

Anke HENNIG, Georg WITTE (Hg.)

Der dementierte Gegenstand

Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen
Abstraktion und Dinglichkeit

Wiener Slawistischer Almanach
Sonderband 71
Wien/München 2008

Warhols *Disaster*-Diptychen: Das Dementi als Bildform

Michael Lüthy

Die folgenden Ausführungen widmen sich einigen Diptychen Andy Warhols, die jeweils aus zwei Tafeln bestehen (→ Abb. 1 und 2). Sie sind üblicherweise so angeordnet, dass links eine Tafel mit mehreren Siebdrucken und rechts eine leere Tafel von derselben Größe und Grundierungsfarbe platziert ist, das heißt sie teilen sich in eine gegenständliche und eine ungegenständliche Hälfte. Zugleich aber affizieren sich die beiden Seiten in einer Weise, welche die Zuordnung von Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit aus dem Gleichgewicht bringt. Die beiden Tafeln dementieren sich wechselseitig, zugleich wird aber auch das Dementi dementiert. Um erfassen zu können, was sich an der Nahtstelle zwischen den beiden Tafeln ereignet, müssen die unterschiedlichen Bildbestandteile zunächst einzeln betrachtet werden. Wenden wir uns in einem ersten Schritt den von Warhol aufgegriffenen fotografischen Motiven zu.



ABB. 1 WARHOL: *Silver Car Crash*, 1963.

1. Death in America¹

Warhols Diptychen gehören fast ausnahmslos² zur sogenannten *Todes-Serie*, die das Werk der frühen und mittleren 1960er Jahre zahlen- und bedeutungsmäßig dominiert. Sie bildet ein wahres Panoptikum von Toten und Todesformen, von Unfallopfern über den elektrischen Stuhl und die Atombombe bis zum Selbstmord Marilyn Monroes oder der Erschießung John F. Kennedys. Die Serie umfasst zwei Unterserien. Die eine handelt von berühmten Toten wie Marilyn Monroe, wodurch sich hier Überschneidungen mit Warhols Serie der *Starporträts* ergeben. Die andere Unterserie, die sogenannten *Disaster Paintings*, befasst sich hingegen mit anonymen Toten.³ Sie ist Warhols motivisch und formal radikalste Werkgruppe. Sie zeigt gewaltsame

¹ So sollte nach Warhols eigener Aussage seine Einzelausstellung in der Galerie Ileana Sonnabend in Paris (Januar–Februar 1964) betitelt sein. Tatsächlich hieß die Ausstellung dann lediglich *Warhol*, obschon die gezeigten acht Werke ausschließlich der *Death series* entstammten. Siehe: SWENSON, Gene R.: What is Pop Art? Answers from 8 painters, part I: Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Andy Warhol. In: *Artnews* 62 (Nov. 1963), 24–27 und 60–63, hier: 60; FREI, Georg/PRINTZ, Neil (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 1: *Paintings and Sculptures 1961–1963*. London/New York 2002, 473 und 478.

² Zu dieser Ausnahme vgl. Anm. 12.

³ Vgl. Warhols Statement: „The death series I did was divided into two parts: the first on famous deaths and the second on people nobody ever heard of and I thought that people should think about them sometime: the girl who jumped off the Empire State Building or the ladies who ate the poisoned tuna fish and people getting killed in car crashes. It’s not that I feel sorry for them, it’s just that people go by and it doesn’t matter to them that someone unknown was killed so I thought it would be nice for these unknown people to be remembered by those who, ordinarily, wouldn’t think of them.“ (BERG, Gretchen: *Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol*. In: O’PRAY, Michael (Hg.): *Andy Warhol. Film Factory*. London 1989, 54–61, hier: 60.) Der Bezug der *Marilyns* zur *Death series* wird im Interview mit Swenson hergestellt. Auf die Frage: „When did you start with the ‚Death‘ series?“ antwortet Warhol: „I guess it was the big plane crash picture, the front page of a newspaper: 129 Die. I was also painting the *Marilyns*. I realized that everything I was doing must have been Death. It was Christmas or Labor Day – a holiday – and every time you turned on the radio they said something like, ‚4 million are going to die‘. That started it.“ SWENSON: *What is Pop Art*, 60.

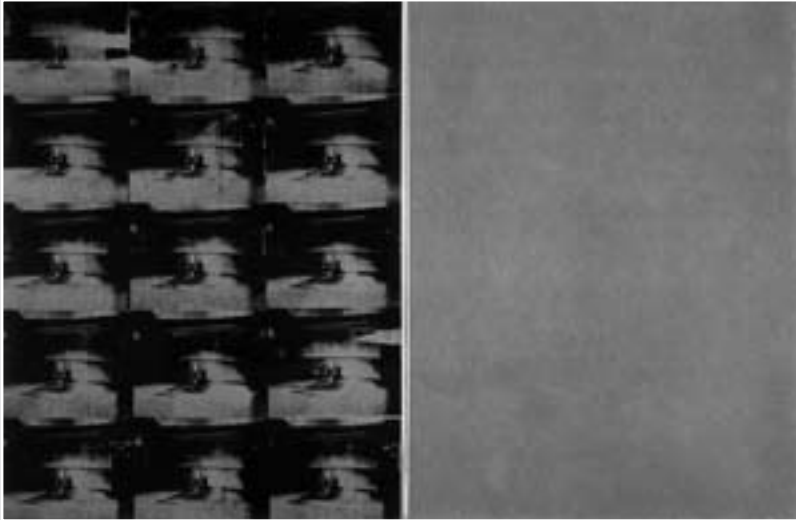


ABB. 2 WARHOL: *Blue Electric Chair*, 1963.

