaufen, doch selbst wenn er dies tut, bearbeitet er die Garderobe so lange, bis sie abgetragen und verschmutzt aussieht und in das von ihm vorgesehene Bild passt – oder eben nicht.⁵⁸ So präsentiert sich Warhol in einer ausgefallenen Montur mit farbbespritzten Hosen und Schuhen (Abb. 1.18), die aus dem Bild des *Dandys* fällt, der durch stets passende, ordentliche, gar penible Kleidung besticht und alles Dreckige und Grelle verabscheut.⁵⁹ Dies scheint Warhol nicht im Mindesten zu beeindrucken, revidiert er doch die guten Manieren dadurch, dass er sich auf dem intimsten Ort der Welt, der Toilette, öffentlich ablichten lässt, so als wäre es eine Selbstverständlichkeit. Demonstrativ zeigt er, wie sich in den 1960ern Privates und Öffentliches zu vermengen beginnen und wie sich die angebliche Stabilität und Konservativität der 1950er auflösen, bei denen sich Assoziationen mit jener von bürgerlicher Enge und vom Moralismus geprägten viktorianischen Gesellschaft aufdrängen, die den *Dandy* hervorgebracht hat. Warhol fängt also auch in dieser Pose die zeitliche Veränderung ein und lässt Zukunft und Vergangenheit vor dem Silberhintergrund der Gegenwart zusammenfließen: »[E]s ist der perfekte Zeitpunkt silbern zu denken. Silber [ist] die Zukunft, das Weltall – die Astronauten [tragen] silberne Anzüge [...] und ihre Ausrüstung [ist] auch silbern. Und Silber [bedeutet] auch die Vergangenheit – die silberne Leinwand – Hollywoodschauspielerinnen in silberner Umgebung fotografiert.«⁶⁰

Um die zeitlichen Ebenen vor und nach den 1950ern noch mehr in der Selbstinszenierung zu vermischen, erkundet Warhol die kapriziöse Wirkung von fremden Maskeraden und Bühnenauftritten. Schöpferisch entfaltet er seinen Sinn

56 Vgl. Grundmann, 2007.

57 Warhol nach Bockris, 1989: 232.

58 Vgl. Spohn, 2008: 29.

59 Vgl. hierzu sowie in Folge Grundmann, 2007.

60 Warhol nach Spohn, 2008: 44. Vgl. auch Warhol nach Bockris, 1989: 232.

für das Theatralische, den er von der Mutter geerbt hat.⁶¹ Überzeugend adaptiert er nicht nur die Pose des *Dandys*, sondern auch die bestechende Gestik und Mimik populärer Diven, zu einer Zeit, als das marode Studiosystem dem Zerfall gewidmet und der klassische Hollywoodstar im Verschwinden begriffen ist. Warhol transferiert dabei seine narzisstische Libido auf einen realen Anderen als geliebtes Vorbild, als Identifikation und »Verinnerlichung einer (intersubjektiven) Beziehung«,⁶² wobei ebendieser Bindung durch den Verlust des Liebesobjekts ein Hauch von Melancholie anhaftet und dessen Schatten gleichsam auf das Ich zurückfällt, auf dieses also projiziert wird.⁶³ Dass bei der Imitation des verloren gegangenen beziehungsweise toten Starkörpers die Libido in das Ich regrediiert, ist an der 1951 aufgenommenen Fotografie ersichtlich, auf welcher sich Warhol in einer Hommage an Greta Garbo deren 1928 dargelegte Pose bei Edward Steichen aneignet (Abb. 1.19). Draußen vor einem Blumenbeet kauern, die Ellenbogen auf der kniehohen Steinmauer ab-, den Kopf auf den Händen aufgestützt, lässt Warhol seinen Blick, knapp rechts am Betrachtenden vorbei, nachdenklich in die Ferne schweifen, zu einem Ort, der außerhalb des Bilds liegt. Die Unerreichbarkeit spiegelt sich im verträumten und zugleich traurigen Gesichtsausdruck, der einerseits an die Leibhaftigkeit und Präsenz Garbos erinnert, diesen ursprünglichen Moment andererseits in der Nachstellung, in der affektiv besetzten, emphatisch nachempfundenen Mimik und Gestik als ebenso vergangen und uneinholbar konstatiert, wie Prousts berühmtes Werk *A la Recherche du Temps Perdu* signalisiert.⁶⁴ Wenngleich die Wiedererkennung Garbos in der Wiederholung Warhols gelingt, ist deren Wiederfindung durch einen Verlust gekennzeichnet, welcher die durch die Identifikation erhoffte Selbstfindung verunmöglicht.⁶⁵ Das, was Warhol nach narzisstischem Typus selbst sein möchte, nämlich ein »schwerer Ring [am] Finger [des Starkörpers]«,⁶⁶ eine selbstausslöschende, prominente Reinkarnation Greta Garbos, nach deren göttli-

61 Vgl. Guiles, 1989: 24, 71.

62 Laplanche/Pontalis, 1. Band, 1984: 317.

63 Vgl. Freud, »Trauer und Melancholie« in *Psychologie des Unbewussten*, 2000: 203ff. sowie »Die Libidotheorie und der Narzissmus« in *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*, 2000: 412ff.

64 Vgl. Proust, 1987.

65 Vgl. Fink, 1995: 93f. Dieser beruft sich auf Lacan, welcher gemäß Freuds Aussage, dass keine anfängliche Objektfindung, sondern nur eine Wiederfindung desselben existiert, das betreffende Objekt zu einem immer schon verlorenen erklärt.

66 Warhol nach McShine, 1989: 458. Warhols – sowie auch Amerikas – grundsätzlicher Faszination für Stars wird im Kapitel *Bold and Beautiful* Rechnung getragen.

cher Berühmtheit er sich mit bereits sechs Jahren gesehnt hat, als er signierte Autogrammkarten hortete, wird ihm durch deren Ableben und dem Verschwinden der Starmaschinerie in den 1950ern verwehrt.⁶⁷ Auf diese Weise konvertiert der Objektverlust (Garbos) zu einem Ich-Verlust (Warhols), »der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person [verwandelt sich] in einen Zwiespalt zwischen Ich-Kritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich.«⁶⁸ Um jedoch mit der erneuerten/neuen amerikanischen Identität das veränderte Ich hervorzuheben, Ich-Kritik dabei unterdrückend, die Ambivalenz verdrängend, vollzieht Warhol die an Garbo angelehnte Pose so realitätsfern (in einem ganz anderen Setting), dass sie in der fehlenden Authentizität eher exzentrisch und parodistisch anmutet. Das Gesicht zu einer Fratze verzogen, mit einem leicht mokanten Lächeln auf den Lippen, entwirft sich Warhol selbst als neue Garbo, ersetzt das reale Objekt durch ein rein imaginäres (durch die außerhalb des Bilds ange deutete Referenz) oder vermischt beides bewusst als visionären Ausdruck.

Für die Künstlichkeit und das Kalkül, die seinen virtuoson, sich selbst ver herrlichenden Posen innewohnen, bedient sich Warhol seines privilegierten Accessoires, der silbergrauen, wasserstoffblonden oder weißen Perücke, um genau jenen imaginären Ort der Fantasie zu evozieren, wo das Ich – frei nach Rimbaud – fortwährend als ein anderes entworfen werden kann.⁶⁹ Ähnlich wie das weiße Kaninchen in *Alice in Wonderland* setzt Warhol das auffällige Haarteil als Tarnkappe auf, um von der Bildoberfläche zu verschwinden, unterzutauchen, jedoch immer wieder neu als erneuerte/neue Persönlichkeit aufzutauchen. Der somit erzielte Identitätswandel, den Amerika ja grundsätzlich in der Nachkriegszeit durchläuft, entspricht ganz und gar Warhols künstlerischer Ader, wie James Rosenquist erläutert: »Andy machte es Spaß, zu schauspielern und mal jemand ganz anders zu sein. Er suchte die Flucht in ein anderes [fiktives] Leben.«⁷⁰ Dadurch reproduziert er Identität im Sinne Butlers als »vordiskursive Begebenheit«, die »umgekehrt als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparats verstanden werden«⁷¹ muss, der im Amerika der 1950er einsetzt, wobei innerhalb dieser Matrix Identität nicht mehr als gegeben akzeptiert, sondern als Strategie der freien, unbegrenzten – und von Warhol in der Wiederholung wiederholten –

67 Vgl. Freud, »Zur Einführung des Narzissmus« in *Psychologie des Unbewussten*, 2000: 56.

68 Freud, »Trauer und Melancholie« in *Psychologie des Unbewussten*, 2000: 203.

69 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 169f.

70 Rosenquist nach Bockris, 1989: 266.

71 Butler, 1991: 24. Butler bezieht sich in ihren Ausführungen auf die Geschlechtsidentität, die im Kapitel *Bold and Beautiful* eingehender beleuchtet wird.

Aneignung etabliert wird. Dass die Farbe ›Weiß‹ diesbezüglich für die Abwesenheit von Bedeutung respektive Bedeutungsleere steht, macht sich Warhol zunutze, indem er auf so viele Rollen anspielt, dass sich diese in ihrer Pluralität gegenseitig überblenden und letztlich aufheben – in einer Art Nullsummenspiel. So stilisiert sich Warhol rückblickend zur künstlichen Blondine, deren Transformationsprozess im späteren Bild *In Heavy Makeup* (Abb. 1.20) bis zum Endprodukt *Self-Portraits in Drag* (Abb. 1.21) noch verfolgt werden kann, und referiert auf diverse in den 1940ern und 1950ern vermarktete weibliche Hollywoodstars wie Barbara Stanwyck, Lana Turner oder Marilyn Monroe.⁷² Die strahlende Helligkeit der Perücke, welche deren verehrungswürdigen göttlichen Status sowie auch deren kindliche Unschuld und Hilfsbedürftigkeit als gemeinhin der Blondine zugeschriebenen Attribute unterstreicht, vereint folglich verschiedene, an der Person Warhols festgemachte, theatralisch ausgetragene Persönlichkeitsassoziationen. Doch die Perücke steht nicht mehr nur als *pars pro toto* für künstliche Schönheiten und göttliche Berühmtheiten, sondern hauptsächlich für den ikonischen Status ihres Trägers. Als Theater-Requisit, als Mittel der kontinuierlichen Inszenierung verweist sie letztlich immer auf die *Persona* des Künstlers und dessen Kunstwerk und bedarf, wie Straumann richtig interpretiert, gar keiner Entzifferung mehr.⁷³

In einer Zeit, in der sich Identität als freier, stets erneuerbarer Selbstentwurf etabliert, in der Amerikaner vermehrt auf theatralische Mittel zurückgreifen, um die Schmach der Vorkriegsjahre zu kaschieren und die narzisstische Ader auszuleben, wird Warhol gerne von ihm spiegelnden egozentrischen und exzentrischen Charakteren umringt. Er entwickelt eine Neigung für selbstverschwenderische, schillernde Künstlerfiguren, denen er mit der dafür extra eingerichteten *Factory* eine lukrative Plattform – eine eigene Bühne – offeriert.⁷⁴ In Anlehnung an das von ihm regelmäßig besuchte Künstlercafé *Serendipity*, wo Warhol Zugang zur Off-Kunst-Szene findet und erstmals eine von der *Beat*-Generation geprägte Daseinsform erlebt, gestaltet er sein Atelier zu einem beliebten Treffpunkt um, wo sich die künstlerische Halbwelt und Independent-Szene »zur Tages- und Nacht-WG«⁷⁵ tummeln.⁷⁶ Infolge großer Resonanz sieht sich Warhol binnen kurzem genötigt, seine *Factory* zu vergrößern und zieht daher in eine ehemalige Hutfabrik in der 47th Street um. Damit residiert er auf wahrlich amerikanischem Ter-

72 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 169.

73 Vgl. ebd.: 169.

74 Vgl. Bockris, 1989: 148.

75 Knöfel nach Spohn, 2008: 43.

76 Vgl. Spohn, 2008: 24 und 42f.

rain, nämlich unweit der *Grand Central Station*, des Hauptsitzes der Vereinten Nationen und des *Empire State Buildings*. Die ungefähr 400 Quadratmeter, auf denen er im fünften Stock seine neue *Factory* ansiedelt, erweisen sich als bestens geeignet.⁷⁷ Warhol errichtet für die sich dort einfindenden Gestalten eine explosive Party-Szene, vollgedröhnt von Rockmusik, getaucht in dramatische, grelle Farben (von weißen, grünen und roten Spots) wie viele seiner Bilder, wobei er die Ausstattung und Dekoration ganz in Silber hält (Abb. 1.22),⁷⁸ als Ausdruck jenes kollektiven Narzissmus, mit dem sich Amerika in der Nachkriegszeit infiziert hat. Der Spiegelsaal aus funkelnden silbernen Wänden lockt mit seinem Hauch von Exotik ebenso exotische Persönlichkeiten an, welche die *Factory* mit ihrer bühnenreifen Präsenz regelmäßig beehren und welche sich ihrer Erscheinung entsprechend ebenso exotisch benennen, beispielsweise als *Rotten Rita*, *the Mayor*, *the Duchess*, *Mr. Clean*, *the Sugar Plum Fairy*, *Ondine* (Abb. 1.23).⁷⁹ Diese Typen, die aus Büchern von Genet oder Burroughs zu stammen scheinen, sind – wie Warhol selbst – talentierte, häufig homosexuelle Außenseiter, die eine exaltierte Sensibilität verkörpern, welche sich in theatralischen Extravaganzen äußert.⁸⁰ Diese Gemeinsamkeit mündet in ein nie zuvor empfundenes Wir-Gefühl sowie in eine ausgelassene Stimmung: »Es war großartig, die totale Freiheit. Wann immer ich in die *Factory* kam, es war genau der richtige Zeitpunkt. Man war immer zusammen.«⁸¹ Um das Gefühl der in den Vorkriegsjahren erlittenen Isolation durch eines kollektiver Heimlichkeit in der Off-Szene zu ersetzen, gründet Warhol als gemeinschaftliches Projekt 1963 eine Rockband, die allerdings nur wenige Wochen existiert, in New Yorker Kunstkreisen dennoch aber für viel Furore sorgt.⁸² Weitere *Factory*-Mitglieder können so gewonnen

77 Vgl. ebd.: 43.

78 Vgl. Bockris, 1989: 240. Ein Reporter beschreibt die *Factory* folgendermaßen: »Alles in Silber! Die Decke, die Rohre, die Wände mit Silberfolie verkleidet. Der Fußboden silbern gestrichen. Alle Schränke silbern. Das Münztelefon an der Wand silbern. Das merkwürdige Sammelsurium von Stühlen und Hockern silbern. Natürlich ist auch das Bad silbern, inklusive der Toilettenschüssel [...]«

79 Vgl. Bockris, 1989: 233.

80 Vgl. ebd. In Genets autobiografisch gefärbten Werken tauchen mehrheitlich Randexistenzen auf; Burrough wird der Beat-Generation zugerechnet und entwickelt sich schriftstellerisch zur Pop-Ikone.

81 Ondine nach Bockris, 1989: 258.

82 Vgl. Spohn, 2008: 43. Der Wirbel, für den die von Warhol gegründete Band sorgt, ist auf die honorige Besetzung zurückzuführen: Patti Oldenburg singt, Warhol und Lucas Samaras übernehmen den Background, Jasper Johns textet, Walter de Maria spielt

werden, die sich dem schönen Haufen künstlerischer und künstlicher Gestalten anschließen.

Obschon Warhol als Exzentriker *per se* die *Factory*-Anhänger für deren theatralisches, selbst-darstellerisches Talent rühmt, tendiert er in erster Linie zu attraktiven Persönlichkeiten, die sich mit dem aufkommenden Schönheitskult vereinbaren lassen. Zwar belohnt er diejenigen Künstler, die mit einer überzeugenden Darstellung aufwarten oder sich ebenso irrwitzig und poppig aufmachen wie er selbst mit seiner Großvaterbrille, falsch geknoteten Krawatten und Ballerinaschuhen, doch bekundet er sehr viel mehr Interesse an schönen Menschen, die ihn magisch anziehen und fesseln: »Er war ein großer Bewunderer von Schönheit. Wenn bei uns in der Gruppe ein schöner Mann oder eine schöne Frau auftauchte, war Andy wie hypnotisiert.«⁸³ Intensiv beschäftigt er sich mit dem Erscheinungsbild der ihn umgebenden Stars und Starlets – insbesondere jener, welche in ihrem Aussehen von der Natur begünstigt sind. Ganz oben auf Warhols Liste der Beaus steht der Autor Truman Capote, den er privat penetrant belagert, nur um die Erlaubnis zu erlangen, ihn zu zeichnen;⁸⁴ unter seinen Beauty-Queens rangiert das *Factory*-Mitglied Edie Sedgwick, eine junge, überschlanke und glamouröse Schönheit, die androgyn wirkt und die Warhol deswegen zu seinem *Alter Ego* formt.⁸⁵ Die intendierte Persönlichkeitsangleichung ist in diversen Fotografien spürbar, beispielsweise in dem *Fashion Shoot for Betsey Johnson* (Abb. 1.24). Darauf posieren Andy und Edie, deren beinahe homophonische Namen bereits auf die gegenseitige Spiegelung verweisen, in einer spiegelverkehrten Geste mit hochgestreckten Armen, die ihrerseits den Ausdruck der *Statue of Liberty* spiegelt, welche wiederum in ihrer Funktion als amerikanisches Zeichen von dem sich schräg dahinter befindenden *Empire State Building* gespiegelt wird. Das Bild als Spiegelung der damals realen Begebenheit kann als eindeutiger Beweis dafür gelesen werden, dass die gemeinsam ausgeübte Selbst-Inszenierung, bei der beide erst ihre Verwirklichung im Gegenstück des jeweils anderen zu finden scheinen, nur vor dem Hintergrund des freiheitsliebenden Nachkriegs-Amerikas möglich ist. Eindeutig ist zudem, dass Andy es genießt, neben der zu seiner Muse gekürten Edie abgelichtet zu werden, hofft er doch in-

Schlagzeug und Larry Poons Gitarre, während La Monte Young am Saxophon zu hören ist.