Todesformen, deren ‚Modernität‘ unter anderem darin liegt, dass sie häufig mit technischen Apparaten verbunden sind. Der Tod tritt als Ergebnis falschen Funktionierens (*Car Crashes*) oder präzisen Funktionierens (*Electric Chairs*) ein. Im Augenblick des Todes verbinden sich Mensch und Maschine zu einer verhängnisvollen Einheit. Bei den *Electric Chairs* stirbt der Mensch durch den körperlichen Kontakt mit dem Stuhl, an den er festgeschnallt ist, bei den *Car Crashes* sterben Mensch und Maschine gewissermaßen gemeinsam. Warhols *Disaster* führen ausgesprochen theatralische Todesformen vor. Entweder bricht die Wucht des Aufpralls den Innenraum des Autos auf und gibt den Blick auf die Leiche frei (→ Abb. 3), oder die Leichen werden aus dem Wagen heraus dem Betrachter entgegengeworfen (→ Abb. 4). Die Theatralität kann so weit gehen, dass der Tod gleich zweifach inszeniert erscheint. In *White Disaster I* (→ Abb. 5) erlitt der Fahrer nicht nur einen heftigen Unfall, dem er kaum lebend entkommen wäre, sondern wurde darüber hinaus so aus dem Wagen geschleudert, dass er wie ein Gehängter an einem Telefonmast baumelt. *Ambulance Disaster* (→ Abb. 7) wiederum zeigt eines von zwei Notfallfahrzeugen, die vom gleichen Unfallort aufbrachen und später zusammenstießen. Dadurch wurde die aus dem Wagen heraushängende Frau zum zweiten Mal zum Verkehrsoffer, diesmal in dem Fahrzeug, das sie hätte retten sollen.⁴ Warhol musste nach solchen Bildern lange suchen, und

4 Die Begleittexte der beiden Pressebilder, die Warhol als Vorlage dienten, erzählen in knappster Form die Geschichte: *White Disaster I* (→ Abb. 5): „End of the Chase: Pursued by a state trooper investigating a hit-and-run accident, commercial fisherman Richard J. Hubbard, 24, sped down a Seattle street at more than 60 mph, overturned, and hit a utility pole. The impact hurled him from the car, impaling him on a climbing spike. He died 35 minutes later in a hospital.“ (Bildunterschrift der Reproduktion in: *Newsweek*. 3. 6. 1963, 20.) — *Ambulance Disaster* (→ Abb. 7): „Chicago: Two ambulances, both returning from the same fatal accident, collided here early 1/9 injuring four of the ambulance men. Carol Czechowicz, 19, who was fatally injured in the accident in which two of her girl friends were seriously injured, was partly thrown from the ambulance carrying her to the hospital. She was pronounced dead on arrival.“ Legende des originalen UPI-Pressebildes in Warhols Nachlass, zit. nach: FREI/PRINTZ (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, 458.



ABB. 3 WARHOL: *Orange Car Crash*, 1963.

seine Freunde, darunter solche, die in Bildredaktionen arbeiteten, versorgten ihn zusätzlich mit dem Sensationellsten, das sie finden konnten.⁵

Gerade weil sich diese Tode nicht in der Intimität eines Sterbezimmers vollziehen, sondern in der Öffentlichkeit, stehen sie in einem ambivalenten Bezug zum Betrachter. Zum einen ‚platzen‘ die malträtierten Körper in die Sichtbarkeit hinein und drängen sich unserem Blick geradezu auf, zum anderen gewinnt der ungehinderte Blick darauf einen obszönen Zug, angesichts einer Situation, bei der Zurückhaltung oder aber entschiedenes Eingreifen angemessen wäre. Dieser obszöne Blick ist zuweilen in den Bildern selbst enthalten. Im Hintergrund von *White Disaster I* (→ Abb. 5) geht ein Mann, die Hände in die Hosentaschen gesteckt und den Kopf zum Unfallort gewendet, unbeteiligt seines Weges (→ Abb. 6). In diesem Aufeinanderprallen von höchster Dramatik und Gleichgültigkeit, das die Qualität eines Bartheschen „punctums“ erreicht, spiegelt sich die Heterogenität zwischen dem Ereignis und dessen Betrachtung: die Unmöglichkeit, sich zum Sichtbaren in ein sinnvolles Verhältnis zu setzen.⁶ Im Falle eines weiteren *Car Crash*-Motivs (→ Abb. 8 und 9) stehen wir sogar Auge in Auge mit den beiden weiblichen Unfallopfern, welche die Kollision überlebt haben und auf ihre Befreiung aus dem Autowrack warten; obszön erscheint hier nicht nur der Blickwechsel über die Bildgrenze hinweg, sondern auch die Tatsache, dass jemand dieses Foto schoss und dabei die beiden Frauen sozusagen porträtierte.

Die *Electric Chairs* (→ Abb. 2 und 10) führen eine noch wörtlichere Variante theatralischen Sterbens vor: Das Sterben erhält seine eigene Bühne und sein eigenes Publikum. Das Hinweisschild mit dem Wort *SILENCE* beginnt im Hinrichtungsraum immer dann zu leuchten, wenn der Stromstoß unmittelbar bevorsteht, als Schweigeaufforderung an die gesetzlich vorge-

⁵ SMITH, Patrick S.: *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor 1986 (Ph. D. Northwestern University, Evanston/Chicago 1981), 125.

⁶ BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989, 23 ff; siehe dazu: FOSTER, Hal: Death in America. In: *October* 75 (Winter 1996), 36–59, hier: 43.



ABB. 4 WARHOL: *Saturday Disaster*, 1963/64.

schriebenen Zeugen, die dem Verurteilten gegenüber sitzen. Die Ungleichheit zwischen Verurteiltem und Zeugen, die das Hinrichtungsgeschehen von einer Bühnensituation unterscheidet, findet seine Entsprechung in einer asymmetrischen Blickbeziehung. Denn die Zeugen sitzen hinter einer einseitig verspiegelten Scheibe, die ihnen den Blick erlaubt, den Warhols Bild zeigt, sie zugleich aber vor dem Verurteilten verbirgt. Bereits als Motiv verweisen die *Electric Chairs* auf einen Aspekt, der angesichts von Warhols bildnerischer Verarbeitung erneut anzusprechen sein wird: das Wiederholungsmoment. Hier ist es dadurch gegeben, dass die Verurteilten wechseln, der Stuhl hingegen bleibt. Das zu exekutierende Subjekt bleibt ausgespart, wir sehen lediglich die Bühne, vor oder nach dem Akt. Damit ist eine generelle Spannung von Warhols *Disasters* berührt, die Peggy Phelan als Spannung zwischen „performance“ und „performativity“ beschreibt.⁷ Auf der einen Seite zeigten die Bilder, so Phelan, die individuelle Performance des Sterbens — dieses Mannes am Telefonmast, jener Frau im Ambulanzfahrzeug —, auf der anderen Seite deren Einrücken in die allgemeine Performativität des Todes, in die zahllosen Autounfälle, Hinrichtungen oder Selbstmorde, die bereits geschehen sind und noch geschehen werden. Warhols Bilder thematisierten, so Phelan weiter, die Kluft, aber auch den Übergang zwischen dem singulären Tod, der die Geschichte entzweigt und das Sprechen unterbricht, und der Iteration des Todes, die das einzelne Sterben als kulturelles Phänomen und als statistische Größe banalisiert und dem Diskurs wieder öffnet.

2. Von der Faktografie zur Faktur

1949 erwarb Warhol am *Carnegie Institute of Technology* einen *Bachelor of Fine Arts in Pictorial Design*. Damit schloss er eine Ausbildung ab, die besonders auf kommerzielle Graphiker zugeschnitten war. Sie zielte weniger auf

⁷ PHELAN, Peggy: *Andy Warhol. Performances of Death in America*. In: JONES, Amelia/STEPHENSON, Andrew: *Performing the Body/Performing the Text*. London/New York 1999, 223–236, hier: 228 ff.



ABB. 5 WARHOL: *White Disaster I*, 1963.

die direkte, unmittelbare Fertigung von Bildern in einem klassisch-künstlerischen Sinne, sondern in erster Linie auf die Verwendung bereits vorhandener Materials für neue bildliche Zusammenhänge.

Das *pictorial design* der *Todes-Serie* umfasste jeweils zwei Arbeitsschritte. Vom ersten war bereits indirekt die Rede: der Auswahl von geeigneten, bestimmte Merkmale aufweisenden Pressefotografien. Der zweite Arbeitsschritt betrifft nun die technisch-ästhetische Umarbeitung der Vorlagen zum Siebdruck-Tafelbild.⁸

Was zunächst den Aspekt des Reproduzierens betrifft, verschlechterte Warhol die Originalbilder in mehreren Verfahrensschritten. Das Fotolabor, das die Drucksiebe herstellte, wies er an, den Kontrast zu übersteuern und die Körnigkeit zu erhöhen. Beim Drucken der Siebe verminderte Warhol die Bildqualität erneut, indem er die Druckfarbe ungleich verteilte, das Sieb schlecht reinigte, die Bilder sich überlappen ließ oder am Rand abschnitt. Vor das Bild schob sich ein Filter aus Unschärfe, Detailarmut und schlammiger Ausführung, so als hätte Warhol die mehrfache Bedeutung des englischen Wortes *screen* wörtlich genommen, das nicht nur *Drucksieb*, sondern auch *Filter*, *Maske* und *Tarnung* meint.

Das serielle Drucken eines Motivs auf dieselbe Leinwand, m.E. Warhols bedeutsamste gestalterische Erfindung, verstärkte diese Bildmaskierung. Die Aufreihung bettet die Bilder in einen rein formalen Zusammenhang ein. Inhaltlich gesehen erzeugt die Aufreihung hingegen bloße Redundanz, also gerade keinen Zusammenhang. Das formale Verweben der Bilder steigert die Präsenz des Bildes als Oberfläche, während sie diejenige des Bildes als Abbild vermindert. Das kann so weit gehen wie in *Suicide (Fallen Body)* (→ Abb. 11), bei dem das Motiv im Flächenornament beinahe verschwindet. Zugleich aber fesselt diese Ornamentalisierung den Blick. Dies dürfte ein Grund sein, warum die Werbung serielle Wiederholungen häufig einsetzt (→ Abb. 12). Das *NONSTOP* der Iteration, das dieses Werbebeispiel zur

⁸ Zum Folgenden siehe ausführlicher: LÜTHY, Michael: *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*. Frankfurt a. M. 1995, Kapitel: Pictorial Design, 71 ff.



ABB. 6 Detail aus Abb. 5.

visuellen Metapher für die kontinuierliche Leistung der beworbenen Flugesellschaft macht, verändert bei der disruptiven Qualität von Warhols Todesmotiven jedoch seine bildliche Semantik. Es wird zum stehenden Jetzt eines grauenhaften Ereignisses, dem die Rückkehr in den Zeitfluss verwehrt wird.

An Warhols technisch-ästhetischer Umsetzung der Fotografien in die Siebdruck-Tafeln lassen sich jeweils zwei gegenläufige Bewegungen beobachten. Zum einen droht eine schlampige, gleichgültige Produktionsweise den Gegenstand zum Verschwinden zu bringen. Zum anderen aber affiziert der Gegenstand den Druckprozess, indem das Faktum des Todes auf der Bildoberfläche, am Ort seines drohenden Verschwindens, wiederzukehren scheint. Das zeigt sich insbesondere an den signifikanten Störungen in der Bildfaktur. So ereignet sich das doppelte Sterben in *Ambulance Disaster* (→ Abb. 7) nicht nur auf der motivischen Ebene, sondern erneut im Augenblick des Druckvorgangs. Im unteren der beiden Drucke löscht eine tränenförmige Ausweißung das Gesicht der Toten aus, als werde es verhüllt oder – in einer aggressiveren Lesart – als sei es zum Gegenstand eines ikonoklastischen Aktes geworden. Technisch gesehen handelt es sich um eine jener Druckpannen, die Warhol durch seine Nachlässigkeit zwar provozierte, die sich in ihrer jeweiligen Form jedoch zufällig ergaben – in diesem Falle durch die ungleiche Verteilung der Farbe, als sie durch das Sieb gedrückt wurde. In seiner lakonischen Art nannte er sie „Vorfälle an der Oberfläche“, womit er bereits sprachlich eine Verbindung zwischen dem Motiv, jenem ‚Vorfall‘ auf den Straßen Chicagos, und dem Bildprozess zog.⁹ Die Druckpanne von *Ambulance Disaster* steht nicht allein. *Tunafish Disaster* (→ Abb. 13) handelt von zwei Frauen, die vermutlich durch eine Dose vergifteten Fisch gestorben sind. In Warhols Bild sind die lachenden Gesichter der Frauen und die Thunfischdose in einer Weise verätzt, als wirke das

⁹ Zit. nach DE DUVE, Thierry: *Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne 1990, 46. Im Original: „incidents de surface“; de Duve gibt die amerikanische Quelle leider nicht an.

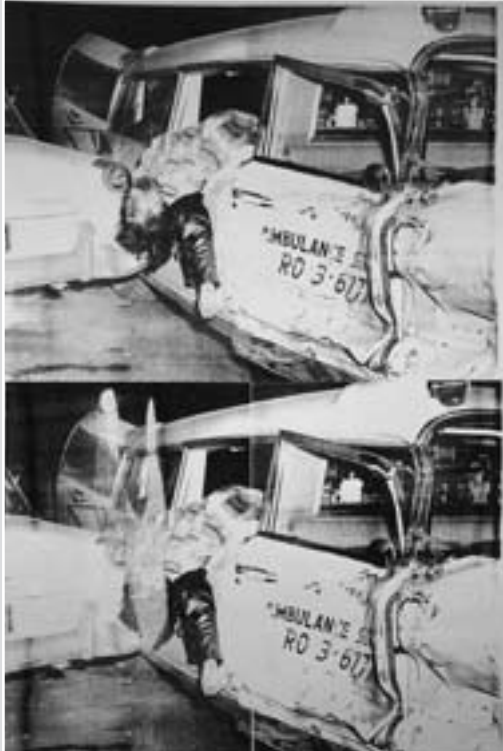


ABB. 7 WARHOL: *Ambulance Disaster*, 1963/64.