83 Greene nach Bockris, 1989: 132. Greene bestätigt zudem, dass Warhol kleine Geschenke an talentierte *Factory*-Mitglieder verteilt: »Wenn jemand gut spielte, gab Andy ihm ein Geschenk.«

84 Vgl. Bockris, 1989: 109f. und Sabin, 2002: 23.

85 Vgl. Bockris, 1989: 262ff.

ständig, deren Glanz möge auch ein wenig auf ihn abfärben. Tatsächlich verleiht ihm deren Schönheit mehr Selbstbewusstsein, so dass er hier wagemutig aus seinem eigenen Schatten heraustritt und sichtbar aufblüht. Seine Imagination wird beflügelt und er erschafft schöne Bilder, in denen Schönheit auch verhandelt und thematisiert wird, wie in der dafür prototypischen *Marilyn-Reihe* (Abb. 3.11).⁸⁶ Warhol unterstreicht deren viel gepriesene Schönheit farblich und verbal: »Ob es symbolisch ist, Monroe in solch grellen Farben zu malen: es ist Schönheit, und sie ist schön, und wenn etwas schön ist, dann heißt das schöne Farben, [...]«. ⁸⁷ Da allerdings viele, wenn nicht gar die meisten Bilder Warhols sehr bunt, also in schönen Farben gehalten sind, ist es folgerichtig zu behaupten, dass sich der von Warhol versinnbildlichte Topos der Schönheit verdichtet und in einen regelrechten Kult umschlägt, der das Nachkriegs-Amerika flächendeckend wie ein Feuer verzehrt und durchwegs schöne Menschen hervorbringt.⁸⁸ Diese kultartig bewirkte physische Veränderung, welche wie eine Modeerscheinung anmutet, wirkt auf den ersten Blick eher trivial. Das bestreitet Dyer allerdings vehement, indem er darlegt, dass genau diese erst die psychische oder geistige Wandlung vervollständigt, mit der die erneuerte/neue amerikanische Identität operiert, sozusagen als Begleiterscheinung oder direkte Konsequenz des veränderten Sozialgefüges.⁸⁹

Der Schönheitskult, der bei Warhol bildlich veräußert wird und sich in der Nachkriegszeit durchsetzt, mutiert jedoch rasch zu einem Wahn, dem unzählige Amerikaner erliegen. Viele unterziehen sich diversen Schönheitsoperationen, um durch die Steigerung der eigenen Attraktivität dem *American Dream* von Reichtum und Erfolg, von Glück und Glamour näher zu kommen. Auch Warhol prüft, wie seine Assistentin Pat Hackett schildert, mit übertriebener Besorgtheit sein Äußeres und registriert jeden Pickel im bleichen Gesicht, jedes überschüssige Pfund am mageren Leib.⁹⁰ Mit regelmäßigem Bodybuilding versucht er beharrlich, seinen Körper zu stählen und Muskeln anzutrainieren.⁹¹ Um sein Aussehen

86 Die Marilyn-Reihe wird im Kapitel *Bold and Beautiful* genauer untersucht.

87 Warhol nach Sabin, 2002: 58.

88 Vgl. Warhol Warhol/Bluttal, 2006: 277, der behauptet: »I think American [people] are all so beautiful, I like the way they look, they're terrific.«

89 Vgl. Dyer, 1998: 109: »[A] change in physical style is also always a change in social meaning.«

90 Vgl. Hackett, 1989: 9.

91 Vgl. Warhol nach Sabin, 2002: 118: »Alle joggen und fahren Rad und trainieren in Fitnesszentren und schwimmen und machen Langlaufski oder Kraftsachen wie Triath-

noch angenehmer zu gestalten, begibt er sich zudem in Akne- und Collagen-Behandlungen und lässt 1957 gar seine Knollennase operativ verkleinern.⁹² So wirbt er für die Dienstleistungen der Schönheitschirurgen, was er an seinem Werk *Before and After* (Abb. 1.25, 1.26) veranschaulicht. Das Thema ›Schönheitsoperation‹, das zuerst neben anderen Werbemotiven in *Advertisement* (Abb. 1.27) auftaucht, zeigt die stark vergrößerte Version einer von den Randspalten der Billigpresse her bekannten Schwarz-Weiß-Anzeige, auf der zwei Profile einer Frau abgebildet sind, vor und nach der Nasenoperation: links die Hakennase vor der Behandlung, das verschönerte Näschen rechts. Wie der Werktitel signalisiert, entsteht in der kontrastreichen Zweiteilung des Bilds ein zeitliches Folgeverhältnis, welches auch mit der Leserichtung kongruiert.⁹³ Da der Wechsel vom Vorher zum Nachher als Weg interpretiert werden kann, der den *American Dream* ebnet, ja die klassische Verkörperung des Traums ist, der die Menschen umtreibt, greift er jenen Paradigmenwechsel zwischen dem Vor- und Nachkriegs-Amerika auf, auf den Warhol schon in den narzisstischen Selbstdarstellungen fokussiert hat. Um diesen Wandel hervorzuheben, betätigt sich Warhol selbst als Schönheitschirurg und vollzieht die bildliche Operation in drei Teilschritten: Die erste Fassung, in der er mit Weiß in das Bild hinein korrigiert und noch flüssige Farbe herabläuft, realisiert er mit breiten und zügigen Pinselstrichen (Abb. 1.25); die zweite Version geht er schon minutiöser und akkurater an, hinterlässt er doch weniger Farbspuren sowie Buchstabenreste, während er von Hand mechanische Bildverfahren imitiert, indem er die Rasterpunkte aus der Zeitungsvorlage an allen Rändern seiner Komposition sorgfältig umsetzt, vermutlich mittels einer improvisierten Schablone (beispielsweise eines Maschengitters) (Abb. 1.26); das dritte und letzte Bild seiner Folge, welches erst ein Jahr nach den anderen entsteht und auf einer später erschienenen Anzeige beruht, zeugt von perfekter Sauberkeit und präziser Linienführung, wobei alle Reste der malerischen Handschrift verschwunden sind (Abb. 1.26). Die an sich biografische und mit dem Zeitgeist des *American Dream* verknüpfte Werkgruppe kann daher auch metaphorisch gelesen werden, bezieht sie sich doch auf jene Transformation, die Warhols Werk genau in dieser Zeit durchläuft, nämlich von der von Farbflecken und -spuren geprägten Phase *Before*, welche die Malsprache des *Abstrakten Expressionismus* vorführt, zu der sauberen Korrektur des *After*, was

lon. [...] Muskeln sind toll; jeder sollte mindestens einen haben, mit dem er angeben kann. Ich trainiere jeden Tag.«

92 Vgl. Sabin, 2002: 27.

93 Vgl. Mendes/Zimmer, 2011: 17, 67.

die *Pop Art* ankündigt.⁹⁴ Die die Schönheit bis zur Perfektion treibende *Pop Art* stachelt somit das amerikanische Volk vor allem in den 1960ern dazu an, das etablierte Idealbild (von Jugend und Schlankheit) immer mehr am eigenen Körper zu realisieren.

Dem zu einem Wahn konvertierten Schönheitskult ist in den ausschweifenden 1960ern längst die Dekadenz eingeschrieben. Die häufig selbst stilisierten amerikanischen Schönheiten sind dem Untergang geweiht, wie Warhol mit der schwindenden Prägnanz der Gesichtszüge Marilyns andeutet (Abb. 3.11). Das womöglich wichtigste Kapital für den *American Dream*, die Schönheit, aus der man gerne Kapital schlagen möchte, nimmt somit rapide ab und macht einem schmerzlich bewusst, dass jeder in einen Alterungsprozess eingebunden ist, dem keiner zu entkommen vermag. Diese Gleichmachungsmaschinerie, die bei Warhol wirkt und selbst vor so berühmten Schönheiten wie Marilyn nicht Halt macht, beraubt das Zauberwort ›schön‹ seiner magischen Konnotation und lässt einen angesichts Warhols Aussage, dass »[w]enn nicht jeder eine Schönheit ist, dann ist es keiner«⁹⁵ ernüchtert zurück. Dass die Schönheit aber auch durch Übertriebenheit und Ausschweifung ins Negative verkehrt werden kann, lange bevor der eigentliche, sichtbare Alterungsprozess einsetzt, demonstriert Warhol nicht nur an der *Marilyn*-, sondern noch besser an der *Holly Solomon*-Reihe (Abb. 1.28). Die US-amerikanische Kunsthändlerin, Galeristin und Schauspielerin wird von Warhol derart kitschig und maskenhaft porträtiert, mit hängenden Lidern und mit anscheinend durch Collagen aufgespritzten Lippen, dass sich der von Warhol artikulierte Eindruck bewahrheitet, dass »[a]uch Schönheiten [...] schlecht aussehen [können], [w]enn [man sie] im falschen Licht im richtigen Augenblick aufnimm[t].«⁹⁶ Ungeschminkt verweist Warhol hier auf die zur Unterstützung der Schönheit maßlos verwendeten Schminke, auf die zur schönen Inszenierung effektiv beanspruchten effektvollen künstlichen Mittel, und entlarvt die überpräsenste Kosmetik- und Schönheitsindustrie. Mit dem exzessiv betriebenen Schönheitskult der 1960er treibt er nicht nur ein Bild- sondern auch ein Wortspiel, in welchem das Schönheitsideal problematisiert wird und in einen Fluch umschlägt: »Schönheitsschlaf. Schlafende Schönheit. Schönheitsprobleme. Problemschönheit.«⁹⁷

Der Fluch, der auf den amerikanischen Schönheiten zunehmend lastet, breitet sich in den 1960ern generell aus und befällt vor allem die von Ausschweifung

94 Vgl. ebd.: 67.

95 Warhol nach Hackett, 1989: 229.

96 Warhol, 1991: 64.

97 Ebd.

gezeichnete Untergrundszene, in der sich auch Warhol bewegt. Seine *Factory* wird zu einem Versammlungsort junger, rastloser, selbstabsorbierter und exzeptionell schöner respektive schön gestylter Leute aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, die ihrer Abneigung gegen die Konvention und das Establishment lautstark Ausdruck verleihen – mit Unterstützung der Rockmusik erzeugenden Band *The Velvet Underground*.⁹⁸ Sie formen sich zu einer Gruppe aus Kreativen und Wirrköpfen, aus Neugierigen und Experimentierfreaks, unter denen sich ausgeflippte Homosexuelle, Künstler, Filmer, Studenten, Schauspieler und Dichter befinden. Dem Motto »der Sound ist die Szene«⁹⁹ folgend, schaffen sie eine der Rockmusik ähnelnde elektrische Atmosphäre, indem sie unorthodoxes Verhalten an den Tag legen, das Gewohnte irritieren, mit Tabus brechen, das Ende der Prüderie verkünden, des von Lethargie geprägten Spießbürgertums mit seinen engstirnigen Moralvorstellungen.¹⁰⁰ Als Anhänger der *Beat-Generation* schreiben sie sich den alternativen Lebenswandel auf ihre eigens gehissten Fahnen, setzen damit die Umkehrung der Werte in Gang und stellen traditionelle Rollenverteilungen in Frage.¹⁰¹ Aus der Kritik am starren, rigiden System resultieren unter anderem neue Berufsstrukturen, die antiautoritäre Erziehung, die Emanzipation der Frau sowie der freie Umgang mit der Sexualität.¹⁰² Doch die Gegenrevolution in den 1960ern als Zeitspanne, in der alles möglich zu sein scheint, als ein Moment universeller Freiheit,¹⁰³ schlägt im Arendtschen Sinne schnell ins Gegenteil um, denn sie ist keine Revolution der Umkehrung, sondern die Umkehrung der Revolution.¹⁰⁴ Die *Factory*, die es sich mit ihrem gemeinsa-

98 Vgl. Halberstam, 1993: 299ff. sowie Guiles, 1989: 261f. Die von Warhol protegierte experimentelle Rockband, die in ihrer Anfangszeit aus nur vier Musikern besteht (Lou Reed [Gitarre, Gesang], Maureen Tucker [Schlagzeug], John Cale [Bass, Viola, Keyboard und Gesang] und Sterling Morrison [Gitarre]), ist für ihre provokanten Texte über Sadomasochismus, Transvestismus und Drogensucht bekannt.

99 Brightman in Echols, 2002: 18.

100 Vgl. Honneth, 2006: 71 und Kuhl, 2007: 93.

101 Vgl. Kuhl, 2007: 93 sowie Osterwold, 2007: 7.

102 Vgl. Osterwold, 2007: 7.

103 Vgl. Jameson nach Kimball, 2000: 24. Der marxistisch angehauchte Kulturkritiker Jameson sagt dazu: »[t]he widely shared feeling that in the 60s, for a time, everything was possible, that this period, in other words, was a moment of universal liberation, a global unbinding of energies.«

104 Vgl. Arendt nach Kimball, 2000: 35. Arendt zitiert hier den konservativen Denker Joseph de Maistre, der aus der französischen Revolution 1796 folgendes Fazit zieht:

men Interesse an Literatur zum Ziel gemacht hat, mit der an Obszönität grenzenden Sprache zu provozieren und auf eine eindeutige Handlungsstruktur zugunsten assoziativ aneinandergereihter Szenen zu verzichten,¹⁰⁵ die es sich als soziale Bewegung auferlegt hat, sich zur gesetzlich verbotenen Homosexualität offen zu bekennen,¹⁰⁶ verkommt zu einem Tummelplatz für Müßiggänger, einem Ort der Selbstzerstörung, überschattet vom Ruf amoralischer Anarchie.¹⁰⁷ Warhol, der mit seiner schwarzen Jeans, dem schwarzen Lederjackett sowie der dunklen Sonnenbrille in der Untergrund-Szene zum Protest gegen die konservative Bürgerschicht aufmarschiert, kreuzt in *With Factory Members* (Abb. 1.29) mit einem verwerflichen Haufen an geistiger Dekadenz auf, der Wahnsinn, Kriminalität und Drogenkonsum glorifiziert – letzteres angeblich als Bewusstseinserweiterung.¹⁰⁸ Die *Factory* als ein schicker Treffpunkt für theatralische und narzisstische Charaktere, die ihre Identitäts- und Entfaltungsfreiheit in der Nachkriegszeit vollkommen ausleben können, hat sich offenbar rasch zu einer von Bourdon herablassend genannten »drögelnde[n] Schwuchtel-Clique«¹⁰⁹ entwickelt, die von suspekten – Tabletten, Rauschgift und Alkohol abhängigen – Gestalten heimgesucht wird.¹¹⁰ Innerhalb kurzer Zeit herrscht dort ein solcher Betrieb wie auf dem Bahnhof einer Großstadt; die *Factory* wird zum Umschlagplatz, wo man sich gegenseitig die Liebhaber ausspannt und wo man die Drogen wie Amphetamine und Marihuana tauscht.¹¹¹ Der offensive Vorstoß der die Kulturrevolution anführenden *Factory* führt durch die Selbstverausgabung fatalerweise zu einem Eigentor und zu einer defensiven Haltung, denn die *Beatniks* werden ge-

»La contrerévolution ne sera point et révolution contraire, mais le contraire de la révolution.«

105 Vgl. Sabin, 2002: 22 und Kuhl, 2007: 93. Jack Kerouac und Allan Ginsberg, zwei Beat-Poeten der ersten Stunde, sind übrigens auch Besucher der *Factory*.

106 Vgl. Bockris, 1989: 108. In den 50er-Jahren ist man als Schwuler in Amerika in einer äusserst heiklen Situation, da die Homosexualität gesetzlich verboten ist und Homosexuelle als »Sicherheitsrisiko« gelten, als »ungeeignet für den öffentlichen Dienst.« (McCarthy-Unterausschuss des Senats).