Gift auch hier. 5 *Deaths* (→ Abb. 14) wiederum zeigt eine besonders lapidare Variante eines solchen Bild-,Vorfalls'. Die beiden Drucke sind so nach unten gerutscht, dass der Bildrand genau denjenigen Bildteil abtrennt, der die im Wagen festklemmenden Unfallopfer zeigt.

Auch die serielle Wiederholung der Drucke erzielt den doppelten Effekt, die Sichtbarkeit des Motivs anzugreifen, aber gerade dadurch die gezeigte Katastrophe an der Bildoberfläche zu wiederholen. So beginnen sich in *Green Car Crash* (→ Abb. 15) die Bilder der mittleren Reihe übereinander zu schieben, um in der untersten Reihe in einer wüsten Kollision zu enden. *White Disaster I* (→ Abb. 5) schließlich zeigt eine gegenläufige Variante der Bildauslöschung. Hier folgen die Drucke regelmäßig aufeinander, dann aber stockt der Druckprozess, das letzte Bild fällt aus und hinterlässt wie in plötzlicher Aphasie ein Stück leere Leinwand.

3. Blanks

Die leeren Bildtafeln, auf die ich nun zu sprechen komme (→ Abb. 1 und 2), stellen gewissermaßen die Auslagerung und Verselbständigung jener offen gebliebenen Leinwandpartie in *White Disaster I* (→ Abb. 5) dar. Warhol bezeichnete sie als „blanks“¹⁰ – wie *screen* ein mehrdeutiges Wort. Es meint nicht nur *leer* und *unbeschrieben*, sondern auch *ausdruckslos*; auch an die Wortverbindung *mental blank* – *Erinnerungslücke* –, sei in diesem Zusammenhang erinnert. Die Genese der leeren Leinwände hat bei Warhol nichts mit einer künstlerischen Entwicklung zur Ungegenständlichkeit zu tun, sondern dürfte sich aus der technischen Herstellungsweise der Siebdruckbilder erklären. Warhol begann jeweils mit dem Ausrollen der Leinwand auf dem Boden, grundierte sie farbig und bedeckte sie schließlich mit den schwarz gedruckten fotografischen Motiven. All dies spielte sich vor dem Zuschneiden

10 FREI/PRINTZ (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, 331.

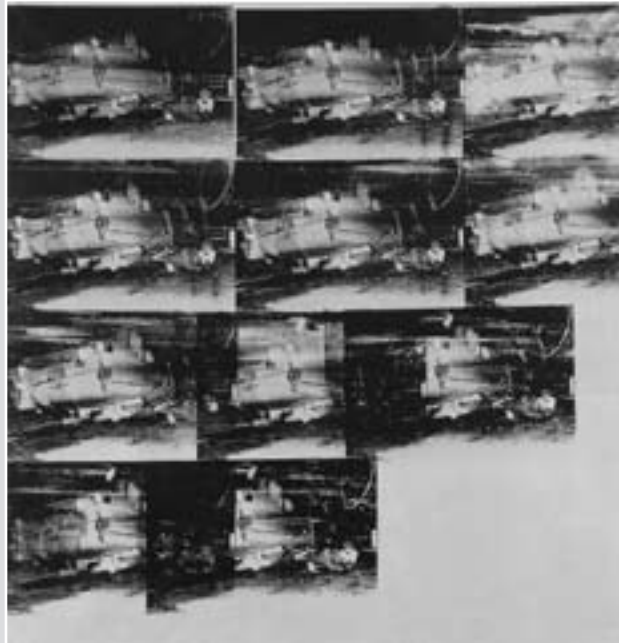


ABB. 8 WARHOL: *Orange Car Crash*, 1963.

und Aufspannen der Leinwände ab. Bereits die innerbildliche Serialität, also das mehrfache Zeigen desselben Motivs auf einer einzigen Leinwand, dürfte der Entscheidung geschuldet sein, die bedruckte Leinwand nicht wie geplant zu zerteilen, sondern als ein einziges Bild zu belassen. Auf diese Weise entstand aus einem Produktionsprinzip ein Formprinzip. Dasselbe gilt nun, wie ich vermute, auch für die leeren Leinwände, mit dem Unterschied, dass der Herstellungsvorgang hier noch früher abgebrochen wurde. Die *blanks* sind nicht zu Ende produzierte Bilder, Leerstellen im Tafelbildformat, Grund ohne Figur.

Warhols bildnerisches Vorgehen — das in den Diptychen besonders anschaulich wird, da sie gleichsam zwei Produktionsstufen desselben Bildes zeigen — radikalisiert die Figur-Grund-Problematik, welche die moderne Malerei spätestens seit Cézanne und dem Kubismus prägte. Mit Radikalisierung ist gemeint, dass Figur und Grund hier als distinkte, ja autonome Bildkomponenten vorgeführt werden, die erst auf der Oberfläche des Bildes zueinander kommen, indem sie buchstäblich übereinander gelegt werden. Damit kommt eine dritte Wortbedeutung von *screen* ins Spiel: die Projektionsleinwand. In Warhols *screen prints* entstehen Figur und Grund nicht im Zuge desselben bildnerischen Prozesses, so wie es in der klassischen Malerei der Fall ist. Vielmehr stellt Warhol zunächst den Grund als einen materiellen Träger her, auf den die Figur — d. h. die Drucke — in einem zweiten Schritt gleichsam projiziert werden.

Als distinkte Komponenten erscheinen Figur und Grund aber auch deshalb, weil die bunten, heiteren Farbgründe ein strikt heterogenes Moment ins Bild bringen.¹¹ Warhols Farben begleiten das Dargestellte nicht wie Filmmusik, die das visuelle Geschehen passend und effektsteigernd

¹¹ In den hier beigelegten Schwarz-Weiß-Reproduktionen lassen sich die Farbaspekte von Warhols Bildern, die für die hier vorgeschlagene Deutung entscheidend sind, leider nicht nachvollziehen. So kann lediglich auf die zahlreichen farbig illustrierten Monografien und Ausstellungskataloge sowie auf den *Andy Warhol Catalogue Raisonné*, der sämtliche Werke farbig wiedergibt, verwiesen werden.



ABB. 9 Detail aus: WARHOL: *Black and White Disaster #4*, 1963.

umspielt. Zwischen den Bilderbuchfarben und den gezeigten Katastrophen klafft vielmehr eine Lücke, und beides stößt sich gegenseitig ab.

Obwohl Figur und Grund (bzw. Motiv und Farbe) in produktionstechnischer wie auch in ästhetischer Hinsicht distinkte, ja heterogene Bildbestandteile sind, treten sie aufgrund von Warhols Siebdruckverfahren in eine intensive Wechselbeziehung. Das liegt insbesondere an der forcierten Aufrasterung der Fotografien, die dazu führt, dass die Motive von der Grundierungsfarbe regelrecht imprägniert werden. Wenn Warhol seine Bilder *Blue Electric Chair* oder *Green Car Crash* nennt, ist das jeweils ganz wörtlich zu verstehen: Alles im Bild wird blau oder grün (→ Abb. 2 und 15). So ist beispielsweise die Rückenlehne des elektrischen Stuhls genau so strahlend blau wie die Bildtafel rechts. Denn da die Übersteuerung des Bildkontrasts, die zur Eliminierung der Zwischentöne führen sollte, an dieser Stelle des Drucksiebs nur eine leere, lediglich durch die Außenkontur bestimmte Fläche erzeugte, kommt die Grundierungsfarbe hier ungebrochen zum Vorschein. Auf diese Weise gewinnt Warhol die Möglichkeit, allein durch das Kombinieren des Siebs mit verschiedenfarbigen Leinwänden verschiedene Varianten desselben Gegenstandes zu erzeugen. Eine blaue Leinwand, obschon lediglich die Projektionsfläche für das Druckmotiv, erzeugt einen blauen elektrischen Stuhl, eine rote Leinwand einen roten usw. Auf diese Weise gelingt Warhol das Paradox invarianter Varianten. Dieses Paradox der *Todesbilder*, immer gleich und immer anders zu sein, führt uns zu Peggy Phelans Unterscheidung von „performance“ und „performativity“ zurück: zum problematischen Verhältnis zwischen dem irreduzibel singulären Sterben und der Allgemeinheit des Todes, das sie in Warhols Bildern verkörpert sieht.

Das gegenstrebige Verschmelzen und Auseinanderfallen von Figur und Grund führt nun bei den *blanks* dazu, dass das Motiv, obschon es dort gerade nicht erscheint, in ihnen gleichwohl nachhallt. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dieses habe sich darin aufgelöst wie ein Eiswürfel

im Wasser. So erscheinen die *blanks* als Aufhebung des Bildes. Es geht darin zu Grunde und bleibt in diesem Grund zugleich aufbewahrt.¹²

4. Das Dementi als Bildform

Warhols Investition in die Todesthematik war außergewöhnlich. Doch statt seine Gefühle in die Bilder zu übertragen, übertrug er es an den Betrachter, sich zu seinem (Nicht-)Verhältnis zum Tod ins Verhältnis zu setzen. In den *Disaster*-Diptychen begegnet diesem ein mehrfaches Dementi, das vom Bild in Form gesetzt und somit als Vorgang sichtbar gehalten wird. Die bedruckten

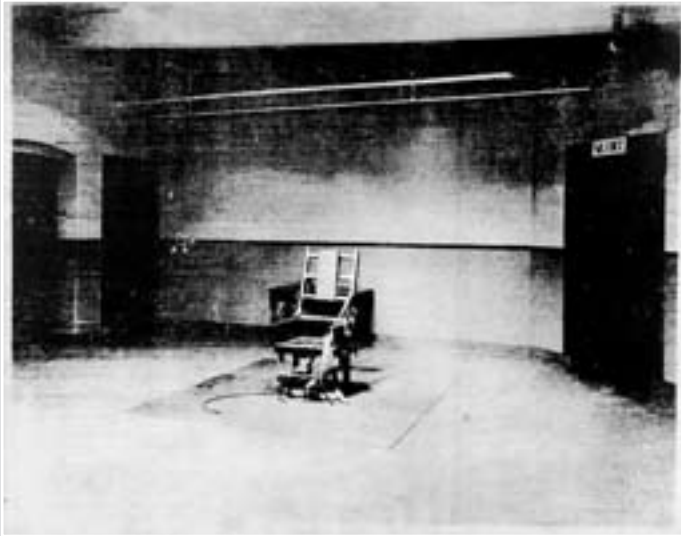


ABB. 10 WARHOL: *Little Electric Chair*, 1964/65.

¹² Es sei angemerkt, dass sich diese Lesart auf die inzwischen übliche Positionierung der leeren Bildtafeln auf der rechten Seite bezieht. Aufgrund der konventionellen Leserichtung von links nach rechts entfalten die Diptychen jene minimale Narration, von der ich hier ausgehe, nämlich diejenige vom gefärbten Motiv links als Stufe 1 zur bloßen farbigen Leerstelle rechts als Stufe 2. Ursprünglich war diese Rechts-Links-Verteilung nicht durchgängig und wurde von Warhol auch nie festgelegt. (Siehe: FREI/PRINTZ (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, 331.) Befindet sich das Monochrom auf der linken und die gegenständliche Seite rechts, erzeugt dies den umgekehrten Effekt: Das Motiv scheint sich nicht in der Farbfläche aufzulösen, sondern vielmehr auf dieser zu erscheinen wie auf einer Projektionsfläche. Diese Variante ist entschieden spannungsloser, weil sie schlicht den Produktionsprozess spiegelt, ohne die hier analysierte, für die Todesthematik der *Disasters* signifikante Dialektik von Erscheinen und Verschwinden zu erzeugen. Möglicherweise hat dies zur Etablierung der heute üblichen Anordnung geführt. Das einzige Beispiel aus der *Disaster*-Serie, das die leere Tafel heute noch links positioniert, ist *Red Disaster*: ein Diptychon des elektrischen Stuhls, dessen *blank* Warhol allerdings erst 1985 der bereits 1963 entstandenen bedruckten Tafel hinzufügte (FREI/PRINTZ (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Nr. 359). Hingegen finden sich mehrere Diptychen, welche die *blanks* links platzieren, unter den *Liz*-Porträts, also den *Starporträts* von Elisabeth Taylor. Diese Diptychen gehören zu den sogenannten *Silver Screen*-Arbeiten, die eine gesprayte silberne Grundierung aufweisen und mit ihrer glänzenden Oberfläche auf die Filmprojektionsleinwand anspielen. Beim Porträt eines Filmstars, dessen Sein das filmische Erscheinen ist, entfaltet das Narrativ des Erscheinens auf der leeren Fläche, das bei einer solchen Diptychon-Anordnung zu beobachten ist, natürlich unmittelbar Sinn. FREI/PRINTZ (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Nrn. 433, 436, 441 und 451, alle als *Silver Liz* betitelt und 1963 entstanden; zu den *blanks* dieser Bilder ebd., 393.