107 Vgl. Bockris, 1989: 330 und Bourdon, 1989: 191.

108 Vgl. Guiles, 1989: 182; Kimball, 2000: 54; Sabin, 2002: 70 und Kuhl, 2007: 93.

109 Bourdon nach Guiles, 1989: 214.

110 Vgl. Sabin, 2002: 115.

111 Vgl. Guiles, 1989: 214 und Spohn, 2008: 44.

meinsam mit den Kommunisten in einer ebenso paranoiden Erklärung vom FBI-Chef J. Edgar Hoover öffentlich verfeimt.¹¹²

Wenngleich sich Warhol dem erlauchten Kreis der Geächteten anschließt und das dekadente Treiben in seiner *Factory* duldet, sogar fördert, distanziert er sich gegen Ende der 1960er davon und überlässt anderen die zerstörerische Selbstverausgabung. Anfänglich unterscheidet er sich kaum von seinen *Factory*-Mitgliedern und kann mit ihnen problemlos konkurrieren, was die Vergnügungssucht betrifft.¹¹³ Ekstatisch lässt er sich von der ihn umgebenden verlebten Truppe mit- und zu schockierenden Auftritten hinreißen. Er konfrontiert das Publikum mit obszönen Bildern (beispielsweise von männlichen Genitalien) und setzt es schonungslos Filmen aus, die von Drogen-, Tabletten- und Alkoholmissbrauch, von sexuellen Eskapaden, sexueller Frustration und Perversion (Abb. 1.30) sowie von Homoerotik (Abb. 1.31) handeln.¹¹⁴ Um die Empörung der Zuschauenden anzustacheln und in Schach zu halten, rechtfertigt sich Warhol und stuft seine Filme als simple »Übungsstück[e]« oder »Experiment[e]« respektive als Dokumentationen oder »soziologische Fallstudie[n]«¹¹⁵ für die 1960er ein. Er habe die auf der Besetzungscouch landenden Darsteller nur zu einem Seelen-Striptease vor laufender Kamera verleitet, um einerseits »zum besseren Verständnis dieser Leute« und ihrer aktuellen Lebenssituation beizutragen, anderseits »geile Interessen« anzusprechen, »die Leute in Erregung bringen.«¹¹⁶ Das, was er anzubieten hat, ist »ein neuer, [mit der neuen amerikanischen Identität vereinbarender] freier Inhalt und ein Blick auf wirkliche Menschen«, wobei »doch bis [19]67 der Underground so ungefähr der einzige Ort [ist], wo die Leute etwas über verbotene Themen hören und realistische Szenen des modernen Lebens sehen«¹¹⁷ können. Dass Warhol in seiner Rolle als Chronist richtig aufgeht, der sich an den dokumentierten Seelenbekenntnissen labt und sich an den verpönten sexuellen Handlungen »aufgeilt«, dass er sich wie Don Draper in *Mad Men* ganz dem *Dionysischen Spirit* hingibt, der ebenso wie der Freiheitsgedanke Amerika wiederbelebt, dass er dem Sumpf von Sadomasochismus, Transvestis-

112 Vgl. Echols, 2002: 18. Hoover bezeichnet, in einer McCarthy ähnelnden Aktion, alle »communists, beatniks and eggheads« als für Amerika gefährliche Gruppierungen.

113 Vgl. Guiles, 1989: 124. Ein Freund Warhols erinnert sich: »Andy war durchaus vergnügungssüchtig.«

114 Vgl. Bockris, 1989: 334, Bourdon, 1989: 220, 242 sowie Sabin, 2002: 97.

115 Warhol nach McShine, 1989: 454. Vgl. auch McShine, 1989: 454 und Guiles, 1989: 222.

116 Warhol nach McShine, 1989: 454.

117 Ebd.

mus und Drogensucht verfällt, findet er selbst nicht rechtswidrig und anstößig.¹¹⁸ Er nimmt wie Rousseau seine persönliche Befindlichkeit als Kriterium für die Rechtschaffenheit oder Sittlichkeit und weist die ihm entgegenschlagende Kritik von Seiten der Konservativen, die ihn als Ekel erregenden, böartigen Spanner beschimpfen, nonchalant zurück.¹¹⁹ Stattdessen verweist er darauf, dass die genussüchtige und verschwenderische Ader der *Factory*-Mitglieder durchaus zum Wohl beiträgt, also ein positives Gefühl vermittelt, das die 1960er realitätsgetreu abbildet.¹²⁰ Warhol selbst entspricht ganz dem revolutionären Zeitgeist und verschreibt sich – dem Schlankheitswahn und Schönheitskult verfallen – regelmäßig Appetitzügler und seit 1963 unter anderem Obetrol, das wie Amphetamine wirkt.¹²¹ Dennoch hält er sich, obgleich er Leute liebt, die ›high‹ sind,¹²² mit härteren Drogen und Alkohol zurück, weil er zweifellos damals schon deren fatale Auswirkung erkannt hat. Er möchte es möglichst vermeiden, zu dem zu werden, was das Wort *beat* ursprünglich bedeutet und antizipiert: betrogen, ausgebeutet, ausgelaugt, physisch und psychisch erschöpft, heruntergekommen, lebensmüde.¹²³ Warhol verfolgt durch Enthaltsamkeit gegen Ende der 1960er eine konsequente Vermeidungsstrategie, mit der er sich ebenso konsequent von der *Beat*-Szene abgrenzt und seelenruhig das Ende der dekadenten *Factory* sowie diverser Mitglieder erwartet.

Während Warhol rechtzeitig den Ausstieg aus dem *Factory*-Sumpf schafft, kommt für viele, deren Verfallsdatum bereits gekennzeichnet ist, jegliche Hilfe

118 Vgl. Kimball, 2000: 55. Vgl. Warhol nach McShine, 1989: 457, der es nicht begreifen kann, dass dauernd »Bullen« in die *Factory* heraufkommen, die der Meinung sind, dass sie dort »ganz schlimme Sachen« machen, was gar nicht der Fall ist.

119 Vgl. Rousseau nach Kimball, 2000: 17. Vgl. Bockris, 1989: 198 und Hackett, 1989: 8.

120 Vgl. Warhol nach McShine, 1989: 454 beteuert: »Dann und wann wirft mir jemand vor, ich sei böartig – ich ließe die Leute sich unter meinen Augen selbst zerstören, damit ich sie filmen und Tonbandaufnahmen machen könnte. Ich halte mich jedoch nicht für böartig – nur für realistisch.«

121 Vgl. Spohn, 2008: 44.

122 Vgl. Bockris, 1989: 264. Warhols Superstar Ultra Violet sagt: »Andy liebte Leute, die high waren.«

123 Vgl. hierzu Halberstam, 1993: 301. Das von der Drogenkultur herrührende, bei Kerouac in seiner Biografie verzeichnete Wort wird später seiner ursprünglichen Bedeutung beraubt und neu erfunden als *beatific*, um diejenigen zu beschreiben, die sich gegen den allgemein vorherrschenden Materialismus und den persönlichen Ehrgeiz auflehnen. Vgl. auch Kuhl, 2007: 10.

zu spät. Gerade der phänomenale Aufstieg von Warhols bildschönem Superstar Edie Sedgwick wird jäh beendet. Warhol selbst sieht das tragische Ende bereits kommen, sagt er doch: »Edie [ist] wie für die Kamera geschaffen [...]. Sie [ist] ganz und gar Energie – wenn es darum [geht], ihr Leben zu leben, [weiß] sie nicht damit umzugehen [...]. [S]ie [hat] mehr Probleme [...] als irgend jemand, den ich je kannte.«¹²⁴ Als »Personifizierung des armen kleinen reichen Mädchens«,¹²⁵ das durch die Hassliebe zum Vater bereits von Anfang an schwer gestört ist und das den späteren Suizid der beiden Brüder nie ganz überwinden kann, versucht Edie ihr privat angekratztes Ich vor der Kamera zu überspielen.¹²⁶ Wie Warhol sucht sie geradezu zwanghaft den öffentlichen Auftritt, gibt sich ganz der magischen Linse hin, um selbst eine magnetische Wirkung zu entfalten. 1965, als sie neben ihrem Gönner Andy Warhol und ihrem Vertrauten Chuck Wein mitten auf der Straße in einem offenen Gully posiert, erscheint sie noch gänzlich ungebrochen, dafür apart und stilvoll, ja schon aristokratisch, ist sie doch der Blickfang schlechthin mit ihren zarten, symmetrischen Gesichtszügen – von der Schminke betont und von großen Ohrringen umrandet – und den lebhaften, durchdringenden Augen (Abb. 1.32).¹²⁷ Doch der Schein trügt: Sie ist kein »schönes unbeschriebenes Blatt« mehr, »dass jeder alles in sie hineingeheimnissen«¹²⁸ kann, da sie bereits von dem sie kontrollierenden und manipulierenden Chuck Wein, der mit dem schwindenden Einfluss Edies in der *Factory* selbst vorprescht, mit Amphetaminen und Barbituraten versorgt wird, die ihren so ausdrucksstarken Blick verschleiern und trüben.¹²⁹ Immer mehr gleichen ihre Augen schwarzen Höhlen, ihre Aufmachung und ihr Gehabe einem Zombie Warhols.¹³⁰

124 Warhol nach McShine, 1989: 453 sowie in Bockris, 1989: 262.

125 Malanga nach Bockris, 1989: 262.

126 Vgl. Bockris, 1989: 264.

127 Vgl. auch ebd.: 262. Malanga beschreibt darin Edies Wirkung.

128 Warhol nach Bockris, 1989: 264.

129 Vgl. Bockris, 1989: 263, 273, 275 und 276. Auch Ondine als Edies »Kammerzofe« muss diese regelmäßig mit Drogen versorgen: »Eine meiner Pflichten als ihre Zofe bestand darin, dass ich in der Apotheke Aufputzmittel, Tranquilizer, ein Zwischending von beidem oder was sonst noch holen und ihr in den Rachen stopfen sollte.« (273)

130 Vgl. ebd.: 281. Edie soll nur noch bodenlange, langärmelige Kleider getragen haben, um die Kratzspuren an Armen und Beinen zu verbergen, und sich wie einen Totenschädel geschminkt haben. In der Öffentlichkeit soll sie nicht mehr wie Warhols Partnerin, wie sein Alter Ego, gewirkt haben, sondern wie ein ferngesteuerter Zombie, den Warhol mit geflüsterten Kommandos dirigiert.

Vollgestopft mit Aufputzmitteln und Tranquilizern, überdies noch an Bulimie leidend aus einem verkehrten Schönheitswahn heraus, gerät die erst 22-Jährige vollends aus der Bahn.¹³¹ Sie verliert, wie die Aufnahme in der *Vogue* (Abb. 1.33) ironischerweise impliziert, den festen Halt unter ihren Füßen und die Balance in ihrem Leben, um die sie hier so sichtlich bemüht ist. Grazil und anmutig aber ebenso verletzlich und zerbrechlich führt sie das letzte Kunststück vor, bevor sie ganz von der Bildfläche Warhols verschwindet. Dieser, innerlich tief betrübt über deren negative Entwicklung und getroffen von deren Verrat durch einen Seitenwechsel ins feindliche Dylan-Lager,¹³² zeigt sich nach außen ganz sorglos und geschäftstüchtig: »Edie ist auf dem absteigenden Ast. Ich bin gespannt, wer das nächste Mädchen sein wird. [...] Ob Edie wohl Selbstmord begeht? Hoffentlich gibt sie mir vorher Bescheid, damit ich's filmen kann.«¹³³ Doch »Edie erstickt Jahre später ohne Chronist«, ¹³⁴ wie Straumann treffend formuliert, und zwar völlig einsam und allein. An ihr sowie an denjenigen, denen das gleiche Schicksal widerfährt, wird das Exempel der »Höllenvision«¹³⁵ der 1960er statuiert, der Entartung der amerikanischen Gesellschaft im Allgemeinen, der Untergrundszene im Besonderen.

Das erschreckende Mahnmal an die dunkle Seite der 1960er durch die von der Untergrundszene ausgesandten negativen Signale bewirkt einen Imagewechsel der *Factory*, die sich vom lasterhaften Vergnügens- zum soliden Arbeitsort wandelt.¹³⁶ Es ist das Ende einer Ära, Amerikas sogenannter »crash-and-burn decade«¹³⁷ erreicht, »das Ende der Amphetamin-Szene«, ¹³⁸ wo man sinn- und hirnlos Drogen und Alkohol konsumierte, sich Sexexzessen hingab und ausschweifende Partys feierte. Der von Freud in *Das Unbehagen der Kultur* thematisierte unversöhnliche Antagonismus zwischen den vom *Es* gesteuerten Triebforderungen zum uneingeschränkten Ausleben des Lustprinzips und den von der Zivilisation mit ihrem dominierenden *Über-Ich* auferlegten Restriktionen verschiebt sich von den 1960ern zu den 1970ern vom einen Pol zum anderen, wo es im Nachkriegs-Amerika der 1950er bereits angesiedelt war, und pendelt sich in

131 Vgl. ebd.: 273, 275.

132 Vgl. ebd.: 294.

133 Warhol nach Bockris, 1989: 283

134 Straumann nach Bronfen/Straumann, 2002: 172.

135 East Village Other nach Bockris, 1989: 305.

136 Vgl. Bockris, 1989: 321.

137 Echols, 2002: 51.

138 Ondine nach Bockris, 1989: 258.

der Mitte wieder ein.¹³⁹ Der bis dahin freie und häufig barbarische Genuss, für den man laut Foucault keinen Ausweis, keine Identifikationspapiere braucht,¹⁴⁰ wird wieder von der das Chaos bändigenden Gesellschaft mehrheitlich unterdrückt und in zivilisierte(re), geordnete(re) Bahnen gelenkt. Mit dem Umzug der *Factory* in den sechsten Stock des *Union Buildings* 1968 kehrt der Büroalltag ein, was sich an der zum seriösen Ambiente passenden Möblierung spiegelt.¹⁴¹ Mit dem sichtbaren Imagewandel vollziehen sich diverse Veränderungen in der *Factory*: Eine starre, hierarchische Struktur, die ebenfalls Warhols seriellen Bildern zugrunde liegt, sorgt für die Kontrolle der Arbeitsabläufe, die Gründung der *Factory Additions*, eine für die Produktion und den Vertrieb von Warhols Drucken zuständige Firma, für deren Effizienz und Produktivität.¹⁴² Emsig wird auf Schreibmaschinen eingehämmert zur nachhaltigen Dokumentation des Erlebten, werden Ideen und Pläne generiert, die erst in dem kreativen Potpourri der Untergrundszene so richtig gediehen waren.¹⁴³ Denn so dekadent das Ambiente der *Factory* auch in den 1960ern gewesen sein mag, es wäre grundsätzlich falsch, daraus zu folgern, dass es sich dabei nur um einen Spiel- und nicht auch um einen Arbeitsplatz gehandelt hat.¹⁴⁴ Warhol selbst betont, dass gerade das in der *Factory* vorherrschende zwanglose Klima seine Schöpferkraft wesentlich gefördert hat: »Ich glaube, wir sind ein Vakuum hier in der Factory [...]. Es gefällt mir hier, [...] ich kann mich dann ganz der Arbeit hingeben.«¹⁴⁵ Durch diese Hingabe und Vertiefung sind nämlich jene Bilder entstanden, in denen die ungewöhnliche, ja geradezu surreale Atmosphäre der *Factory* in einem discoähnlichen Licht-, Farben- und Kompositionsspiel eingefangen wird, zu dem Genuss der Sinne verleitend, durch welchen die verdrängten, dem Lustprinzip frönenden 1960er bis heute (visuell) transportiert werden.

Dem zum *Amusement* beisteuernden Spieltrieb in den 1960ern ist demnach längst vor dessen zivilisierter Unterbindung in den 1970ern der latente Ernst in Form von Arbeit eingeschrieben. Zwar gestaltet Warhol seine Bilder mehrheit-

139 Vgl. Freud, »Das Unbehagen der Kultur« in *Fragen der Gesellschaft*, Ursprünge der Religion, 2000: 191-270. Vgl. Freud, »Das Ich und das Es« in *Psychologie des Unbewussten*, 2000: 273-330 sowie Kimball, 2000: 174.