ABB. 11 WARHOL: *Suicide (Fallen Body)*, 1963.

Bildtafeln, um mit ihnen zu beginnen, dementieren die Abbildfunktion, und zwar durch die serielle Wiederholung, die von der Unmöglichkeit zeugt, das Bild des Todes fixieren zu können, sowie durch die Eigenart der Drucke, aus ihrem Abbildstatus auszubrechen und selbst das zu tun, was sie zeigen, beispielsweise selbst zu verunglücken. Die leeren Bildtafeln wiederum dementieren die Zeigefunktion des Bildes. Bei ihnen handelt es sich eigentlich gar nicht um Bilder, sondern lediglich um grundierte Leinwände, also um die materielle Vorstufe eines Bildes, das nicht zustande kam und nur durch die Rahmung den Charakter eines Quasi-Bildes annahm. Warhols Monochrome schwanken zwischen Anfang und Ende eines Bildes. Im Zusammenhang von Diptychen, deren andere Bildtafeln jeweils zwar gegenständlich sind, aber auf Pressefotografien basieren, erscheinen sie zugleich als Kommentare zur (Un-)Möglichkeit der Wirklichkeitsrepräsentation in der Malerei. Diesbezüglich reihen sie sich in die Geschichte von malerischen Dementis ein, die sich auf die eigene Gattung beziehen, angefangen mit Aleksandr Rodčenkos *Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb, Reine Farbe Blau* (*Čistij krasnyj cvet, Čistij želtyj cvet, Čistij sinij cvet*)¹³ von 1918 – einem künstlerischen Manifest, das gegen den Illusionismus der traditionellen Malerei gerichtet war und eine neue Bildwirklichkeit jenseits der Repräsentation begründen wollte.¹⁴ Auch Rodčenkos aus drei Einzeltafeln bestehendes Monochrom inszenierte sich als zugleich letztes und erstes Bild, allerdings in einer kulturevolutionären Perspektive, die Warhol fremd war.

Näher lag, insbesondere für das amerikanische Publikum der 1960er Jahre, die Anspielung der *blanks* auf Barnett Newmans *color field painting*,

¹³ RODČENKO, Aleksandr: *Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb, Reine Farbe Blau* (*Čistij krasnyj cvet, Čistij želtyj cvet, Čistij sinij cvet*) 1918, Öl auf Leinwand, je 62,5×52,7 cm, Sammlung Aleksandr Rodčenko und Varvara Stepanova, Moskau.

¹⁴ Zur Einordnung von Warhols Diptychen in die Geschichte der Monochromie (sowie des Verhältnisses von Fotojournalismus und Malerei), siehe: WALL, Jeff: Monochromie und Fotojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“. In: ders: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Hrsg. von Gregor STEMMRICH. Amsterdam/Dresden 1997, 339–374, besonders 356–359. Den Hinweis auf Walls Text verdanke ich Gregor Stemmrich.

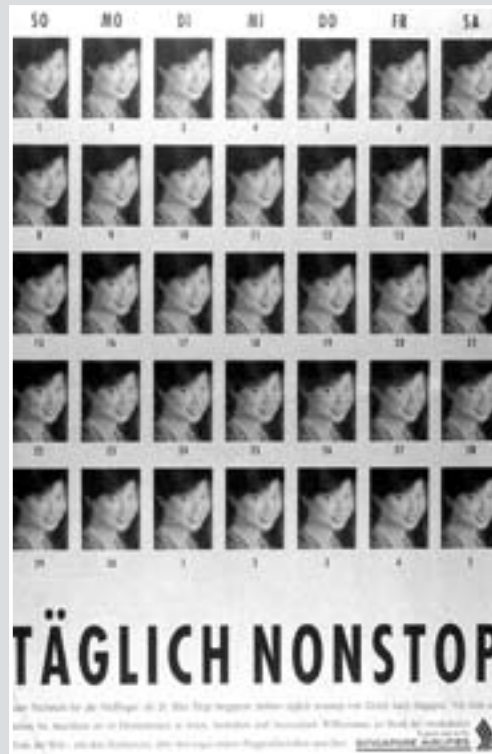


ABB. 12 Werbeanzeige der Singapore Airlines,
Neue Zürcher Zeitung, 8./9. April 1995.

nicht zuletzt wegen der jeweils stattlichen Formate, die das Studioformat von Rodčenkos Triptychon weit hinter sich ließen. Newman verankerte seine neuartige Bildform in der philosophischen Traditionslinie des Erhabenen und bestimmte die Wirkung seiner Bilder als Befreiung und Selbststärkung des Betrachtersubjekts.¹⁵ Zu erreichen versuchte er dies über die Farbe, die er großflächig, unmoduliert und untexturiert auftrug und die er im Bild als selbstbezügliches Quantum „erschaffen“ wollte.¹⁶ Newman betonte, seine Bilder seien weder Abstraktionen der Wirklichkeit noch Darstellungen reiner Ideen, sondern „Verkörperungen eines Gefühls“, das angesichts der Eigenrealität jedes einzelnen Bildes individuell zu erfahren sei.¹⁷

Keine dieser Möglichkeitsbestimmungen monochromer Malerei trifft diejenige Warhols, was insbesondere an dem Umstand liegt, dass er das Monochrom nicht zum autonomen Bild erklärte, sondern ausschließlich als Komplement der fotografisch bedruckten und mit derselben Farbe grundierten Tafeln auftreten ließ. Zwar haben die *blanks* mit Rodčenkos Monochromen gemeinsam, die jeweiligen Bildflächen nur mit einer einzigen Farbe auszufüllen und auf diese Weise den Illusionismus des Bildes durch gänzliche Vermeidung eines Figur-Grund-Kontrastes aufzuheben — im Unterschied zu

15 NEWMAN, Barnett: The Sublime is Now. In: ders: *Collected Writings and Interviews*. Hrsg. von John P. O'NEILL. New York 1990, 170–173. In einem Interview, das 1962, auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges und zugleich zu einer Zeit ökonomischer Prosperität, geführt wurde, wagte sich Newman bezüglich der Wirkmacht seiner Bilder sehr weit vor: Deren richtige Betrachtung bedeutete, so Newman, das Ende jeden Staatskapitalismus' und Totalitarismus'. („Fifteen years ago, Harold Rosenberg challenged me to explain what one of my paintings could possibly mean to the world. My answer was that if he and others could read it properly it would mean the end of all state capitalism and totalitarianism.“ NEWMAN: *Collected Writings and Interviews*, 251.)

16 „[...] I have never manipulated colors—I have tried to create color.“ NEWMAN: *Collected Writings and Interviews*, 248.

17 „These paintings are not ‚abstractions‘, nor do they depict some ‚pure‘ idea. They are specific and separate embodiments of feeling, to be experienced, each picture for itself.“ NEWMAN: *Collected Writings and Interviews*, 178.



ABB. 13 WARHOL: *Tunafish Disaster*, 1963.

Newman, bei dem dieser Kontrast entweder durch die vertikalen Linien der sogenannten *zips* oder durch die Konstellation mehrerer Farbfelder ansatzweise fortbesteht. Doch während Rodčenko das Bild im Konkreten der drei Primärfarben zu verankern versuchte, sind Warhols *blanks* Bilder in Latenz: zugrunde gegangene oder noch nicht erschienene gegenständliche Bilder. Mit Newmans Farbfeldern wiederum haben Warhols leere Tafeln gemeinsam, „Verkörperungen eines Gefühls“ zu sein – was beide wiederum von Rodčenkos analytisch-kritischem Triptychon absetzt. Allerdings lässt sich kaum ein schärferer Gegensatz denken als derjenige zwischen der Farbmacht von Newmans Gemälden, deren Bildtitel, beispielsweise *Day One* oder *Be*, verdeutlichen, dass sie den Durchbruch zum Jetzt und zur Fülle des Seins ermöglichen sollen, und Warhols entleerten Flächen, deren Farbe nicht für sich selbst steht, sondern diejenige der angrenzenden Todesbilder ist und damit, so Alain Jouffroy, das „Verbrechen einer Absenz“ zeigen.¹⁸

Das Dementi artikuliert sich also zunächst in den beiden einzelnen Bildtafeln der Diptychen, links durch die wuchernde, potenziell endlose Wiederholung desselben Motivs, welche die Möglichkeit des einen gelingenden Bildes negiert, rechts durch die gegenläufige Zurschaustellung des fehlenden Bildes. Die beiden Dementis sind zugleich wechselseitig aufeinander bezogen, indem das unablässige ‚Reden‘ der Siebdrucke durch das ‚Schweigen‘ der *blanks* beantwortet wird, und umgekehrt. Auf eine höchst theatralische Weise, welche die Theatralität der gezeigten Tode aufnimmt

¹⁸ Der auch als Kunstkritiker tätige Schriftsteller Alain Jouffroy beschrieb im Katalog der europäischen Erstpräsentation der *Disasters* 1964 in der Pariser Galerie Ileana Sonnabend (vgl. Anm. 1) das Diptychon *Blue Electric Chair* (→ Abb. 2) mit Worten, deren Treffsicherheit angesichts der gerade erst beginnenden Warholrezeption außergewöhnlich ist: „[...] dans cette *Blue Electric Chair* qui constitue le point focal de toute cette série, il juxtapose au tableau un panneau monochrome du même bleu: la couleur désigne le crime d’une absence, devient vide, devient mort, devient annulation systématique de la vie. Un tel diptyque donne à l’expression de l’angoisse l’accent d’un moment de vérité vécu dans l’absolu.“ Warhol. Ausstellungskatalog Galerie Ileana Sonnabend, mit Texten von Jean-Jacques LEBEL, Alain JOUFFROY und John ASHBERY. Paris o. J. [1964], 9.

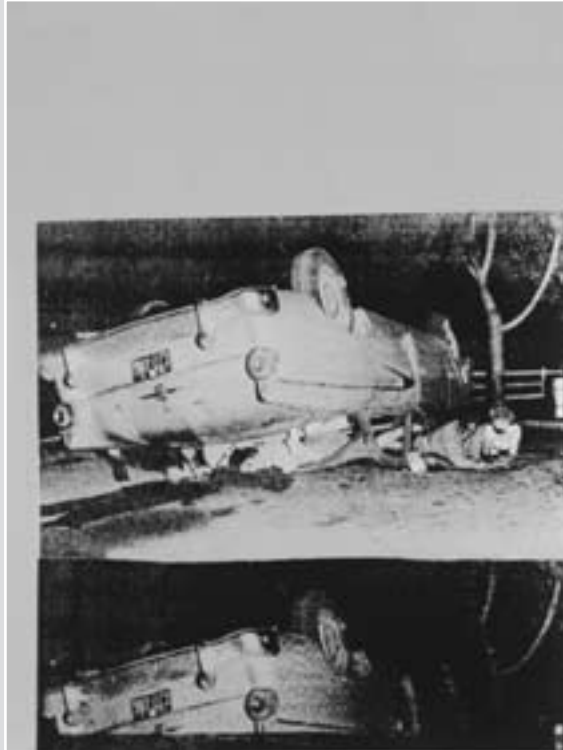


ABB. 14 WARHOL: *Five Deaths*, 1963.

und steigert, inszenieren die riesigen, wandartigen *Disaster*-Diptychen die Unmöglichkeit, der Katastrophe des Todes zu einem angemessenen bildnerischen Ausdruck zu verhelfen. Weil kein Bild ihn zu erfassen vermag, wird es wiederholt, verschoben, verunstaltet (im Falle der Fotografien) oder verneint (im Falle der leeren Leinwände). Die psychische Dynamik, die sich darin abzeichnet, kann mit Worten Jacques Lacans umrissen werden:

„Wiederholen“, schreibt Lacan in den *Vier Grundprinzipien der Psychoanalyse*, „ist Wiederholen einer Enttäuschung, und zwar der Erfahrung als enttäuschende. Wiederholen steht im Zusammenhang mit einem Realen, das das Subjekt notwendig verfehlen muss, was sich aber gerade in diesem Verfehlen enthüllt.“¹⁹

Warhol selbst widmet dem Tod in der ansonsten redseligen *Philosophie des Andy Warhol* gerade einmal zwei kurze Passagen. Deren zweite reiht lauter Negationen aneinander und wiederholt somit jenes Verfehlen des Realen, das die Bilder durchzieht, auf der Ebene der Sprache: „Ich glaube nicht daran, weil man dann nicht mehr da ist und gar nicht mehr mitbekommt, dass es passiert ist. Ich kann gar nichts zum Thema sagen, weil ich darauf nicht vorbereitet bin.“²⁰

Das *Subjekt* – so könnte man diese verschiedenen Ebenen aufeinander beziehen – *kennt* den Tod nicht, weil es für dessen Erkenntnis entweder zu früh oder zu spät kommt. Das *Bild* wiederum *zeigt* den Tod nicht, weil dieser eine strikt subjektive Erfahrung bleibt, die nicht nach außen, in die Sichtbarkeit, treten kann. Dass der Tod nie Teil des Bildes wird, sondern vielmehr jenen Riss bedeutet, der das Bild und den Referenten auseinanderreißt: das enthüllen Warhols Diptychen am (fotografischen) Bild.