140 Foucault nach Echols, 2002: Zueignung. »Pleasure has no passport, no identification papers.«

141 Vgl. Spohn, 2008: 46.

142 Vgl. Bockris, 1989: 393 und Spohn, 2008: 46.

143 Vgl. Bockris, 1989: 396 und Honnef, 2006: 71.

144 Vgl. Guiles, 1989: 230.

145 Warhol nach McShine, 1989: 457.

lich so, dass sie Erinnerungen an Malbücher und Comics hervorrufen, die man eher mit Unterhaltung assoziiert als mit seriöser Arbeit; zwar forciert er das Entertainment als treibende Kraft, das als »triumph of sensation over reason«¹⁴⁶ der Freizeit, der sogenannten nicht-obligaten Zeit, zugerechnet wird und sich deshalb im Wirkungsbereich auf nicht ernst zu nehmende Tätigkeiten erstreckt;¹⁴⁷ zwar bringt er das Spiel und die Arbeit ganz plakativ mit der Bemerkung »wir spielen, weil Arbeit Spiel ist, wenn man etwas tut, was einem Spaß macht«¹⁴⁸ infolge der sich in der Nachkriegszeit auflösenden Grenzen zwischen Arbeits- und Freizeit auf denselben Nenner; doch dies tut er nur, um zu beweisen, was McLuhan bereits 1964 akzentuiert hat, dass das extrem gepushte Entertainment die hauptsächliche Form des Business und der Politik wird.¹⁴⁹ Die von Warhol so exzessiv betriebene spielerische Komponente wirkt sich also – wie an der Häufung seiner Bilder zu erkennen ist – sehr produktiv respektive produktivitätssteigernd aus und ist folglich dem Einkommen zuträglich, so wie dies gemeinhin bei der Verrichtung von Arbeit angenommen wird. Da die Kreativität ohnehin schon an eine Betätigung in geistiger und/oder körperlicher Hinsicht gekoppelt ist, hier einerseits in der gedanklichen Entwicklung der Idee, andererseits in deren konkreten Umsetzung in ein manuell oder maschinell erzeugtes Kunstwerk, ist sie immer mehr als nur ein simples Spiel und daher zwangsläufig mit Arbeit und Ernst verbunden, wie Warhol untermauert: »Man spielt doch nur deshalb ernsthaft, um ernsthaft zu arbeiten, und nicht umgekehrt, wie die meisten Leute glauben.«¹⁵⁰ Warhol peilt denn auch mit seiner Arbeit ernsthafte Ziele an: den Gelderwerb und die Anerkennung. Er plant nicht nur, sich finanziell und materiell abzusichern und seinen Status als ›*Selfmademan*‹ zu bewahren, sondern fühlt sich zudem berufen, der Nachwelt ein erinnerungsträchtiges Werk mit sinnstiftendem Gehalt zum Nachkriegs-Amerika zu hinterlassen. Trotzdem möchte er den in den 1960ern gewonnenen Spaß selbst bei einer noch so ernsthaften Arbeit nicht verlieren. Er versucht die geistige und körperliche Anstrengung deshalb spielerisch auszubalancieren. Der daraus entspringende scherzhafte Umgang mit seinen Bildern markiert seine Grundeinstellung: »[M]ach ein Spiel daraus und behalte deinen Sinn für Humor.«¹⁵¹

146 Vgl. Gabler, 1999: 31.

147 Vgl. Dyer, 2002: 6f.

148 Warhol nach McShine, 1989: 458.

149 Vgl. McLuhan, 2009 [1964]: 234.

150 Warhol nach McShine, 1989: 457.

151 Warhol nach Bockris, 1989: 45.

Der die Arbeit offensichtlich begleitende Humor resultiert bei Warhol in eine »Komödie der Malerei«, ¹⁵² bei der das Lebendige der ausgelassenen 1960er von dem an die eingeschränkten 1950er erinnernden Mechanismus zunehmend überdeckt wird. Daraus entsteht jene berühmte Definition des Komischen, die Henri Bergson in seinem Essay über *Das Lachen* bereits 1921 geprägt hat und die auf dem vitalistisch gewendeten Leib-Seele-Dualismus beruht, der wiederum Ähnlichkeiten mit dem von Freud in *Das Unbehagen der Kultur* dargestellten Antagonismus aufweist. ¹⁵³ Laut Bergson zeichnet sich die menschliche Existenz durch zwei oppositionäre Seiten aus, die sich im ständigen Widerstreit befinden, so wie die das Nachkriegs-Amerika bestimmenden 1950er und 1960er. Die eine Seite, die seelische, geistige, individuelle, welche Warhol mit seinen Zeitgenossen in schöpferischen, durchaus spontan und authentisch wirkenden Selbst-Inszenierungen uneingeschränkt ausgelebt hat, wird von der zweiten, der körperlichen, stofflichen, unpersönlichen, die sich in beharrlicher, starrer und mechanischer Arbeit niederschlägt, gebremst oder gehemmt. Wo immer Individualität wie in den 1960ern frei entwickelt werden soll, droht der tief eingesenkte und mit dem Zeitgeist der 1950er übereinstimmende Automatismus, der die Lebenskraft drosselt. Genau in diesem sich gegen die Lebendigkeit des Individuums stemmenden Mechanismus liegt jene Komik verborgen, die Warhols Bildern insgesamt zugrunde liegt. Seine komischen Helden und Heldinnen werden alle mit einem Laster identifiziert, mit einer zwanghaften Rückkehr zu einer schlechten Angewohnheit, einem Tick wie dem gleichmachenden Schönheitswahn oder den vernebelnden Drogen, der sie so steuert, dass sie nur noch wie Marionetten ihrer eigenen Eigenschaften wirken. Sie treten nicht mehr als Individuen auf, sondern nur noch als Typen mit groben und grotesken Zügen; sie sind nicht mehr durch ihre Einzigartigkeit gekennzeichnet, sondern vielmehr dadurch, was sie austausch- und verwechselbar macht, so als wäre ihre Willenskraft gänzlich erlahmt, so als wären sie zum ohnmächtigen Spielball physikalischer Krafteinwirkungen geworden. Die wiederholbaren mechanischen Wesenszüge äußern sich bei Warhol in der unaufhörlichen Reprise gleicher Bilder, in Akten purer Wiederholung. Sie pflastern die Lebendigkeit, die Flexibilität zu und tragen mit ihrem übertriebenen Automatismus zur Belustigung bei. Doch das Lachen erscheint ebenso automatisiert und erzwungen wie der Gesichtsausdruck der dargestellten Persönlichkeiten (Abb. 1.28). Es ist mitleidslos, vielleicht sogar grausam, und bedingt im Sinne Bergsons eine gefühllose oder unmenschliche Dis-

152 Vgl. hierzu sowie auch im Folgenden Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 47, 54f.

153 Vgl. Bergson, 2011 [1921]. Vgl. auch Freud, »Das Unbehagen der Kultur« in *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, 2000: 191-270.

tanz, die sich jeglicher Empathie entledigt.¹⁵⁴ Es ermöglicht dadurch aber – ähnlich wie der von Brecht automatisierte *Verfremdungseffekt* – eine nüchternere oder rationellere Einschätzung der ausschweifenden 1960er.¹⁵⁵ Eher untypisch für die Postmoderne versteht sich diese nicht als oberflächlicher *Pastiche*, der vom komischen, satirischen Impuls amputiert ist, sondern als refigurierende *Parodie*.¹⁵⁶ Der Kontext der 1960er wird durch die von Warhol wiederholte Refunktion existierender Bilder nämlich gleichzeitig in Erinnerung gerufen und ausgelöscht, wobei die Auslöschung die Bilder disfiguriert, nur um deren Reevaluation oder Refiguration zu erzielen.¹⁵⁷ Oder anders ausgedrückt, um explizit Bezug zu nehmen auf die in der Einleitung festgehaltene These: Die Komik, die Warhols Bilder überlagert, in welcher Lebendiges vom Mechanischen überlagert wird, ermöglicht jenes imaginäre Zugreifen auf die 1960er, das in seiner Darstellbarkeit wiederum ent- oder verstellt ist – dies nur zur stetigen, wenngleich verlustigen Neuschöpfung.

Mit der mechanischen Dekonstruktion der 1960er, die in der Parodie immer wieder neu rekonstruiert werden, wird die ausschweifende Lebensvitalität durch Monotonie gedrosselt. Warhol bildet mit seiner dritten *Factory* eine Routine aus, die im extremen Gegensatz zu seinen vorherigen Extravaganzen und Eskapaden steht. Er kehrt zu jenem geregeltem Tagesablauf zurück, der in der rigiden Ordnung an die 1950er erinnert und der bis zu seinem Tod streng eingehalten wird: Er diktiert morgens seiner Assistentin Pat Hackett am Telefon, was er am Tag zuvor unternommen hat; dann geht er kaufend durch die Stadt zum Büro, wo er gegen Mittag eintrifft; im Konferenzraum nimmt er mit Kunden das Mittagessen ein, das von Brownies geliefert wird; nachmittags arbeitet er und abends geht er – nun ganz gepflegt – aus (von Vernissage zu Vernissage, von Empfang zu Emp-

154 Vgl. hierzu insgesamt Neuner nach Mendes/Zimmer, 2011: 54f.

155 Vgl. zum Verfremdungseffekt Warhols Aussage zu Brecht in Fussnote 383.

156 Der *Pastiche* kann mit der Parodie Jameson zufolge (2001: 17) durch »the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask in a dead language« assimiliert werden. Trotz dieser Verwandtschaft weist Jameson darauf hin, dass es sich beim *Pastiche* allerdings um eine unter postmoderner Rubrik zu subsumierende »blank parody« handelt, welche vom satirischen Impuls, der kritischen Distanz und von komischen Elementen amputiert ist.

157 Vgl. Dentith, 2000: 15f.: Die Parodie »is to refunction pre-existing texts and/or discourses, so that it can be said that these [...] structures are called to the readers minds and then placed under erasure. Parodistic erasure disfigures its pre-texts in various ways that seek to guide our re-evaluation or refiguration of them.«

fang).¹⁵⁸ Dass Warhol die beschriebene Routine als wesentliche Orientierungs- oder Strukturierungshilfe einstuft, die den komplexen Alltag sichtlich erleichtert, kann er nicht zur Genüge betonen: »Automation ist eine Möglichkeit, die Dinge zu vereinfachen. Automation gibt einem etwas zu tun.«¹⁵⁹ Stur geht er der Beschäftigungstherapie nach, deren Mechanismus sich auf ganz Amerika überträgt und alle in einem massenhaften Einheitsbrei von Eintönigkeit über den gleichen Kamm schert: »Alle sehen gleich aus und tun das gleiche, und dahin entwickeln wir uns immer mehr.«¹⁶⁰ Die Entwicklung dokumentiert Warhol in den meisten seiner Bilder, in denen die Gleichschaltung unaufhörlich waltet, in denen die Individualität, jegliche Regung und jegliches Leben, verbannt sind (Abb. 1.28). Dem ewigen Trott verfallen, und sei es nur um die tägliche Langeweile, die gähnende Leere der viel gepriesenen Freiheit zu überspielen, geht Warhol überaus verlässlich, keinem einzigen ihn zerstreuenden Hobby frönend, der Arbeit nach. Denn als enthaltsamem Menschen, dem die Religiosität bereits von klein auf durch die den Familienalltag bestimmenden Kirchgänge eingeimpft wurde, ist ihm der Fleiß – gepaart mit Sparsamkeit – in Mark und Bein übergegangen.¹⁶¹ Dieser frisst ihn sogar regelrecht auf, wird er doch von brennendem Ehrgeiz dazu getrieben, rund um die Uhr, zu jeder beliebigen Tages- und Nachtzeit, zu arbeiten, um das beim Kaufen verprasste Geld wieder zurück- oder anzulegen.

Durch die alle gleichmachende Arbeits- und Kaufwut wird die neu errungene Freiheit immer mehr in Ketten gelegt. Nicht nur Warhol wird von dem unermüdlichen Eifer gepackt, die Kaufkraft zu erhöhen und alles für Geld zu tun;¹⁶² sozusagen alle Amerikaner sind bestrebt, dem Motto »Arbeite viel«¹⁶³ mechanisch folgend, sich zunehmend mehr leisten zu können. Sie werden gar arbeitssüchtig,

158 Vgl. Sabin, 2002: 110.

159 Warhol in Spohn, 2008: 71.

160 Warhol nach McShine, 1989: 450. Warhol basiert diese Aussage auf Brechts Automatismus: »Jemand hat gesagt, Brecht habe gewollt, dass alle gleich denken. Ich möchte, dass alle gleich denken. Aber Brecht wollte es über den Kommunismus erreichen, gewissermaßen. In Russland will es die Regierung durchsetzen. Hier geschieht es ganz von selbst, ohne dass eine strenge Regierung Druck ausüben müsste [...]«

161 Vgl. Bockris, 1989: 28 und Sabin, 2002: 11.

162 Vgl. Corkie Ward nach Bockris, 1989: 115 und Spohn, 2008: 31, der sich zu Warhols Hauptantriebskraft folgendermaßen äussert: »Andy tat alles für Geld. Sein Hauptziel war es, zu lernen, wie man alles noch schneller tun kann.«

163 Warhol nach Bockris, 1989: 45.

mutieren zu *Workaholics*,¹⁶⁴ die »dann in die Sklaverei verkauft [werden]«,¹⁶⁵ wie Warhol selbstkritisch bemerkt. Da »[d]ie Maschinerie [...] immer in Gang [ist.] [s]ogar wenn man schläft«,¹⁶⁶ schlägt die so schnell (wieder) erlangte Freiheit hämisch zurück. Sie schwindet nicht nur immer mehr mit ihrem mehrfachen Auftauchen, wie Warhol in seiner *Statue of Liberty* (Abb. 1.1, 1.2) andeutet, indem er die Konturen der Freiheitsstatue bis zu fleckenhaften Gebilden auflöst, so dass schließlich das majestätische Haupt der *Libertas* in blauen oder grauen Rauchschwaden regelrecht verdampft, genauso wie sich der Freiheitsgedanke selbst verflüchtigt, sondern wendet sich später noch gegen ihre eigenen Leute. In der *Fabis Statue of Liberty* (Abb. 1.34), die weit über die Nachkriegsjahre hinaus gefertigt wurde, erscheint die erlösende Freiheitsgöttin ihrer ursprünglichen Funktion gänzlich beraubt; sie entpuppt sich stattdessen als rächendes blaues Monstrum, welches das zu neuem Stolz bekehrte amerikanische Volk in die Knie zwingt und wiederum verknechtet. Als Geste der Unterwerfung hat sie ihren rechten Arm, der von der wohl ausgelöschten Fackel der Freiheit bereits amputiert wurde, dominant erhoben. Einschüchternd mutet auch ihr Blick aus einem verkniffenen und einem verunstalteten Auge an. Bedrohlich wirkt zudem die gewaltige Krone, deren spitze Zacken sich leicht in das eigene Fleisch bohren können. Tatsächlich müssen die Amerikaner bald für ihren Freiheitsanspruch, ihr Überlegenheitsdenken und ihre wirtschaftliche Macht bluten. Die so narzisstisch agitierte Unabhängigkeit kaschiert nicht länger, wie abhängig jede/r vom kapitalistischen System ist, wie sehr sich jede/r diesem machtlos ausliefert.

Das neben der Freiheitsstatue so hochstilisierte Symbol, der Dollar, signalisiert ebenfalls den Entfremdungs- und Entwürdigungsprozess, den das amerikanische Volk bereits in den Nachkriegsjahren zu durchlaufen beginnt. Warhol verfährt mit seiner *Dollar Bills*-Reihe (Abb. 1.3-1.8) daher nicht nur vordergründig, um den exzessiven Reichtum zu bejubeln, sondern entlarvt hintergründig dessen inflationäre Durchschnittlichkeit, die dem neu erlangten amerikanischen Selbstbewusstsein einen gewaltigen Hieb verpasst. Der Dollar, der ursprünglich die während der Kriegsjahre erlittenen Enttäuschungen kompensieren und als Allheilmittel gegen Frustrationen fungieren soll, wird bei Warhol zunehmend entfremdet, indem er das perfekte, traditionsbewusste Design sowie die automatische Strahlkraft seiner Aura einbüßt; in seinem massenhaften Erscheinen werden sein Aussehen, seine visuelle und taktile Griffigkeit, seine Bedeutung und sein Wert verkehrt. Gerade die Physiognomie von *Two Dollar Bills* [*Fronts*

164 Vgl. Guiles, 1989: 73 und Spohn, 2008: 24.

165 Warhol nach McShine, 1989: 458.

166 Ebd.

and Backs] (Abb. 1.6) tragen in ihrer fast beliebigen Austauschbarkeit dazu bei, dass das programmierte Konzept, der gesamte Komplex, der am Image des Dollars haftet, durch das Bild verunsichert wird. Die damit einhergehende unaufhaltsame Entwertung wird von Warhol mehrfach vorangetrieben: in seinen reinen *Dollar Signs* (Abb. 1.35), die sich knallig-kitschig vom undefinierbaren schwarzen Untergrund abheben und in dieser Geschmacklosigkeit sowie billigen Anpreisung jeglicher Funktion und jeglichen Kontexts entledigt sind; in seinen unvollendeten Dollars, den Dollarkonturen, den verwischten und verwaschenen Dollars, den unkenntlichen Dollars, die gerade in den *192 One Dollar Bills* (Abb. 1.7) zusammenlaufen und mehr an ein verblichenes Tapetenmuster erinnern als an ein zahlungskräftiges Mittel. In letztere Kategorie reihen sich die *Many One Dollar Bills* (Abb. 1.36), bei denen sich die Abdrucke bis zur Unleserlichkeit überlagern und in dieser aleatorischen Struktur die symmetrische als Ausdruck der hoffnungsvollen Neuordnung wortwörtlich über den Haufen werfen. Die Anfälligkeit und Fragilität des Machtsymbols Amerikas werden aber besonders hervorgehoben in dem zusammengeschnürten Geldbündel, den *Roll of Bills* (Abb. 1.8), in dem das Image des Scheins sich nur noch durch minimale Andeutungen herauskristallisiert, und in dem geknautschten, zerknüllten, lieblos hin- oder weggeschmissenen Dollar (Abb. 1.37). Hier wird die Vergesslichkeit, die Gleichgültigkeit der Konsumenten gegenüber dem Bild, dem Geschichtsbild im Dollar, bewusst. Mit dessen Repräsentanten, Lincoln und Washington, welche als die Identifikationssymbole der amerikanischen Freiheitsgeschichte verehrt werden sollten, treibt Warhol ein psychologisch-typologisches Spiel: In ihrer unheimlichen, rätselhaft-infantilen Lebendigkeit, der lächelnd-düsteren Ausstrahlung werden sie – ebenso wie die Freiheitsstatue – zu Unglücksboten (Abb. 1.4, 1.5, 1.37).