¹⁹ LACAN, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim/Berlin 1987, 45.

²⁰ WARHOL, Andy: *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*. München 1991, 125; im amerikanischen Original: „I don't believe in it, because you're not around to know that it's happened. I can't say anything about it because I'm not prepared for it.“ WARHOL, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol [From A to Be and Back Again]*. New York/London 1975, 123; vgl. dazu FOSTER: *Death in America*, 37 f. Foster prägt für Warhols Wirklichkeitsbezug den treffenden Ausdruck „traumatic realism“.

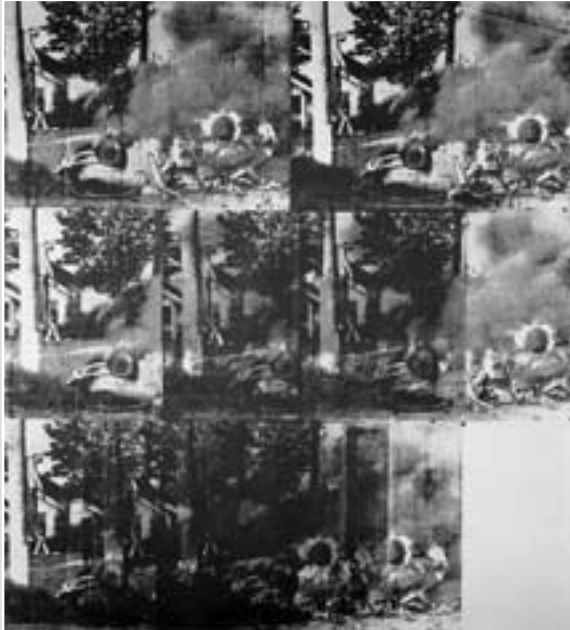


ABB. 15 WARHOL: *Green Car Crash*, 1963.

Literatur

- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989.
- BERG, Gretchen: Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol. In: O'PRAY, Michael (Hg.): *Andy Warhol. Film Factory*. London 1989, 54–61.
- DUVE, Thierry de: *Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne 1990.
- FREI, Georg/PRINTZ, Neil (Hg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné, Bd. 1: Paintings and Sculptures 1961–1963*. London/New York 2002.
- FOSTER, Hal: Death in America. In: *October* 75 (Winter 1996), 36–59.
- PHELAN, Peggy: Andy Warhol. Performances of *Death in America*. In: JONES, Amelia/STEPHENSON, Andrew: *Performing the Body/Performing the Text*. London/New York 1999, 223–236.
- LACAN, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Weinheim/Berlin 1987.
- LÜTHY, Michael: *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*. Frankfurt a. M. 1995.
- NEWMAN, Barnett: The Sublime is Now. In: ders.: *Collected Writings and Interviews*. Hrsg. von John P. O'NEILL. New York 1990, 170–173.
- SMITH, Patrick: *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor 1986 (Ph. D. Northwestern University, Evanston/Chicago 1981).
- SWENSON, Gene: What is Pop Art? Answers from 8 painters, part I: Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Andy Warhol. In: *Artnews* 62 (Nov. 1963), 24–27 und 60–63.
- WALL, Jeff: Monochromie und Fotojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“. In: ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Hrsg. von Gregor STEMMRICH. Amsterdam/Dresden 1997, 339–374.

WARHOL, Andy: *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*. München 1991; amerik. Original: WARHOL, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol [From A to Be and Back Again]*. San Diego/New York u. a. 1975.

Abbildungen

- 1 Andy WARHOL: *Silver Car Crash*. 1963. Sprühfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand, 267,4×210,8 cm und 266,7×206,3 cm. Privatsammlung.
- 2 Andy WARHOL: *Blue Electric Chair*. 1963. Acryl und Siebdrucktinte auf Leinwand, 264,8×201 cm und 264,8×201,3 cm. Privatsammlung.
- 3 Andy WARHOL: *Orange Car Crash*. 1963. Acryl und Siebdrucktinte auf Leinwand, 63,8×78,7 cm. Privatsammlung.
- 4 Andy WARHOL: *Saturday Disaster*. 1963/64. Siebdrucktinte auf Leinwand, 302,3×208,3 cm. Rose Art Museum. Brandeis University, Waltham/MA.
- 5 Andy WARHOL: *White Disaster I*. 1963. Siebdrucktinte auf Leinwand, 268,6×208,3 cm. Staatsgalerie Stuttgart.
- 6 Detail aus Abb 5.
- 7 Andy WARHOL: *Ambulance Disaster*. 1963/64. Siebdrucktinte auf Leinwand, 302,3×203,5 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
- 8 Andy WARHOL: *Orange Car Crash*. 1963. Acryl und Siebdrucktinte auf Leinwand, 219,7×208,9 cm. Galeria Civica d'Arte Moderna, Turin.
- 9 Detail aus: Andy WARHOL: *Black and White Disaster #4*. 1963. Acryl, Siebdruckfarbe und Bleistift auf Leinwand, 261,6×208,9 und 261,6×208,9 cm. Kunstmuseum Basel.
- 10 Andy WARHOL: *Little Electric Chair*. 1964/65. Fluoreszenzfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand, 55,9×71,1 cm. Privatsammlung.
- 11 Andy WARHOL: *Suicide (Fallen Body)*. 1963. Silberfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand, 284,5×203,8 cm. Privatsammlung.
- 12 *Werbeanzeige der Singapore Airlines*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 8./9. 4. 1995, 26.
- 13 Andy WARHOL: *Tunafish Disaster*. 1963. Silberfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand, 254×200 cm. Privatsammlung.
- 14 Andy WARHOL: *Five Deaths*. 1963. Acryl und Siebdrucktinte auf Leinwand, 111,8×83,8 cm. Privatsammlung.
- 15 Andy WARHOL: *Green Car Crash*. 1963. Acryl und Siebdrucktinte auf Leinwand, 228,6×203,2 cm. Privatsammlung.