Dieser Wertverlust des Gelds, der sich offensichtlich auch auf den Besitzer überträgt, so dass dessen Aura ebenfalls entschwindet, erhält überdies eine besondere Brisanz dadurch, dass die zum Bildthema erhobenen Scheine mit dem Siebdruck – ähnlich wie echtes Geld – hergestellt und so in die Nähe von Falschgeld gerückt werden. Im Unterschied zur amerikanischen Tradition von *Trompe-l'Oeil*-Gemälden mit Geldscheindarstellungen, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen und allesamt handgemalt sind, treibt Warhol also mit dem Drucken von Geldmotiven auf Papier, dem materiellen Träger des echten Gelds, die Mimikry auf den Höhepunkt. Um den Illusionismus gar zu verstärken, ergänzt er die Siebdrucktechnik durch einen Gummistempel in Violett mit dem Siegel des *US-Treasury*. Damit gelingt ihm die Angleichung an das Original, wäre da nicht der etwas comicartige Charakter seiner Vorzeichnung (beispielsweise bei Lincoln und Washington), der doch für sichtliche Distanz sorgt (Abb.

1.4, 1.37).¹⁶⁷ Genau diese Distanz ermöglicht es, über den schönen Schein der Nachkriegsjahre zu reflektieren, der sich im Geldschein unwiderruflich widerspiegelt. Die Bestrebungen nach Freiheit und Autonomie, welche die 1950er und 1960er so sehr prägen, entpuppen sich als leere Versprechungen, als ebenso falscher Schein wie Warhols Falschgeld. Sie vermögen den Missbrauch, der im Namen der freien Kapitalmacht Amerika immer häufiger betrieben wird, nicht länger zu kaschieren, ja fördern diesen sogar durch Konkurrenzdruck und zunehmende Abhängigkeiten. Wer sich gegen andere durchsetzen und selber etwas erwirtschaften will, kommt nicht umhin, mit harten Bandagen, moralisch verwerflichen und teils sogar illegalen Mitteln zu kämpfen, wie Warhols Falschgeld zweifelsohne nahelegt.

Dass sich Warhol selbst unlauterer Mittel bedient, nur um seine Position als ›*Selfmademan*‹ zu festigen, versucht er äußerst geschickt und glaubwürdig hinter seiner Tugendhaftigkeit und Integrität zu verbergen. Ebenso vordergründig wie der schöne Schein seiner *Dollar Bills* gibt er sich verlässlich und geflissentlich, befolgt er doch in fast unterwürfiger Manier die Korrekturvorschläge seiner Kundschaft. Ohne ein böses Wort zu verlieren, ändert er die Zeichenentwürfe gemäß den Wünschen der Redakteure und Art-Direktoren ab, um diese vollends zufrieden zu stellen und mit einer auf uneingeschränkten Zustimmung stoßenden Endversion zu beglücken.¹⁶⁸ Dadurch erfreut er sich schnell allgemeiner Beliebtheit und erfährt kameradschaftliche Zuwendung.¹⁶⁹ Um seine Liebenswürdigkeit noch hervorzuheben, betätigt er sich als barmherziger Friedensstifter und Schutzpatron. Mit seiner *Factory* bietet er einen sicheren Zufluchtsort für gesellschaftliche Aussteiger und Absteiger.¹⁷⁰ Wie ein väterlicher Bruder nimmt er sich der Verwahrlosten und Haltlosen an und leiht ihnen ein offenes Ohr für ihre Probleme.¹⁷¹ Da er den Zustand des Ausgegrenztseins am eigenen Leib erfahren hat, kann er die Sorgen der zu Betreuenden gut nachvollziehen. Mit unendlicher Geduld und ungeteilter Aufmerksamkeit wirkt Warhol auf die sich an ihn Wendenden ein, spendet ihnen den erforderlichen Trost und gibt ihnen mit wohl durchdachten Ratschlägen Rückhalt.¹⁷² Er schlüpft dabei in die Rolle des Beichtvaters, des »Sankt Andy«,¹⁷³ der seine *Factory* zu einer Kirche umfunktioniert,

167 Vgl. Mendes/Zimmer, 2011: 110.

168 Vgl. Sabin, 2002: 26.

169 Vgl. Bockris, 1989: 9; Guiles, 1989: 133 und Sabin, 2002: 33.

170 Vgl. Guiles, 1989: 183.

171 Vgl. Bourdon, 1989: 181.

172 Vgl. Bockris, 1989: 452.

173 Guiles, 1989: 133.

mit Requisiten wie dem *Cross* (Abb. 1.38) und der biblischen Szene *The Last Supper* (Abb. 1.39) – beide in die Spätphase seines Werks eingeflossen – ausstattet und die verirrtten Schafe anleitet.¹⁷⁴ Warhols so zelebrierte Religiosität und Hilfsbereitschaft reichen gar bis zur gänzlichen Selbstauflösung. Den auslöschenden Akt des Todes schon früh herbeisehend,¹⁷⁵ lässt er den Wunsch nach heimlichem Verschwinden in seine *Self-Portraits* (Abb. 1.40) einfließen. Darin werden die Gesichtszüge als Garant für seine so stolz verkündete amerikanische Identität wie bei der *Statue of Liberty* bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Während die Konturen der rechten Gesichtshälfte noch ansatzweise erhalten bleiben, lösen sich diejenigen der linken flächendeckend auf und vermengen sich mit dem Rot des Pfostens, an welchen sich Warhol scheinbar lehnt. Sein Antlitz wirkt dadurch geisterhaft, was die gespenstischen Finger im Vordergrund noch unterstützen. Seine vormals narzisstische Präsenz erscheint verletzlich; dem Dollar ähnlich scheint er sich selbst und seinem Image entfremdet, so als wolle er sich ganz zurücknehmen. Deshalb taucht er auch in seinen Filmen nur selten auf, schränkt sich selber so sehr ein, um allen anderen genügend Raum zur Verfügung zu stellen.¹⁷⁶ In der ritterlichen Entsagung macht er einen sogar glauben, dass die in der *Factory* beherbergten Heimatlosen weniger seiner bedürfen, als er umgekehrt ihrer bedarf: »Viele Leute [dachten], dass die ganze Factory um mich herumhing, [...], dass alle kamen, um mich zu sehen, aber das ist völlig daneben: ich war's, der um all die anderen herumhing.«¹⁷⁷

Tatsächlich ist Warhol auf seine *Factory*-Mitglieder angewiesen, allerdings nicht um sich an deren Gesellschaft zu erfreuen und sie zu ihren Gunsten anzuleiten, sondern um sie skrupellos auszubeuten, um aus ihnen Eigenkapital zu schlagen. Mit seiner manipulativen Art macht er sie wie ein Sektenführer emotional abhängig und bringt sie in seine Gewalt.¹⁷⁸ Vordergründig gaukelt er ihnen Freundschaft vor; hintergründig verfolgt er jedoch eigennützige Ziele, um mittels ihrer Arbeitskraft sein so teuer gewonnenes Geld anzuhäufen.¹⁷⁹ Selbst zum

174 Vgl. Bockris, 1989: 248.

175 Vgl. Warhol nach McShine, 1989: 458. Er sagt: »Wenn ich sterbe, möchte ich keine Überreste hinterlassen. Ich würde gerne einfach verschwinden. [...] Meinen eigenen Grabstein habe ich mir immer gerne unbeschriftet vorgestellt. Kein Epitaph, kein Name.« Allein die Aufschrift »Trugbild« soll darauf hinweisen, dass hier eine sich in ihrem Image verflüchtigende Person ruht.

176 Vgl. Sabin, 2002: 71.

177 Warhol nach McShine, 1989: 457.

178 Vgl. Bockris, 1989: 248, 286.

179 Vgl. ebd.: 115, 122.

Sklaven der freien Marktwirtschaft degradiert, schlägt er wie die *Statue of Liberty* gnadenlos zurück und versklavt seine Anhängerschaft. Ungehemmt nutzt er sie aus und lässt sie unentgeltlich für sich arbeiten.¹⁸⁰ Hat er einmal Blut geleckt, ist er wie ein Vampir beständig auf frisches angewiesen, welches er genüsslich aus seinen Stars und Sternchen saugt.¹⁸¹ Das einstige *Cinderella*-Märchen verkehrt sich so zu einer schauerlichen *Dracula*-Version, einem widersprüchlichen Gemisch also, dem Warhol die synthetische Bezeichnung »Drella« verdankt.¹⁸² Dass die liebliche *Cinderella*-Figur, auf die er in seinen selbst-auflösenden *Self-Portraits* (Abb. 1.40) zweifelsohne anspielt, mit dem blutrünstigen *Dracula* kontaminiert, ist in den späteren *Six Self-Portraits* (Abb. 1.41) gut ersichtlich. Warhols überbelichtetes, grausam kalt-verfärbtes Haupt, dem die Haare medusenhaft abstehen, wirkt vom Körper gänzlich abgetrennt und freischwebend, so als wäre er gerade erst geköpft worden. Die eingefallenen Wangenknochen sowie der starre Gesichtsausdruck unterstreichen die evozierte Unheimlichkeit und muten wie eine Totenmaske an.¹⁸³ Dennoch scheinen die Augen seltsam wachsam, dadurch dass sie einen förmlich sezieren und mit einem Bann belegen wollen. Mit dieser eigenartigen Mischung aus Totenstarre und Lebendigkeit, die dem Vampir als wieder belebtem menschlichem Leichnam eigen ist, erinnert Warhol einerseits an die sich im Widerstreit befindende Dualität von Mechanismus und Vitalität der 1950er und 1960er, andererseits auch an seine in der Nachkriegszeit stattfindende eigene Verwandlung vom bleichen, unbeholfenen Aschenputtel zum manipulierenden Popstar mit hypnotischer Wirkung.

Zum Grafen *Dracula* – dem affektlosen Untoten aus den Karpaten – in der Nachkriegszeit mutiert, muss Warhol aber mit seinen Ressourcen haushalten und Distanz wahren. Trotz seines enormen Einflusses, der sich nicht nur auf seine *Factory*-Mitglieder auswirkt, bleibt er ein Fremdkörper und steht abseits; er gehört weder dem selbstverschwenderischen *Underground* an noch dem schillernenden *Jet-Set*.¹⁸⁴ Er gibt sich unnahbar und indifferent, was ihm die notwendige Unverletzlichkeit garantiert, die er nur allzu gern zur Schau stellt. Demonstrativ lässt er sich in typischer Abwehrhaltung ablichten, mit beiden Händen vor dem

180 Vgl. ebd.: 90 sowie Faulstich/Korte, 1997: 198. Wie Kuhl, 2007: 42 bestätigt, ist Malanga Warhols einziger bezahlter Mitarbeiter.

181 Warhol nach Bronfen/Straumann, 2002: 172 gesteht freimütig, dass er von Blut angegan ist: »Ich mag Süßigkeiten. Blut mag ich auch.«

182 Vgl. Bockris, 1989: 243, 462; Guiles, 1989: 243; Sabin, 2002: 77 und Bronfen/Straumann, 2002: 179.

183 Vgl. Bronfen/Straumann, 2002: 170.

184 Vgl. ebd.: 179.

Gesicht, um persönlichen Kontakt auszublenden (Abb. 1.42). Die Verwundbarkeit hingegen, welche ihm an die Substanz gehen könnte, lässt er einfach hinter der Kunstfigur verschwinden, die er am Rand der Selbst-Auflösung stets neu inszeniert.¹⁸⁵ Diese Verschanzung durch Maskerade schlägt sich auch auf verbaler Ebene nieder, wartet Warhol doch beständig mit provokativen populärphilosophischen Voten auf, die zwar dem neuen amerikanischen Zeitgeist durch ihre Platitude und Einfachheit entsprechen, sich in Tat und Wahrheit aber nur als leere, entpersonalisierte Worthülsen entpuppen.¹⁸⁶ Stattdessen begegnet er seinen Mitmenschen mit einer großen Portion an Misstrauen, welches durch das auf ihn verübte Attentat 1968 noch genährt wird.¹⁸⁷ Daraufhin legt er sich einen immer dickeren Schutzpanzer zu, unterbindet jegliche Nähe zu seinen Mitmenschen und auch zu seinem Werk und bevorzugt den Rückzug in die vollständige Isolation.¹⁸⁸ »Ich kann am Alleinsein nicht Schlimmes finden. Ich finde es sogar bestens«, ¹⁸⁹ meint Warhol überzeugt. Überzeugt ist er auch davon, dass die mit der Abschottung einhergehende emotionale Entleerung, die sein Leben und sein Werk wie in einem einzigen Spiegel durchdringen,¹⁹⁰ grundsätzlich dem Zeitgeist der 1960er entspricht, glaubt er doch, »dass die Leute in den sechziger Jahren vergaßen, was man sich unter Gefühlen vorzustellen hatte. Und ich glaube nicht, dass sie sich seitdem wieder daran erinnert haben. Ich glaube, wenn man Gefühle erst einmal aus einem bestimmten Blickwinkel gesehen hat, kann man sie nie mehr wieder als wirklich betrachten. Das ist mehr oder weniger das, was [allen] passiert ist.«¹⁹¹

Dass die wie Warhol so narzisstisch veranlagten Amerikaner in den 1960ern emotional abstumpfen, hängt unmittelbar mit den neuen Kommunikationsmedien wie Tonbandgerät und Fernseher zusammen, die als Mittel der Distanzierung fungieren. Warhol, der bereits gute Abwehrmechanismen gegen zu große

185 Vgl. Kettelhake nach Spohn, 2008: 9: »Aber es ist ihm gelungen, bis zu seinem Tod 1987 jedenfalls, was er vermutlich Zeit seines Lebens wollte: den verletzlischen Menschen Warhol so gut wie komplett hinter der Kunstfigur verschwinden zu lassen.«

186 Vgl. Bockris, 1989: 226.

187 Paul Warhola, sein Bruder, spricht nach Bockris, 1989: 381 dieses Misstrauen an: »Nachdem auf Andy geschossen wurde, hat er nie mehr wem getraut.«

188 Warhol nach McShine, 1989: 451 »will nicht zu nahe kommen«; er »mag es nicht, Dinge zu berühren, deshalb ist auch [s]ein Werk so weit von [ihm] entfernt.«

189 Warhol nach Spohn, 2008: 26.

190 Vgl. Bastian, 2002: 12.

191 Warhol nach McShine, 1989: 455.

Nähe entwickelt hat, indem er immer wieder den Skizzenblock zwischen sich und andere Menschen schiebt, um diese zu verobjektivieren und auf Abstand zu halten,¹⁹² sieht in der Anschaffung des Tonbandgeräts den endgültigen Bruch mit der ihn umgebenden problematischen Realität:

Mit dem Kauf meines Tonbandgerätes war das, was immer man als mein Gefühlsleben hätte bezeichnen können, endgültig vorbei, aber ich war froh, dass ich es los war. Probleme gab es jetzt nicht mehr, weil ein Problem nichts weiter als ein gutes Band bedeutete, und wenn ein Problem sich in ein gutes Band verwandelt, dann ist es kein Problem mehr. [...] Keiner konnte sagen, welche Probleme real und welche für das Band aufgebauscht waren. Mehr noch, die Leute, die einem die Probleme erzählten, waren sich nicht mehr im klaren darüber, ob sie die Probleme tatsächlich hatten oder ob sie sie nur vorspielten.¹⁹³

Die hier thematisierte Konfusion darüber, was nun real, was hingegen nur fiktiv ist, »wo das Künstliche aufhört und wo das Wirkliche anfängt«,¹⁹⁴ wird mit der Anschaffung des Fernsehgeräts noch forciert. Dessen bildgewaltige Scheinwelt, die Warhol selbst am eigenen Starkörper zelebriert und nicht nur in seinen Selbst-Inszenierungen kontinuierlich aufflackern lässt, sondern auch in der »Ästhetik des schönen Scheins«,¹⁹⁵ die seinem ganzen Bildrepertoire zugrunde liegt, wird zur neuen, kaum mehr ernstzunehmenden Ersatzrealität, die ihrerseits realer wirkt als das Leben selbst: »Die Leute sagen manchmal, dass das, was in den Filmen passiert, unwirklich sei, aber tatsächlich ist es so, dass das, was einem im Leben passiert, unwirklich ist. Im Film sehen die Gefühle so stark und wirklich aus, wenn die Dinge einem aber tatsächlich passieren, ist es wie vor dem Fernseher – man fühlt nichts.«¹⁹⁶ Die offensichtliche Verleugnung jeglicher Affektionen als Folge der medialen Vermarktung ergibt sich bei den Amerikanern in der Nachkriegszeit fast zwangsläufig, entwickeln sie doch wie Warhol eine richtiggehende Fernsehsucht, die den Alltag zu dominieren beginnt.¹⁹⁷ Der das Leben beherrschende Fernsehapparat wird denn auch immer häufiger medial angepriesen, wie Warhol mit dem aus der *New York Daily News* entlehnten Inserat illustriert (Abb. 1.43). Darin wirbt er nämlich eigenhändig für das neue Wundergerät, welches neben weiteren, den Alltag erleichternden technologischen Errungen-

192 Vgl. Spohn, 2008: 26.

193 Warhol nach McShine, 1989: 455.

194 Ebd.: 453.

195 Bastian, 2002: 20.

196 Warhol nach McShine, 1989: 455.

197 Vgl. Guiles, 1989: 94.

schaften wie dem Kühlschrank, dem 3D-Sauggerät, dem Telefon und der Schreibmaschine für lukrative \$ 199 angeboten wird.

Aus dem zunehmenden Angebot an technischen Geräten, welche die Wahrnehmung der Realität beträchtlich verändern und Gefühle im Keim ersticken, wählt Warhol die Kamera als ständigen Begleiter (Abb. 1.44).¹⁹⁸ Diese gewährt ihm die machtvolle voyeuristische Distanz und infolgedessen die emotionale Entfremdung, derer Warhol so dringlich bedarf.¹⁹⁹ Er bedient sich der Kamera vorwiegend, um sein Einflussgebiet, sein Territorium auch außerhalb der *Factory* zu erweitern, indem er sie als wirksames Mittel miss-/gebraucht, Menschen und Dinge gleichsam in Besitz zu nehmen, sie unter Kontrolle zu bringen.²⁰⁰ Er dehnt so den Besitzanspruch, den er im Zuge der sich in den Nachkriegsjahren etablierenden freien Marktwirtschaft für sich hegt, auf seine ganze Umwelt aus und verwandelt diese in einzelne Objekte, die man sich ähnlich wie den Dollar symbolisch aneignen kann.²⁰¹ Dieser Akt des Aneignens durch Fotografieren kommt der Ausbeutung und Plünderung sehr nahe, welche Warhol mit seinen Mitarbeitern betreibt und welche ganz grundsätzlich im Amerika der Nachkriegszeit betrieben wird.²⁰² Ihm haftet ein, wie Sontag es nennt, »ästhetisches Konsumverhalten« an, dem die Amerikaner in ihrem kapitalistischen Anspruch verfallen sind und sie zu »Bilder-Süchtigen« mutieren lässt, welche »[d]ie schmerzliche Sehnsucht [...] nicht mehr unter der Oberfläche sondieren [...] müssen, das Verlangen, sich mit der Welt in ihrer Gesamtheit wiederzuversöhnen und sie zu feiern.«²⁰³ Dieser der Fotografie inhärente Realismus schafft eine ebenso große Verwirrung bezüglich des Realen wie das Tonbandgerät und der Fernseher, nämlich dadurch, dass die Kamera die Erfahrung auf ein Kleinformat bringt, Geschichte also in ein Schauspiel transformiert, das wohl zur sinnlichen Stimulation beiträgt, indem es dem von den schönen Künsten hergeleiteten Gebot der Ästhetisierung dient, jedoch am Ende neutralisierend und demaskierend wirkt.²⁰⁴ Die fotografische Antithetik besteht folglich darin, dass das Ich einerseits eine anmaßende, aggressive Beziehung zur Welt propagiert, wie Warhol sie in seinen Selbstdarstellungen als Ausdruck der freien und unerschrockenen Sub-

198 Vgl. Honnert, 2004: 27.

199 Vgl. Sontag, 2010: 18f.

200 Vgl. ebd.: 148.

201 Vgl. ebd.: 20.

202 Vgl. ebd.: 67.

203 Ebd.: 29.

204 Vgl. ebd.: 85, 107.

jektivität legitimiert, dass es andererseits aber die es umgebende Welt immer wieder entdeckt und sich dabei zurücknimmt – im Akt der Selbstausslöschung.²⁰⁵

Vorwiegend um letzteres geht es Warhol denn auch, nämlich fernab des fotografischen Spektakels durch Machtergreifung die Welt in Bildern zu sammeln und zu bewahren, um das Gefühl der Desorientierung in einem immer rasanteren Alltag zu mindern. Als scharfsinniger Beobachter, der sich nicht einmischt und demzufolge eher passiv verhält, widmet er das Fotografieren höheren Zwecken: der Aufdeckung einer verborgenen Wahrheit sowie der Konservierung einer entschwindenden Vergangenheit.²⁰⁶ Da es vergeblich ist, den sich immer schneller vollziehenden Wandel der 1950er und 1960er verstehen zu wollen, weckt die Fotografie in Warhol das Bedürfnis, »eine Art Patronat über die Realität auszuüben«, ²⁰⁷ um ein Rettungswerk zu tätigen und das »da draußen« Existierende »hereinzuholen« – und sei es auch nur als Abbild, als Souvenir, als Miniatur. Denn, um es mit Sontags Worten zu sagen, indem »[d]ie Kamera [...] die Realität [atomisiert], [sie] »leicht zu handhaben« und vordergründig [macht]«, ²⁰⁸ gelingt es Warhol, die ihn umgebende, bereits wieder versinkende Welt aufzuzeichnen und somit im Sinne Benjamins als Fundgrube stetig – von Bild zu Bild – zu erneuern.²⁰⁹ Warhols zu kompensatorischen Einheiten zusammengeschlossene Serien bestätigen dieses enthüllende Unterfangen, die Beglaubigung von vergangener Erfahrung in der Gegenwart. Die Magie der Wirklichkeit der 1950er und 1960er, welche Warhol denn in seinem Bilderbogen wieder erwecken möchte, »dass ihr *status quo* unverändert bleibt«²¹⁰ und bis in die Jetztzeit überdauert, oszilliert zwischen jener Warburgschen Ergreifung und Ergriffenheit, zumal ein Surrealismus in der fotografischen Natur liegt, »in der Erzeugung eines Duplikats der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades, die zwar enger begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit eigenen Augen sehen [können].«²¹¹ Der fotografischen Methode, die Realität als zwischen imaginärem Zu-

205 Vgl. ebd.: 118f.

206 Vgl. ebd.: 58.

207 Ebd.: 82.

208 Ebd.: 28.

209 Vgl. Benjamin nach Sontag, 2010: 78: »Die alte Welt erneuern [...], das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers, Neues zu erwerben.«

210 Sontag, 2010: 18.

211 Ebd.: 54. Vgl. Warburg nach Treml et al., 2010. Das für Warburg typische Pendeln zwischen Imagination und Vernunft zur bildlichen »Einverleibung« wird von Sontag, 2010: 83 indirekt mit folgender Aussage erfasst: »Der Reiz der Fotografien, ihre

greifen und begrifflicher Schau pendelnde Momentaufnahme zu situieren, haftet folglich etwas ungemein Betäubendes oder unterschwellig Melancholisches an, das sich als Grundstimmung auch durch Warhols gesamte Bilderwelt zieht. Denn die Fotografie ist letztlich ja nur ein Fragment, eine Verkürzung der Geschichte, von gefährdeter Kontinuität und Verlust zeugend.²¹²

Warhols fotografischen Bilder, mit denen er der Vergangenheit – dem Nachkriegs-Amerika – wiederholt gegenwärtige Bedeutung verleiht, erweisen sich somit als Bruchstücke der Welt, als Ersatzrealitäten, die fetischistische Neigungen bedingen. Zwar vermitteln sie durch ihren Abbild-Charakter Halt und Kontrolle, tun dies aber nur begrenzt, nämlich dadurch, dass sie als Miniatur, als gerahmter Ausschnitt auch begrenzt sind. Sie sind nur ein winziger Teil des Ganzen, also ein Mini-Narrativ des großen Meta-Narrativs der 1950er und 1960er. In dieser Eigenschaft wirken sie allerdings durchaus authentisch, da sie den Moment besser transportieren und bewahren können als jegliche Dokumente. Warhol stürzt sich deswegen regelrecht auf die Bildelemente, die er in immer neuen Variationen ablichtet. Diese rhetorisch diskursive Manie, das Erproben der einzelnen Sujets in diversen, sich aneinander reihenden Stilmodi und Formgebungen, besitzt zweifellos Fetischcharakter. Doch nicht nur das Bild oder die Bildserie der 1950er und 1960er wird zum Fetisch schlechthin, zum verehrungs- und erinnerungswürdigen Freud'schen Objekt,²¹³ sondern auch das darauf Abgebildete verweist auf die grundsätzliche Tendenz in der Nachkriegszeit, die Umwelt immer mehr zu fetischisieren.

Warhol als Amerikaner per se beginnt schon zu Anfang seiner Karriere damit, eine motivische Obsession zu entwickeln – und zwar für Schuhe. Seine frühen Werbeaufträge für das elegante Schuhgeschäft Miller, für welches er wöchentliche Zeichnungen in der *New York Times* fertigt, verschaffen ihm nicht nur den nötigen Bekanntheitsgrad, sondern sind insbesondere Zeugnis für seine Vorliebe für Schuhe. Diese werden dann in der Ikonografie des Anfangswerks zu jenen Objekten, die ihn so magisch angezogen haben wie die häufig skizzierten nackten Füße von Freunden und Bekannten (Abb. 1.45).²¹⁴ Die Schuhe als Hülle oder Verzierung für die Füße repetiert er in einer schier endlosen Reprise, wobei er »[i]n formalen und naiven, subtilen und subversiven, in symbolischen Formen

Macht über uns, beruht darauf, dass sie uns gleichzeitig ein kennerhaftes Verhältnis zur Welt und ein unkritisches Einverständnis mit der Welt versprechen.«

212 Vgl. ebd.: 70, 73.

213 Vgl. Freud, »Psychologie des Unbewussten« in Studienausgabe, 2000: 387.

214 Vgl. Bastian, 2002: 19.

[...] mit der Syntax des Fetischcharakters«²¹⁵ operiert. Er widmet den Schuhzeichnungen gar ein gesamtes Portfolio mit 14 Offsetdrucken, welches er in Anlehnung an Proust *A la Recherche du Shoe Perdu* (Abb. 1.46) nennt und welches dadurch als Metonymie an denselben Verlust erinnert wie das gesamte Fetischbild der 1950er und 1960er. In den ausgefallensten seiner Schuhentwürfe koloriert Warhol die Binnenstruktur der Zeichnungen mit aufgelegtem (imitiertem) Blattgold und stattet es mit skurrilen Gold- und Silberornamenten aus dem Poesiealbum für Kinder aus (Abb. 1.47). Er erfindet für einzelne Schuhtypen gar imaginäre Charaktere und widmet die Blätter Stars aus dem Filmgeschäft, der Mode oder der Kunst.²¹⁶ Dies ist als Zeichen dafür zu deuten, dass der Fetisch ›Schuh/Fuß‹ an die Stelle des damit bezeichneten Menschen rückt und den Beziehungsstatus ablöst.

Dass der Schuh als Fetischobjekt als Beziehungsersatz fungiert, hängt unweigerlich mit der unausgesprochenen Konnotation des Motivs zusammen, der ›erotischen Metapher‹, die Warhol darin sieht.²¹⁷ Da der Fetisch nach Freud den Penis symbolisiert, kompensiert der Schuh Warhols Unfähigkeit, sexuell aktiv zu werden und sich auf Liebesbeziehungen einzulassen.²¹⁸ Zwar hegt er immer wieder erotische Gefühle für seine Assistenten und Freunde, lässt sich Details aus deren Liebesleben erzählen und lichtet deren Genitalien ab (Abb. 1.31), doch scheint es nur selten zu intimen Kontakten gekommen zu sein.²¹⁹ Zu sehr leidet Warhol unter seinem problematischen Aussehen und seinem mangelnden Selbstbewusstsein, was von seiner ärmlichen Kindheit in der Vorkriegszeit herührt und er trotz zur Schau gestellten, narzisstisch angehauchten Aktionen nie wettmachen kann. Dieses erschwert es ihm, sich zu seiner Homosexualität zu bekennen und sie auszuleben.²²⁰ Selbst wenn er den dazu nötigen Mut gefasst und jemanden ins Visier genommen hat wie einst seinen Assistenten Charles Lisanby, reicht es meistens nur für eine platonische Beziehung.²²¹ Deshalb geht Warhol zunehmend auf Distanz und versteckt sich abwehrend hinter den medialen Mitteln wie Telefon und Kamera. Nach außen gibt er sich ganz überzeugt

215 Ebd.

216 Vgl. ebd.: 20.

217 Vgl. Crone nach Bastian, 2002: 20.

218 Vgl. Freud, »Psychologie des Unbewussten« in Studienausgabe, 2000: 383.

219 Vgl. Spohn, 2008: 26.

220 Vgl. ebd.: 27.

221 Vgl. ebd.: 28. Mit Lisanby hat Warhol nicht nur zusammen gearbeitet, sondern auch eine Weltreise unternommen, während derer es nicht einmal zu einem Kuss gekommen ist.

davon, dass der Wirklichkeit eine zu große Bedeutung beigemessen wird und der Traum von Liebe, dem *American Dream* ähnelnd, doch weitaus faszinierender erscheint: »Von Liebe träumen ist viel besser als Liebe in Wirklichkeit. Es nicht machen ist sehr erregend. Die erregendste Anziehungskraft besteht zwischen Gegensätzen, die nie zusammenkommen.«²²² Mit diesem Traum als Ersatzrealität versucht er allerdings ebenso den Mangel an Gelegenheiten auszugleichen wie mit dem Fetisch ›Schuh/Fuß.

Dieser Fetisch ›Schuh/Fuß‹ ist aber nicht nur in Relation zu Warhols Beziehungsunfähigkeit zu sehen, sondern vor allem zu seinem Mutterkult, der im Amerika der Nachkriegszeit generell betrieben wird. Der Schuh/Fuß verdankt laut Freud seine Bevorzugung als Fetisch nämlich der reinen Neugierde des Knaben, von unten, von den Beinen her, nach dem weiblichen Genital zu spähen, zumal er als Ersatz für den Phallus der Frau (der Mutter) den Penis symbolträchtig vertritt.²²³ Daher ist es nicht erstaunlich, dass Warhol vielfach Frauenschuhe darstellt, die mit dem mütterlichen Prinzip kongruieren.²²⁴ Obwohl Warhols Bindung zur Mutter sich nicht immer einfach gestaltet hat, ist sie seit je her sehr eng. Julia Warhola kümmert sich nicht nur in der Kindheit ausschließlich um den kleinen, kranken Andy, den sie entscheidend in seinem gestalterischen Talent fördert, sondern zieht 1952, zu Beginn seiner Karriere, bereits zu ihm nach New York. Sie übernimmt einerseits den Haushalt und sorgt für sein leibliches Wohl, wird von Warhol andererseits auch als Assistentin gewinnbringend in die künstlerische Produktion eingebunden.²²⁵ Seine Beziehung zur Mutter ist kein Einzelfall, wenn man sie mit derjenigen anderer Prominenter vergleicht: »Jack Kerouacs zu seiner ›frommen, bäuerlichen Mutter‹, mit der er fast sein Leben lang zusammenwohnt [...], Allan Ginsbergs Beziehung zu seiner Mutter, die er in dem großen Gedicht ›Kaddish‹ verherrlicht [...], und Elvis Presleys Verhältnis zu seiner Mutter, die man als Hauptstütze seiner Karriere in den fünfziger Jahren sehen kann. Auch Truman Capote und Tennessee Williams w[e]rden von ihren Müttern beherrscht.«²²⁶ Das Bild der Mutter als überpräsen- ter, dominanter Bezugsperson in der Nachkriegszeit, die den meist fehlenden Vater/Mann ebenso ersetzt wie der Fetisch Schuh/Fuß dessen Penis, wird in zwei analogen Fotografien eingefangen (Abb. 1.48). Darauf posieren Warhol und seine Mutter gemeinsam, sie bezeichnenderweise im Vordergrund, er im Hinter-

222 Warhol nach Spohn, 2008: 26.

223 Vgl. Freud, »Psychologie des Unbewussten« in Studienausgabe, 2000: 383, 385f.

224 Vgl. Ratcliff, 1983: 13.

225 Vgl. Spohn, 2008: 27f.

226 Vgl. Bockris nach Spohn, 2008: 28.

grund. Warhol versteht sich folglich nur als Abbild der Mutter, aus deren Schatten er ebenso wenig herauszutreten vermag wie Norman Bates in Hitchcocks *Psycho*.²²⁷ Zusammen bilden sie eine symbiotische Einheit, was gerade durch die alternierende Belichtung zum Ausdruck gebracht wird: Im ersten Bild hat die Kamera Warhol »scharf« eingefangen, seine Mutter allerdings nur verschwommen, schemenhaft; im zweiten ist diese jedoch im Fokus der Linse, wohingegen Warhol nur unscharf belichtet wird. Diese wechselseitige Spiegelung verweist auf die starke Wechselwirkung der Beziehung, einer Beziehung, die eindeutig von der Mutter beherrscht wird.

Warhols fetischistische Neigung, hinter der sich ein nie aufgearbeiteter Mutterkomplex verbirgt, stellt sich letztlich als Leidenssymptom heraus, zumal er sich hysterisch aufführt. Freud hat darauf hingewiesen, dass der Fetisch nicht nur als Abnormität, sondern zudem als Verdrängung erkannt wird,²²⁸ wobei Warhol außer der ungewöhnlichen Mutterbindung, die eine konfliktreiche Sexualität und generelle Beziehungsunfähigkeit auslöst, auch die schmerzhaften Kindheitserfahrungen in der Vorkriegszeit verleugnen möchte. Besonders der ärmliche Hintergrund, die Hänseleien während der Schulzeit, die langen Krankheitsphasen durch den hartnäckigen Veitstanz sowie der unvermittelte Tod des Vaters als begehrenswerte Figur paternaler Autorität tragen zu den affektvollen traumatischen Eindrücken bei, die bei Warhol stetig mit der Bedrohung der Existenz verbunden sind.²²⁹ Die Erinnerung daran bleibt selbst in den erfolgreichen Nachkriegsjahren ungewöhnlich stark und lebhaft, so dass Warhol unter ständiger Unruhe und unvollständig abreagierten Angstzuständen leidet, welche er als nach außen projizierte, wiederkehrende assoziative Bildeffekte wiederholend einzudämmen versucht.²³⁰ Dies ist nach Freud mit den hysterischen Symptomen vergleichbar, die »nichts anderes als die durch »Konversion« zur Darstellung gebrachten unbewussten Phantasien«²³¹ sind, die wie »unwillkürlich hereinbrechende Tagträume«²³² anmuten. Dass sich diese in Egozentrismus, Theatralik sowie Neigung zum Fantasieren niederschlagen, kommt in Warhols obsessiven Selbstdarstellungen zum Ausdruck, welche die Diffusität der Grenzen zwischen Selbstwelt

227 Vgl. Hitchcocks *Psycho* in Modleski, 2005, worin die Identifikation mit der bereits verstorbenen Mutter so stark ist, dass der Charakter Norman Bates an deren Stelle tritt und für diese/in deren Auftrag mordet.

228 Vgl. Freud, »Psychologie des Unbewussten« in Studienausgabe, 2000: 383f.

229 Vgl. Freud, »Hysterie und Angst« in Studienausgabe 2000: 14ff.

230 Vgl. ebd.: 23, 46.

231 Ebd.: 191.

232 Ebd.: 190.

und äußerer Welt thematisieren.²³³ Doch die hysterische Dramatisierung, derer sich Warhol geradezu zwanghaft bedient, so als wolle er ›aus dem Bild heraus-springen‹,²³⁴ wie Lacan das treffenderweise bezeichnet hat, wird nicht nur ›zum Zweck der Abwehr, sondern oft auch als Ersatz für ein Ich-Defizit, zur Ausfüllung einer Gefühlsleere, eines emotionellen Vakuums eingesetzt.‹²³⁵ Genau hier spielt die Verletzlichkeit, die mit der Selbst-Auflösung in Warhols Portraits korrespondiert, eine gewichtige Rolle, entpuppt sich doch die Hysterie als ein dem Lacanschen Schema angelehnter Kommunikationsmodus, der Versuch, ein Verhältnis zum anderen aufzubauen, wobei die Anerkennung des Mangels ›Ich bin unvollständig‹ verkündet wird.²³⁶

Die Ambivalenz zwischen Hyperexpressivität und Hypersensibilität zeichnet sich jedoch nicht nur bei Warhol ab, sondern resultiert aus jener Kriegsneurose, die das amerikanische Volk in der Nachkriegszeit weiterhin prägt. Hat es noch in der (Vor-)Kriegszeit wirtschaftliche und existentielle Einbußen sowie die europäische Unterdrückung in Kauf nehmen müssen, so versteckt es diese posttraumatische Erfahrung in der Nachkriegszeit hinter der extravaganten Schönheit und dem exzessiven Reichtum, welche die Maske des *American Dream* tragen.²³⁷ Gleichzeitig wird aber diese theatralische Szene, die inszenierte Zurschau-Stellung der wieder erlangten Freiheit und des damit verbundenen Wohlstands, die sich ebenso als *Muse* anbieten wie auch als *Amusement*, unterschwellig untergraben; unbewusst wird nämlich die Botschaft der Verwundbarkeit kommuniziert – »die Verwundbarkeit des Symbolischen (die Fehlbarkeit des paternalen Gesetzes und der gesellschaftlichen Bindungen); die Verwundbarkeit der Identität (die Unsicherheit der geschlechtlichen, ethischen und der Klassenzugehörigkeit); aber – womöglich vor allem die Verwundbarkeit des Körpers angesichts der eigenen Veränderlichkeit.«²³⁸ Dieser vormals in der Kriegszeit äußere und evidente Konflikt, durch soziale Armut und beständiges Leiden beziehungsweise Sterben bedingt, ist nunmehr ein innerer, intrapsychischer geworden, der genau durch diese Internalisierung in Gestalt des Über-Ichs oder des eigenen Ich-Ideals ein hauptsächlich pathogener Faktor wird.²³⁹ Wie an Warhol und Don Draper in *Mad Men* demonstriert, führt das beim amerikanischen Volk

233 Vgl. Mentzos, 2009: 15, 26, 29, 60.

234 Lacan in Israël, 2001: 183. Lacan spricht vom »sauter hors de la scène«.

235 Mentzos, 2009: 79.

236 Vgl. Bronfen, 1998: 16.

237 Vgl. Israël, 2001: 72, 79ff.

238 Bronfen, 1998: 17.

239 Vgl. Mentzos, 2009: 74.

insgesamt zu einer Persönlichkeitsspaltung, wobei es sich »innerlich (dem Erleben nach) und äußerlich (dem Erscheinungsbild nach) in einen Zustand [versetzt], der [es] *sich selbst quasi anders erleben* und in den Augen der [anderen, der Welt] *anders, als [es] ist, erscheinen lässt*.«²⁴⁰ Diese daraus resultierende »*quasi veränderte Selbstrepräsentanz*«,²⁴¹ die ja bei der erneuerten amerikanischen Identität in der Nachkriegszeit operiert, bezweckt eigentlich die zielgerichtete neurotische Entlastung eben jenes nach innen verschobenen Konflikts.²⁴² Davon zeugt Warhols gesamtes Werk, in welchem die traumatischen Erinnerungsspuren visualisiert werden. Sie zeigen sich als wahnhaftes Phänomene wie halluzinatorische und illusionäre Verknüpfungen, als nebelhafte, flüchtige impressionistische Eindrücke, welche das für die Hysterie charakteristische diffuse und ungenaue Gedächtnis mit seinem Defizit an faktischen Kenntnissen und kognitiven Leistungen repräsentieren.²⁴³ Die Gedächtnisstörungen, die bei Warhol als unheimliche, gespenstische Angstmomente permanent zur Abreaktion wiederkehren, sind dem lang anhaltenden Verdrängungsprozess zuzuschreiben, der sich in der Bildlücke – sozusagen als Gedächtnislücke – einschreibt.²⁴⁴ Aus diesem Gefühl der Leere, die mit einer grundsätzlichen Orientierungslosigkeit und Identitätsdiffusion einhergeht,²⁴⁵ ergibt sich jene in der Nachkriegszeit einsetzende Entfremdung, jene Notwendigkeit der (emotionalen) Entleerung, die von Warhol spielerisch zelebriert wird. Die Distanzhaltung wird außerdem verstärkt durch den nun vorherrschenden Kalten Krieg, das Schreckensgespenst des Kommunismus also, das überall lauert und auch in Warhols Bilderwelt herumgeistert: personifiziert durch *Mao* (Abb. 1.49) und symbolisiert durch die rot-schwarzen *Hammer und Sichel*n (Abb. 1.50).²⁴⁶ Überdies bewirkt die durch den technologischen Fortschritt initiierte rasante Entwicklung, welche ständig neue Kommunikationsmedien wie Radio, Fernseher und Kamera auf den Markt bringt, eine derartige Konfusion, dass der Abstand und die Abwehrhaltung geradezu wohltuend sind. Dieses Paradoxon der psychischen Distanziertheit einerseits, die aufgrund der schmerzhaften Erfahrungen in der Vorkriegszeit sowie der überfordernden Neuerungen in der Nachkriegszeit die amerikanische Gesellschaft kennzeichnet, und einer moralischen Dimension andererseits, die sich in

240 Mentzos, 2009: 96. Vgl. zu Don Draper *Mad Men*, Staffel I.

241 Mentzos, 2009: 97.

242 Vgl. Mentzos, 2009: 97.

243 Vgl. hierzu Israël, 2001: 53 und Mentzos, 2009: 75.

244 Vgl. Israël, 2001: 51 und Mentzos, 2009: 100.

245 Vgl. noch einmal Mentzos, 2009: 29.

246 Vgl. Ratcliff, 1983: 64, 78.

kritikwürdiger narzisstischer Freiheitsliebe und verschwenderischem Reichtum äußert, gehört sowohl zur Ausdrucksform der Warhol'schen Biographie als auch zu derjenigen seiner Bildwelt. Wie Bastian richtig deutet, ist sie »nicht als Harmonie, sondern als Schatten, der fremd zur Welt sein will, lesbar.«²⁴⁷

247 Bastian, 2002: 37.

BILDANHANG KAPITEL *AMUSEMENT*

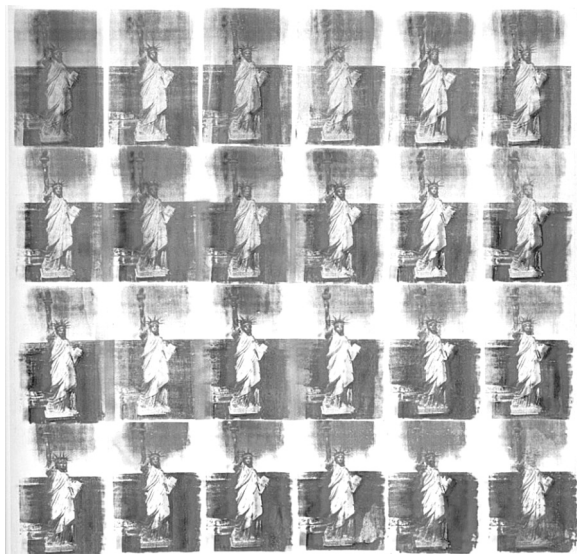


Abbildung 1.1 – Statue of Liberty, 1963. Daros Collection, Switzerland.

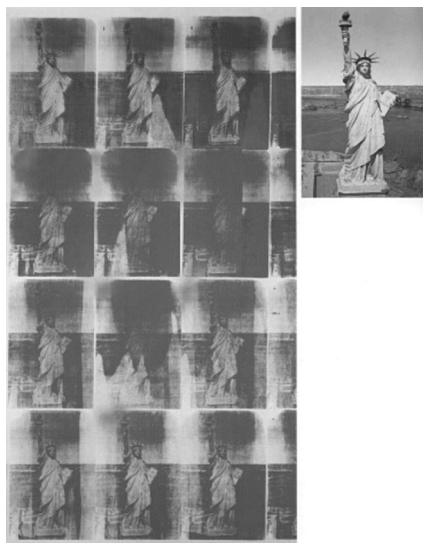


Abbildung 1.2 – Statue of Liberty, 1962. Statue of Liberty Postcard.

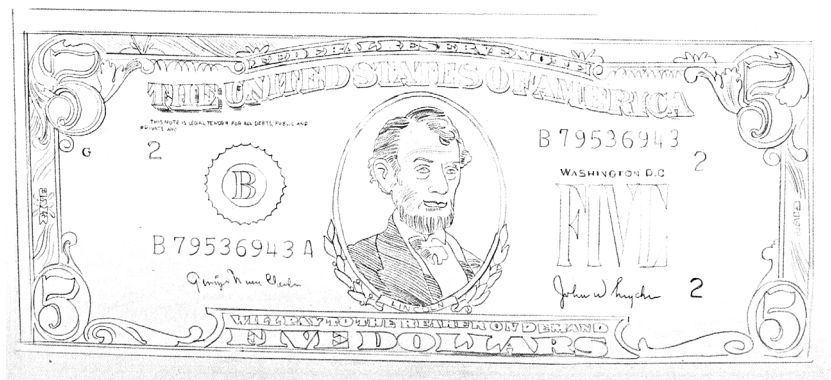


Abbildung 1.3 – Five Dollar Bill, 1962.



Abbildung 1.4 – One Dollar Bill [Silver Certificate], 1962.



Abbildung 1.5 – Eight One Dollar Bills, 1962.

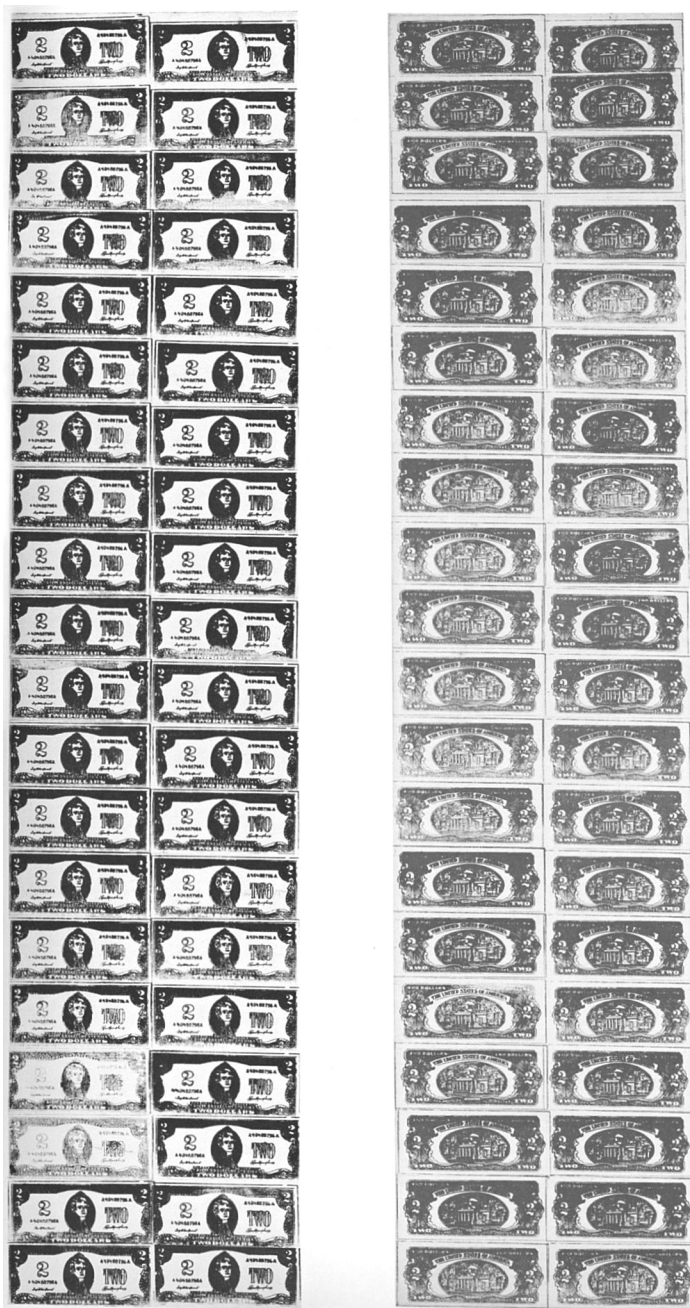


Abbildung 1.6 – Two Dollar Bills [Fronts and Backs], 1962.

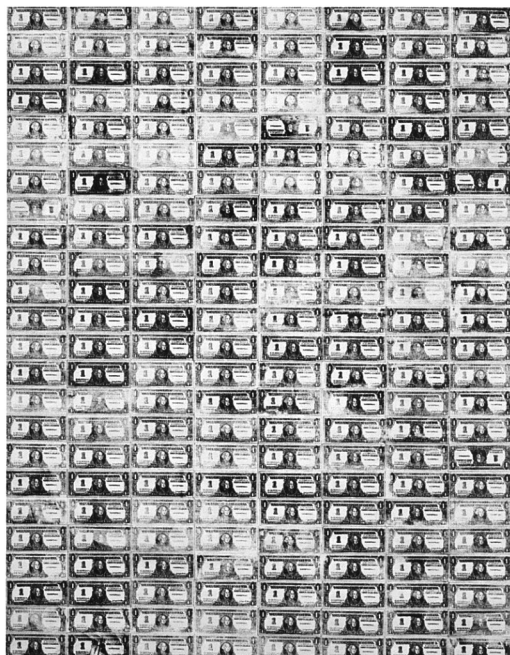


Abbildung 1.7 – 192 One Dollar Bills, 1962.

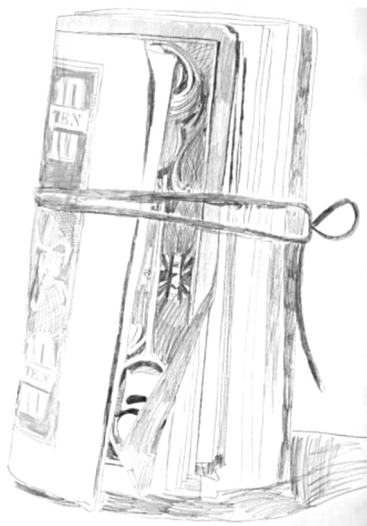


Abbildung 1.8 – Roll of Bills, 1962.

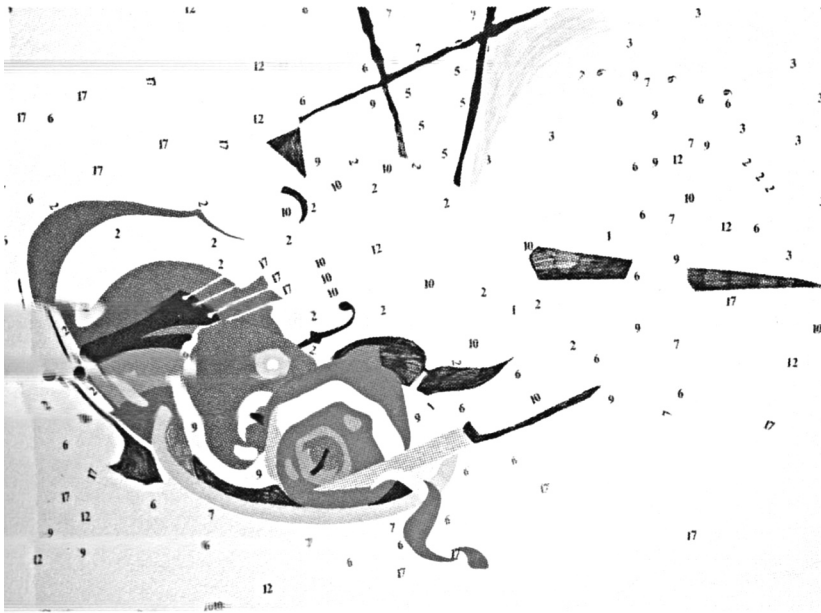


Abbildung 1.9 – Do it Yourself [Violin], 1962.

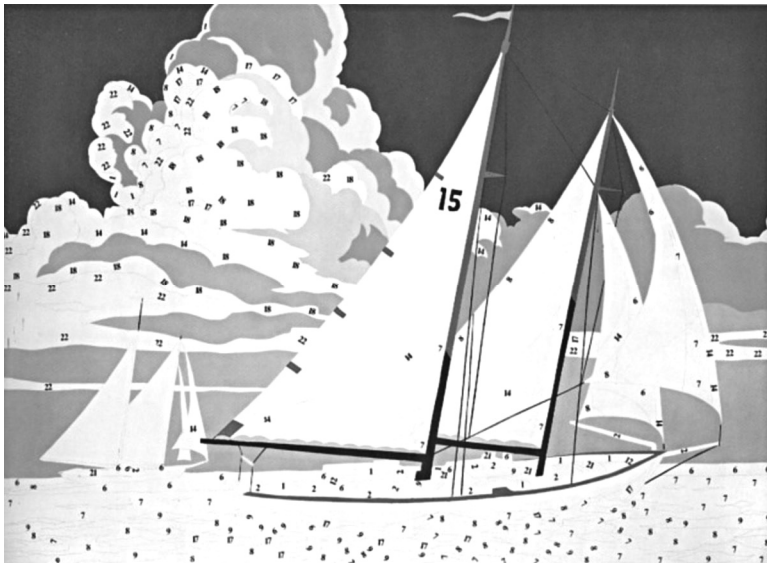


Abbildung 1.10 – Do it Yourself [Sailboats], 1962.



Abbildung 1.11 – *Do it Yourself [Landscape]*, 1962.



Abbildung 1.12 – *Do it Yourself [Flowers]*, 1962.



Abbildung 1.13 – Do it Yourself [Seascape], 1962.



Abbildung 1.14 – Do it Yourself [Narcissus], 1962.



Abbildung 1.15 – Do it Yourself [Flowers], 1962.

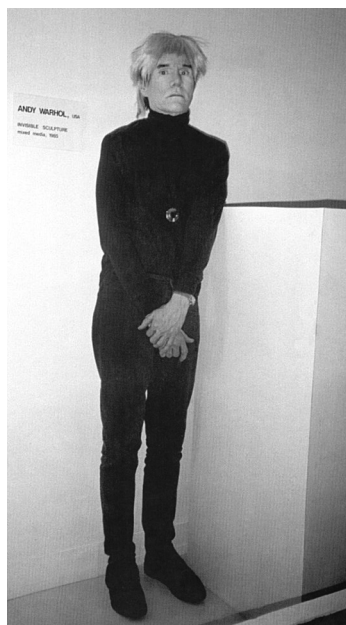


Abbildung 1.16 – Posing as an »Invisible Sculpture« at the Nightclub Area, New York, 1985.



Abbildung 1.17 – Self-Portraits, 1964.

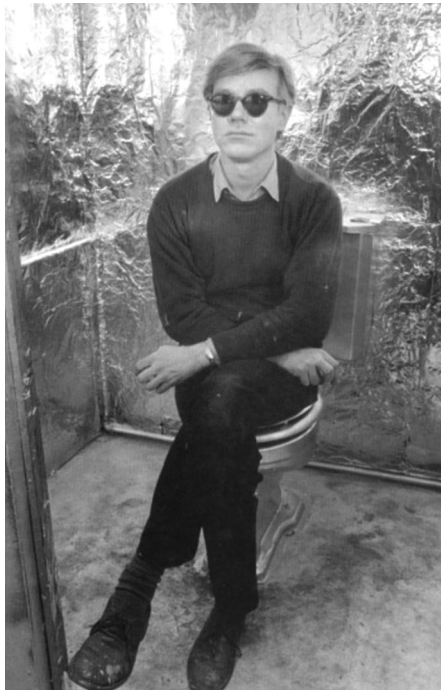


Abbildung 1.18 – At the Factory at 231 East Forty-Seventh Street, New York, 1967.



Abbildung 1.19 – Warhol imitates Greta Garbo's Famous Pose from Edward Steichen's 1928 Photograph, 1951.



Abbildung 1.20 – In Heavy Makeup, 1981.



Abbildung 1.21 – Self-Portraits in Drag, 1980-1982.



Abbildung 1.22 – A Party at the Factory, 1965.



Abbildung 1.23 – With Factory Members, 1968.



Abbildung 1.24 – With Edie Sedgwick during a Fashion Shoot for Betsey Johnson, 1965.



Abbildung 1.25 – Before and After (I), 1961.



Abbildung 1.26 – Before and After (II + III), 1961.

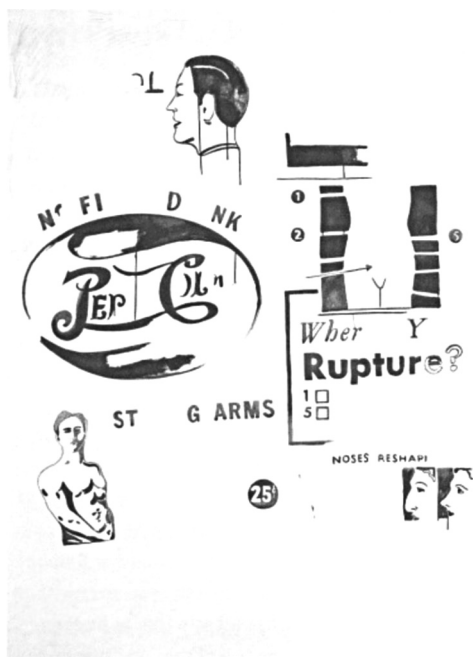


Abbildung 1.27 – Advertisement, 1961.



Abbildung 1.28 – Holly Solomon, 1966.



Abbildung 1.29 – With Factory Members, 1969.



Abbildung 1.30 – Vinyl, 1965.



Abbildung 1.31 – Sex Parts, 1977.



Abbildung 1.32 – With Edie Sedgwick and Chuck Wein, New York, 1965.



Abbildung 1.33 – Edie Sedgwick in an Article about »Youthquakers« in Vogue, 1965.



Abbildung 1.34 – Fabis Statue of Liberty, 1986.



Abbildung 1.35 – Dollar Signs, 1981.



Abbildung 1.36 – Many One Dollar Bills in Warhol's Studio at 1342 Lexington Avenue, New York, 1962.



Abbildung 1.37 – One Dollar, 1962.

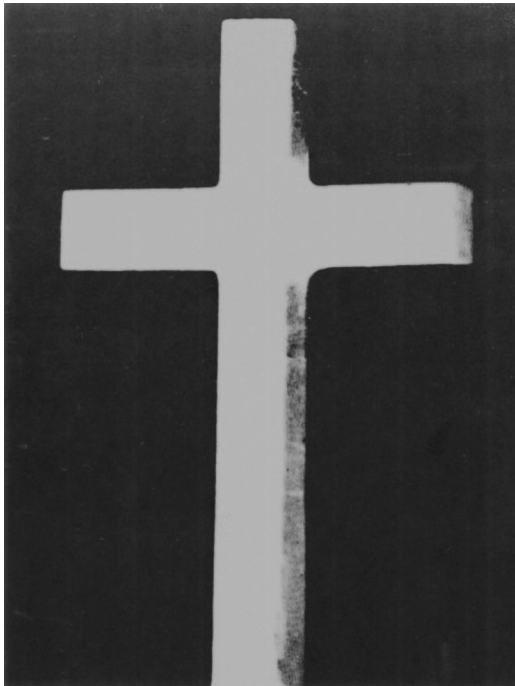


Abbildung 1.38 – Cross, c. 1981-1982. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln.

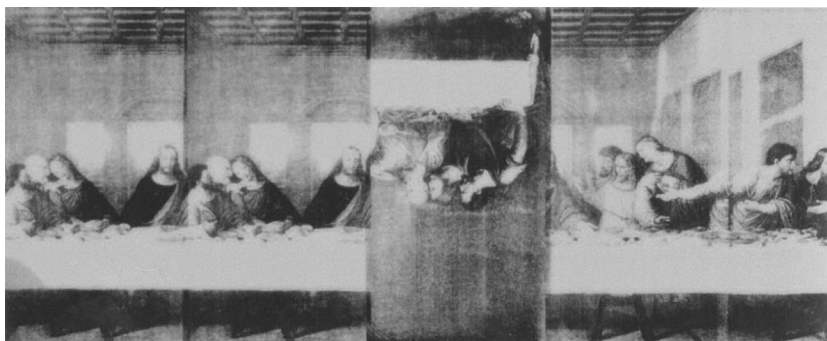


Abbildung 1.39 – The Last Supper, 1986. Collection Bruno Bischofberger, Zürich.

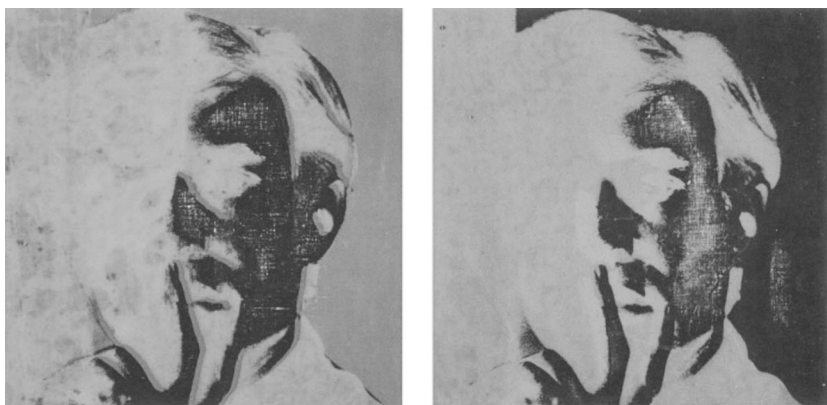


Abbildung 1.40 – Self-Portraits, 1966/1967. Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, CT.



Abbildung 1.41 – Six Self-Portraits, 1986. Collection Froehlich, Stuttgart.

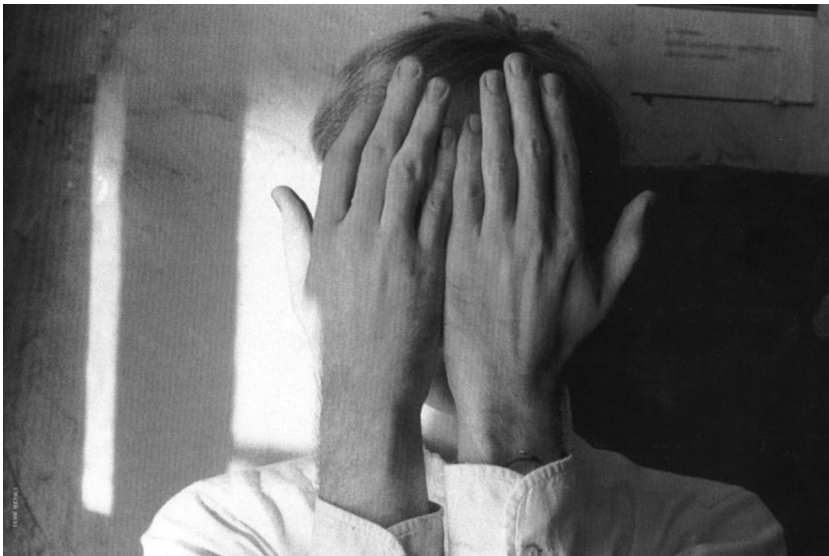


Abbildung 1.42 – New York, 1950.

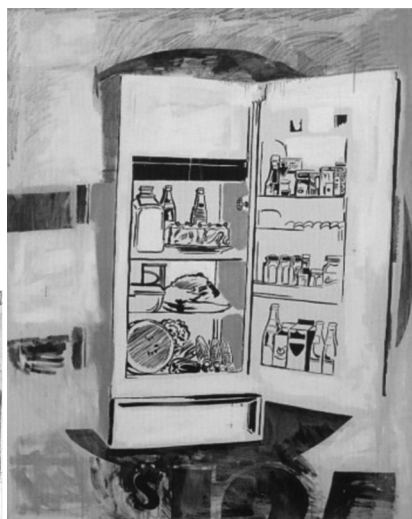
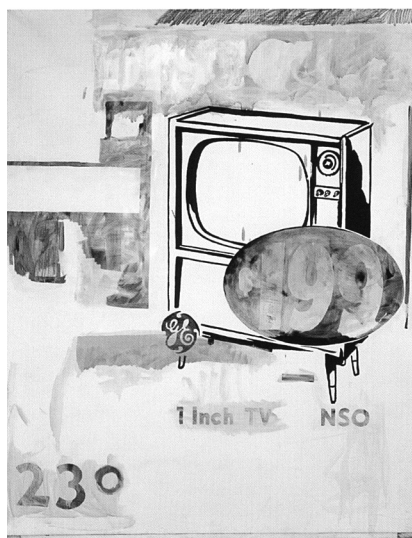


Abbildung 1.43 – Advertisement from New York Daily News. Icebox. \$ 199
Television. 3-D Vaccum. 1961.



Abbildung 1.44 – Polaroid of Warhol with Old-Fashioned Film Camera, 1960s.

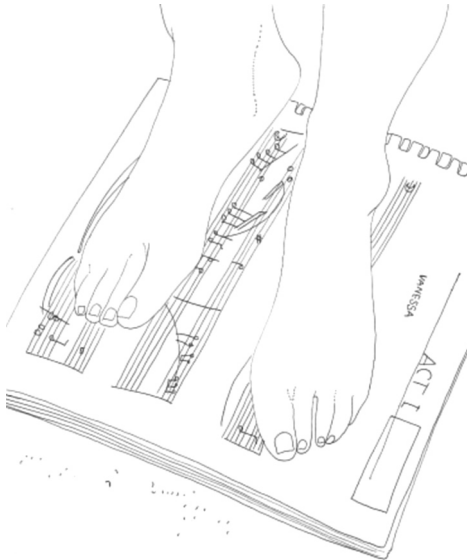


Abbildung 1.45 – Untitled, c. 1960. Private Collection.



Abbildung 1.46 – A la Recherche du Shoe Perdu, 1955.



Abbildung 1.47 – Illustration for »Crazy Golden Slippers« Article in Life, 1957.



Abbildung 1.48a und 1.48b – With his Mother, Julia Warhol, who Moved from Pittsburgh in 1950 to Live with her Son in New York, 1950.



Abbildung 1.49 – Mao, 1972. Collection Froehlich, Stuttgart.

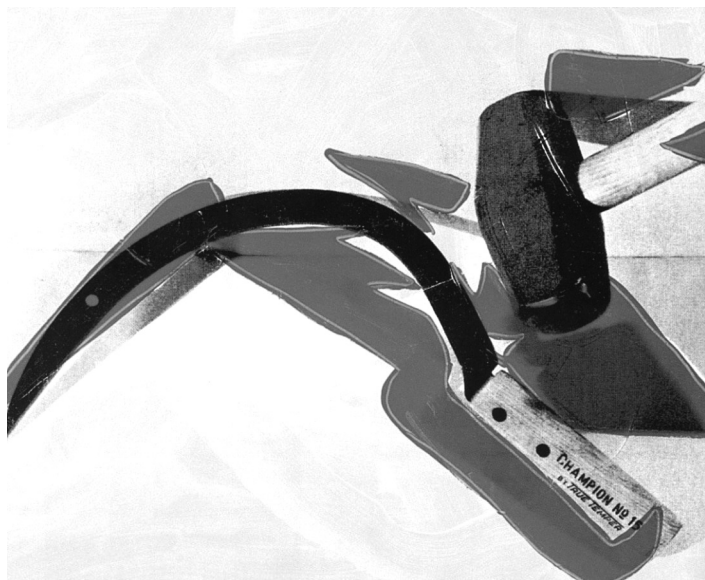


Abbildung 1.50 – Hammer and Sickle, 1976. Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin.