erschienen in: Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, hrsg. von Uwe Fleckner, Studien aus dem Warburg-Haus, Band 13, de Gruyter, Berlin 2014.

EREIGNIS UND MEDIALITÄT

ANDY WARHOLS »JACKIE (THE WEEK THAT WAS)«

Michael Lüthy

»Als ich von meiner Operation heruntergebracht wurde, hörte ich irgendwo einen Fernseher laufen und immer wieder die Worte ›Kennedy‹ und ›Mörder‹ und ›erschossen‹. Robert Kennedy war erschossen worden, aber das unheimliche daran war mein Unverständnis, dass es sich um eine *zweite* Kennedy-Ermordung handelte – ich dachte einfach, sie würden dir die Dinge nach deinem Tod nochmals aufführen, wie eben Präsident Kennedys Ermordung. Einige Krankenschwestern weinten, und nach einer Weile hörte ich Dinge wie ›die Trauergemeinde in St. Patrick‹. Es war alles so seltsam für mich, dieser Hintergrund einer anderen Erschießung und einer Beerdigung – ich konnte sowieso noch nicht zwischen Leben und Tod unterscheiden, und hier war jemand, der im Fernsehen unmittelbar vor mir beerdigt wurde.«[1]

Andy Warhols Erinnerungssequenz erzählt die Verschlingung der Realitäten, die ihm widerfährt, nachdem er am 3. Juni 1968, zwei Tage vor Robert Kennedy, selbst zum Opfer eines Attentats geworden war, das ihn beinahe das Leben gekostet hätte. In der Sequenz klingen entscheidende Aspekte der vier Jahre früher entstandenen Bilderserie der *Jackies* an, die dem »ersten« Kennedy-Mord gegolten hatte, demjenigen an John F. Kennedy (Abb. 140). Der Erinnerungsbericht verdeutlicht das Verschwimmen der realen Ereignisse mit der praktisch synchron erfolgenden medialen Vermittlung, hier in Gestalt eines in Hörweite laufenden Fernsehers. Zugleich manifestiert sich jenes Wiederholungsmoment, das Warhols Ästhetik in so dominanter Weise prägt, auf unterschiedlichen Ebenen: zunächst in der Wirklichkeit als Verkettung zweier tödlicher Kennedy-Attentate und einem beinahe tödlichen Anschlag auf den Künstler selbst, sodann in der medialen Aufbereitung, welche dieselben Namen und Schlüsselwörter beständig wiederholt, und schließlich in Warhols

Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 00:51

140 Andy Warhol: *Jackie (The Week That Was)*, 1964, Acryl, Sprühfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand, 203,2 × 162,6 cm, New York, Sammlung Samuel und Ronnie Heyman

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

Phantasmagorie, das Vergangene werde einem, nachdem man gestorben sei, noch einmal aufgeführt.

Des Weiteren verdeutlicht Warhols Erinnerung, wie sehr die dramatischen Vorgänge um Präsident Kennedys Ermordung eine ganze Nation traumatisierten. Sie gruben sich in einer Weise ins US-amerikanische Bewusstsein ein, die sie jederzeit reaktivierbar machte. Dass die Tat in entscheidenden Aspekten ungeklärt blieb, verstärkte die Traumatisierung, da auf die Ermordung des Hoffnungsträgers einer ganzen Generation die Unfähigkeit des Staates folgte, eine kohärente und glaubwürdige Aufklärung des Verbrechens zu gewährleisten. Den Vorgängen und ihren Protagonisten bescherte dies ein phantasmatisches Nachleben, das sich in immer neuen Recherchen und Verschwörungstheorien manifestiert. Einen zentralen Platz darin nahmen – und nehmen bis heute – die damals entstandenen Bilder ein. Ihre beständige Wiederholung verweist ebenso sehr auf das Unbewältigte der Ereignisse wie auf die Hoffnung, die Wahrheit habe sich irgendwo in sie eingeschrieben und könne ihnen zuletzt doch noch entrissen werden.

Warhols Bilderserie der *Jackies* bearbeitet ein Stück Geschichte im Zeitalter der Medien, die auch hier ihr Janusgesicht offenbaren, die Ereignisse einerseits zu übermitteln und andererseits mitzuerzeugen. Zugleich ist Warhols Serie selbst ein Teil dieser Medien-Geschichte, indem sie wesentlich daran mitwirkt, das komplexe Geschehen zu einem wiederkehrenden Set einiger weniger Bilder gerinnen zu lassen. Die Durchdringung von Ereignis und Bild, welche die Gattung des Historienbildes auszeichnet, vollzieht sich in einer spezifischen Weise, die auf die neuartige mediale und psychologische Konstellation antwortet. Sie schafft weniger eine Fiktion des Geschehens, wie es im traditionellen Historienbild geschieht, vielmehr verfremdet sie bestehendes, von dritter Hand stammendes Bildmaterial. Auf diese Weise handelt sie genauso von den Ereignissen wie von deren medialer Spiegelung. Warhol gehört zu jenen nachmodernen Künstlern, welche die Welt nicht aus sich heraus gestalten, sondern ihre Konfrontation mit der Welt zum Thema machen. Entsprechend liegt seine künstlerische Leistung nicht in der Erzeugung neuer, sondern im *pictorial design* vorhandener Bilder.[2] Im Verfremdungsprozess zeigt sich seine »Handschrift«, deren Eigenart hervortritt, wenn wir die Ereignisse jener vier Tage im November 1963 rekapitulieren und anschließend Warhols Umsetzung Schritt für Schritt nachverfolgen.

WARHOLS UMGANG MIT DEM DOKUMENTARISCHEN MATERIAL

Am Freitag, den 22. November 1963 wird Präsident John F. Kennedy, der sich auf Vorwahlkampfreise durch Texas befindet, während der mittäglichen Paradefahrt durch Dallas im offenen Wagen erschossen. Die Ereignisse folgen darauf Schlag auf Schlag: Bereits drei Stunden nach dem Attentat wird Vizepräsident Lyndon B. Johnson an Bord des präsidialen Flugzeuges in Gegenwart der Witwe Jacqueline Kennedy vereidigt. Anschließend fliegt der neue Präsident unverzüglich nach Washington, um sich Kennedys Kabinett zu verpflich-

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

141 Unbekannter Fotograf: *John F. Kennedy und Jacqueline Kennedy auf dem Dallas Love Field Airport, 22. November 1963*, Doppelseite aus: *Life*, 29. November 1963

ten und die Fortführung von dessen Politik anzukündigen. Kennedys Leiche, die in der Präsidentenmaschine mitflog, wird derweil einer Autopsie unterzogen, bei der bis heute umstritten bleibt, ob sie der Wahrheitsfindung oder aber -vertuschung über die Eigenart der Todesschüsse diente. Noch am Nachmittag dieses Freitags wird Lee Harvey Oswald als mutmaßlicher Täter verhaftet. Während des nachfolgenden Tages bleibt Kennedys Leiche im *East Room* des Weißen Hauses aufgebahrt, wo ihm Familienmitglieder und Vertraute sowie Vertreter der staatlichen Gewalten die letzte Ehre erweisen. Am Sonntag, den 24. November wird der Sarg in feierlicher Prozession zum Kapitol gebracht und in dessen Rotunde aufgestellt. Tausende nehmen dort bis in die Morgenstunden des nächsten Tages von ihrem Präsidenten Abschied. Während der Überführung vom Polizeihauptquartier ins Bezirksgefängnis von Dallas wird Lee Harvey Oswald, dessen Täterschaft keineswegs feststeht, vom Nachtklubbesitzer Jack Ruby erschossen. Am nächsten Tag, den Johnson zum nationalen Trauertag erklärt, wird Kennedys Sarg wieder zum Weißen Haus und weiter in die St. Matthew's Cathedral zur Totenmesse gebracht. Zu Fuß folgen nicht nur die Familienmitglieder und die wichtigsten Repräsentanten des Staates, sondern auch eine große Zahl auswärtiger Staatsoberhäupter und Regierungschefs. Nach der Messe bricht eine lange Wagenkolonne zum letzten zeremoniellen Akt auf, dem Staatsbegräbnis auf dem Arlington National Cemetery.

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

142 Unbekannter Fotograf: *Lyndon B. Johnson mit Lady Bird Johnson und Jacqueline Kennedy bei der Vereidigung an Bord der »Air Force One«, 22. November 1963*, Doppelseite aus: *Life*, 29. November 1963

Die Arbeit an der Serie der *Jackies* nimmt Warhol vermutlich unmittelbar nach den Ereignissen auf, und bereits Anfang Februar 1964, nur gut zwei Monate nach dem Attentat, entstehen die ersten Werke, unter ihnen als eines der frühesten Bilder *Jackie (The Week That Was)*. Bis November desselben Jahres wächst die Serie auf über dreihundert Werke an, von Mehrtafelwerken wie dem hier besprochenen Bild über Triptychen und Diptychen bis hin zu Einzelbildern, von denen einige im Tondoformat gefertigt sind.[3]

Den ersten Schritt in Warhols *pictorial design* bildet die Entscheidung für bestimmte Vorlagenbilder, welche die Werke der Serie zu einer Mischung aus Historienbild und Porträt werden lassen. Warhol wählt acht Pressebilder, die jeweils auch die Gattin beziehungsweise Witwe des Präsidenten zeigen, schneidet jedoch um deren Kopf herum alles weg, was jeweils nicht nur den größten Teil des Bildes betrifft, sondern zuweilen auch dessen eigentlichen Fokus, beispielsweise Kennedy selbst oder den Nachfolger Johnson (Abb. 141–143).[4] Der Künstler äußerte sich in einem Interview über dieses Verfahren: »In den [...] Köpfen, die ich von Jacqueline Kennedy machte [...], ging es darum, ihr Gesicht zu zeigen sowie den Ablauf der Zeit vom Augenblick, als die Kugel John Kennedy traf, bis zum Augenblick, als sie ihn bestattete.«[5] Die Ereignisse zeigen sich ausschließlich im Spiegel von Jacquelines Gesicht; das historische Narrativ verwandelt sich in eine Vier-Tage-Biografie. Durch das Herausreißen aus dem situativen Zusammenhang können die Bildreste dem

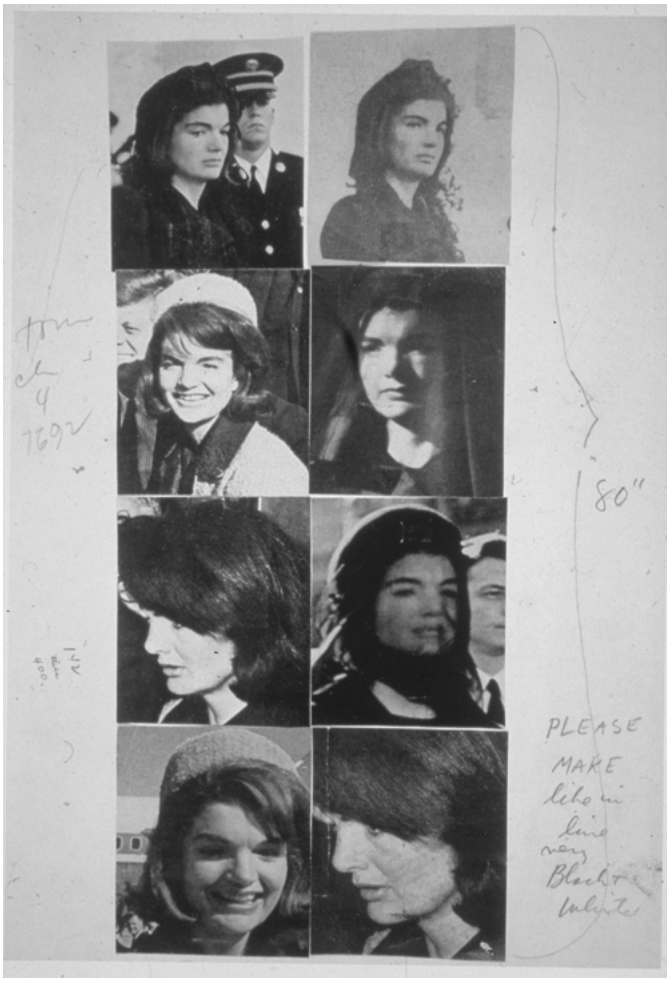
Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

143 Unbekannter Fotograf: *Jacqueline Kennedy zwischen Justizminister Robert Kennedy und Senator Edward Kennedy beim Trauerzug zur St. Matthew's Cathedral, 25. November 1963*, Doppelseite aus: *Life*, 6. Dezember 1963

Geschehen nur noch vage zugeordnet werden. Es bleibt nicht viel mehr möglich, als die lachenden Gesichter der Zeit vor dem Attentat und die ernsten, teilweise verschleierten Gesichter der Zeit danach zuzuordnen.

Seine Ausschnitte klebt Warhol ohne Rücksicht auf deren Chronologie in zwei Reihen untereinander, wobei das Ergebnis in Format und Aussehen jenen Fotokabinen-Streifen aus jeweils vier Bildern gleicht, die er kurz zuvor als Vorlagen für seine frühesten Auftragsporträts zu fertigen begann (Abb. 144).[6] Dieser Bildblock wird fotomechanisch vergrößert und zu einem Drucksieb von zweihundert mal 160 Zentimetern verarbeitet, was bei den Einzelbildern ein Format von jeweils fünfzig mal vierzig Zentimetern erzeugt. Warhol lässt zudem ein weiteres Sieb fertigen, das die Bilder seitenverkehrt zeigt. In der Umwandlung der fotografischen Vorlagen zum Drucksieb wird die Bildqualität zielstrebig verschlechtert, der Kontrast übersteuert und die Körnigkeit erhöht; die entsprechende Anweisung an das Labor, die Bilder »very Black+White« zu verarbeiten, notiert Warhol auf der Vorlagencollage. Die zu bedruckenden einzelnen Leinwände werden in Gold, Blau oder Weiß grundiert und ebenfalls im Format von fünfzig mal vierzig Zentimetern gerahmt. Die verwendeten Farben verleihen der Serie einen feierlichen, beinahe heraldischen Klang, der sich innerhalb von Warhols Œuvre deutlich abhebt. Vielleicht stellt er einen Reflex auf die damals weit verbreitete Meinung dar, nie seien ein Präsident und seine First Lady dem so

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47



144 Andy Warhol: *Bildvorlagen für die Serie »Jackie«*, 1963–1964, Fotocollage und Bleistift auf Papier, 36,5 × 25,1 cm, Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

nahe gekommen, was in Europa die Königshäuser seien. Beim Druckvorgang, den Warhol nur gemeinsam mit seinem Assistenten Gerard Malanga durchführen konnte, wurde das großformatige Sieb fixiert und bis auf das zu druckende Bild abgedeckt. Die gerahmten Leinwände wurden von unten herangedrückt, während die schwarze Drucktinte durch das Sieb gepresst wurde. Die hierbei zu beobachtende Nachlässigkeit, die Tinte ungleich zu verteilen, das Sieb kaum zu reinigen und schiefe Drucke hinzunehmen, steht in derselben ästhetischen Funktion wie die Entkontextualisierung der Bildschnipsel und deren fototechnische »Verschlechterung«: Die ursprünglichen Motive verlieren dadurch ihren journalistisch-dokumentarischen Wert, statt dessen erhalten die Bilder jene ambivalente Oberflächenerscheinung, wie sie Werke der Hochkunst auszeichnet.[7]

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

Jackie (The Week That Was) ist nicht nur eines der frühesten Bilder der Serie, sondern das einzige Werk, das alle sechzehn (je acht seitenrichtige und seitenverkehrte) Bildvarianten und zugleich alle drei benutzten Farben aufweist. Indem es das vollständige Bildarsenal vorführt, aus dem sich alle weiteren Werke der Bilderfolge speisen, wird es gewissermaßen zum Referenzwerk der Serie. Dabei entfalten die sechzehn Tafeln ein intrikates Spiel von Identität und Differenz. So werden die Bilder in spiegelsymmetrische Varianten aufgespaltet, die teilweise auf die gleiche, teilweise auf andere Farben gedruckt wurden. Des Weiteren liegt dem Viererblock rechts unten dieselbe Fotografie zugrunde, die jedoch unterschiedlichen Presseveröffentlichungen entnommen wurde.[8] Was wie ein Zoom auf Jacqueline Kennedys Gesicht wirkt, verdankt sich allein dem unterschiedlichen Format der Bildvorlagen, so dass die zwischen Ereignis und Wahrnehmung liegende mediale Zwischenschicht sich hier besonders deutlich manifestiert. Warhols Verfahren lässt aber nicht nur Identisches different erscheinen, sondern umgekehrt identisch werden, was als different zu erwarten wäre. Das betrifft insbesondere das Format der einzelnen Tafeln, das unberührt von dem jeweils Gezeigten stets gleich bleibt.

Das arbiträre Moment in der Gestaltung der einzelnen Tafeln setzt sich in der Anordnung zum Gesamtbild fort.[9] Vor allem missachtet sie, was für die sinnfällige Narration eines Historienbildes entscheidend ist: die chronologische Reihenfolge. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die Anordnung der spiegelbildlichen Bildpaare Viererblöcke entstehen lässt, die jeweils einer Zeitstufe im Geschehensablauf entsprechen. Der Viererblock oben links zeigt die lachende Jackie, aufgenommen bei der Ankunft auf dem Dallas Love Field Airport sowie kurz danach bei der Fahrt durch Downtown Dallas. Die chronologisch anschließenden Tafeln, die Jackie noch am selben Tag bei der Vereidigung Johnsons an Bord der Air Force One zeigen, befinden sich nun aber nicht rechts daneben, sondern diagonal versetzt rechts unten. Damit werden beide möglichen Leseordnungen des Bildes hinfällig, sowohl eine im Uhrzeigersinn als auch eine nach »Textzeilen«. Die zeitlich nachfolgenden Tafeln platzierte Warhol in der rechten oberen Ecke; sie halten in zwei voneinander leicht abweichenden Kameraperspektiven den Augenblick fest, an dem sich die Präsidentenwitwe zum ersten Mal nach dem Attentat öffentlich zeigt, als sie den Portikus des Weißen Hauses betritt, um Kennedys Sarg zum Kapitol zu begleiten. Im Viererblock unten links schließlich sieht man auf der linken Seite die verschleierte Witwe, die den Trauerzug zur St. Matthew's Cathedral anführt, und rechts, wie sie das Gotteshaus nach der Totenmesse wieder verlässt. *Jackie (The Week That Was)* weist also folgendes Datums-Schema auf:

22. 22. 24. 24.
22. 22. 24. 24.
25. 25. 22. 22.
25. 25. 22. 22.

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

Das politisch und historisch höchst bedeutsame Geschehen der Ermordung des amerikanischen Präsidenten verkürzt Warhol folglich nicht nur auf die Wandlungen von Jaqueline Kennedys Gesichtsausdruck, auf ein *biographical picture* von Fröhlichkeit und Trauer. In einem zweiten Schritt nimmt der Künstler dieser bereits minimierten Geschichte auch noch ihre zeitliche Folgerichtigkeit.[10]

MEDIALE TRANSFORMATIONEN DER POLITIK

Die vom Attentat ausgelöste Krise wird zumindest vom Fernsehen meisterlich bewältigt.[11] Kurz nach Kennedys Tod beschließen die drei landesweit sendenden Kanäle ABC, CBS und NBC, alle laufenden und geplanten Programme auszusetzen und bis zum Begräbnis am Montag auf Direktsendung zu schalten. So entsteht die bis heute längste und aufwendigste Live-Sendung der Fernsehgeschichte: »Ich kenne nichts, was zuvor oder danach diese Spitzenleistung erreichte. […] Ich war für die gesamte Berichterstattung verantwortlich. Es war eine schwierige Aufgabe, aber jedermann kooperierte; wir hatten Kameras an allen Orten, wir hatten Leitungen von überall her – die Berichterstattung und die Zusammenarbeit des Fernsehens war einfach absolut großartig«, so beschreibt J. Leonard Reinsch, Kennedys Medienberater, die damalige Aufgabe.[12] Die Vorfälle dieses Wochenendes transformieren sich bereits im Augenblick ihres Geschehens in ein Medienereignis, der historische Einschnitt der Ermordung Kennedys wird zum Höhepunkt der Fernsehgeschichte. Er schließt sogar einen sensationellen Live-Augenblick ein: Während ABC und CBS am Sonntag den eintönigen Vorbeizug der Trauernden am Sarg zeigen, schaltet NBC auf die Überführung Lee Harvey Oswalds ins Bezirksgefängnis. So können die Zuschauer dieses Senders dessen Erschießung in der Tiefgarage des Polizeihauptquartiers von Dallas unmittelbar mitverfolgen.

Das Fernsehen dokumentiert das Geschehen nicht nur, sondern übernimmt zugleich eine bislang unbekannte Rolle im politischen und emotionalen Leben der Nation. Reinsch nennt sie die Herstellung einer »Gemeinschaft der Anteilnahme«, bei der zum Beispiel die Bilder von Kennedys Lieblingspferd *Black Jack*, das dem Sarg auf dem Weg zum Kapitol folgt, oder von seinem dreijährigem Sohn, der beim Wegfahren des Leichenwagens zum Friedhof salutiert, eine Schlüsselrolle spielen: »Alle – ob sie nun in Atlanta, Georgia, in New York City oder in Keokuk, Iowa, waren – empfanden und fühlten wie ein einziger Mensch. Sie fanden zusammen in ihrer Trauer um die ermordete Führerfigur, und sie spürten, dass sie an dieser tragischen Zeremonie beteiligt waren. […] Das Fernsehen brachte sie an Ort und Stelle. Der Anblick dieses reiterlosen Pferdes auf der Pennsylvania Avenue musste einem das Herz zusammendrücken, und den kleinen John-John salutieren zu sehen war schlicht ein weltweiter Gefühlsappell.«[13]

Der kontinuierliche Bilderfluss sollte den Schock des plötzlichen politischen Vakuums regelrecht überspielen. Einerseits wird die unverzügliche und unbestrittene Übertragung

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

der Macht auf den Vizepräsidenten für alle sichtbar vorgeführt, andererseits Jacqueline Kennedy in den Mittelpunkt der medialen Aufmerksamkeit gerückt: als Garantin der Kontinuität sowie als emotionale Identifikationsfigur, in deren Trauer und Tapferkeit sich die Gefühle der Nation spiegeln können. Geschieht auf der Washingtoner Trauerbühne gerade nichts Neues, was in diesen vier Tagen häufig der Fall ist, werden die vergangenen Szenen des Wochenendes erneut gezeigt. Die unablässige Wiederholung der Bilder und Meldungen wird, wie Zeitgenossen bezeugen, zu einem wesentlichen Bestandteil der Erinnerung an diese Zeit. Auch mit dieser Redundanz hilft das Fernsehen bei der Bewältigung des Unfassbaren.

Zur *media coverage* der Ereignisse, wie es im Englischen so passend heißt, tragen auch die Printmedien bei, an erster Stelle die damals weltgrößte Wochenzeitschrift *Life* mit ihrer Auflage von knapp zehn Millionen Exemplaren. Die Ausgaben vom 29. November und 6. Dezember 1963 bringen ausführliches Bildmaterial über den Mord und die Trauerfeierlichkeiten, dem Warhol fünf der acht Vorlagenbilder entnimmt.[14] Doch schon die nächstfolgende Ausgabe vom 13. Dezember markiert den vollzogenen Übergang. Auf dem Titelbild zeigt sich Johnson im Oval Office hinter dem präsidialen Schreibtisch, der Leitartikel trägt die Schlagzeile »Johnson on the Job«. Wie weit die stillschweigende Allianz zwischen Massenmedien und Regierungsbemühungen ging, um Ruhe und Sicherheit im Land zu gewährleisten – was nicht zuletzt bedeutete, die offizielle Darstellung von Lee Harvey Oswalds Einzeltäterschaft ohne jeden Verschwörungshintergrund zu stützen –, offenbart sich im Coup der Zeitschrift *Life*, die sich am Tag nach dem Attentat für eine hohe Geldsumme jenen Super-8-Film sicherte, den der Kleiderfabrikant Abraham Zapruder aus nächster Nähe am Tatort aufgenommen hatte und der bis heute das Hauptdokument für den Attentatsverlauf darstellt. Während das FBI die Kopien beschlagnahmt, erwirbt *Life* den Originalfilm und druckt in seinen Ausgaben vom 29. November und 6. Dezember einige der Einzelbilder ab, allerdings ohne die Einzelbildnummern, welche deren Reihenfolge beglaubigt hätten, sowie unter Auslassung derjenigen *frames*, welche die These von Oswalds Einzeltäterschaft hätten unterlaufen können.[15] Mit einer Formulierung Jacques Derridas kann man den Bezug zwischen Ereignis und Medialität, so wie er sich in jenen Tagen darstellt, vielleicht am bündigsten erfassen: »Alles fängt mit der Reproduktion an. Immer schon, das heißt als Niederschlag eines Sinns, der nie gegenwärtig war, dessen bedeutete Präsenz immer ›nachträglich‹, im Nachhinein und zusätzlich rekonstituiert wird.«[16]

Was die Leistung der Medien anbelangt, kam Kennedys Präsidentschaft zu einem würdigen Abschluss. Er war der erste Präsident, der die Bedeutung und die Möglichkeiten des neuen Mediums Fernsehens erkannt und zielstrebig eingesetzt hat. Insbesondere im Wahlkampf 1960 wusste er es klug zu nutzen. Dass Kennedy das erste und entscheidende der neu geschaffenen Fernsehduelle zwischen den Spitzenkandidaten gewinnen konnte, lag vor allem an seiner außerordentlichen Telegenität, die seinem Kontrahenten Nixon abging. Dank zugespielter Informationen der Fernsehgesellschaft CBS vermochte er diesen Vorteil

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

auszubauen. Er hatte davon Kenntnis erhalten, dass die Studiowand, vor der die Redner während der Debatte stehen sollten, weiß gestrichen und der Auftritt von starken Scheinwerfern beleuchtet sein würde. So erschien er im dunklen Anzug und von einer Wahltournee in Kalifornien frisch gebräunt. Während er sich den Zuschauern auf diese Weise als »profilierte« Gestalt präsentieren konnte, verschwamm Nixon in seinem hellen Jackett förmlich im Hintergrund. Das grelle und heiße Scheinwerferlicht ließ ihn, der gerade einen Krankenhausaufenthalt hinter sich hatte, wächsern und unrasiert erscheinen, die auf die Stirn tretenden Schweißperlen erzeugten den Eindruck geringerer Standfestigkeit. Die besseren Argumente, die ihm die politischen Kommentatoren danach zubilligten, unterlagen dieser optisch eindeutigen Situation. Eine Blitzumfrage nach dem Rededuell ermittelte bei denjenigen, welche die Debatte am Radio verfolgt hatten, Nixon als Sieger, während die schätzungsweise 74 Millionen Fernsehzuschauer sich klar für Kennedy aussprachen. Der bis dahin national weit weniger bekannte Kennedy hatte nun erstmals einen Vorsprung auf seinen Konkurrenten gewonnen, den er nicht mehr verlieren sollte. Angesichts der Tatsache, dass Kennedy mit einer Mehrheit von lediglich rund einhunderttausend Stimmen gewählt wurde (34.221.463 gegen 34.108.582 Stimmen), wird die Bedeutung des Fernsehduell-Sieges evident.[17] Ereignisse dieser Art markieren die umfassende Veränderung der politischen Kultur durch das Fernsehen, die nicht nur eine Medialisierung, sondern vor allem eine Personalisierung und Emotionalisierung der Politik bewirkt.

SICHTBARKEITSVERWEIGERUNG

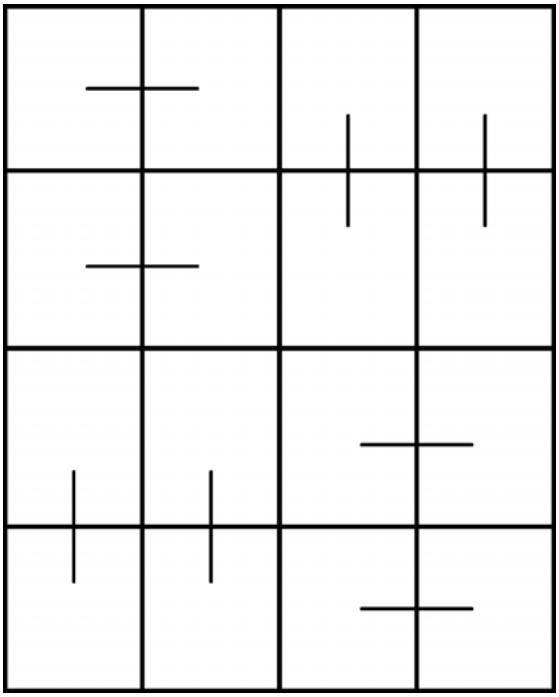
Jackie (The Week That Was) reflektiert diese Verquickung von Politik, Medien und Geschichte: »Es erregte mich«, schreibt Warhol in seinen Erinnerungen, »Kennedy zum Präsidenten zu haben; er war hübsch, jung und intelligent – aber es kümmerte mich nicht so sehr, dass er tot war. Was mich kümmerte, war die Art und Weise, in der das Fernsehen und das Radio alle auf Trauerstimmung programmierten.«[18] Warhols Biograph Victor Bockris berichtet überdies, wie fasziniert der Künstler von der wiederholten Ausstrahlung von Zapruders Super-8-Film war, insbesondere von der Zeitlupenwiedergabe der Schlüsselpassagen.[19] Unter dieser Perspektive wird nun auch der Bildtitel relevant. Ob Warhol selbst ihn fand, muss offen bleiben; zumindest aber belegt eine Etikette auf der Bildrückseite, dass er aus dem Entstehungsjahr 1964 stammt. Er spielt auf eine Fernsehproduktion der BBC an, die 1962–1963 wöchentlich unter dem Titel *That Was The Week That Was* das politische Geschehen und dessen Protagonisten satirisch begleitete. Die Sendung wurde kurz vor ihrem britischen Ende in die Vereinigten Staaten verkauft. Die Pilotsendung brachte NBC am 10. November 1963, die erste reguläre Ausstrahlung erfolgte im Januar 1964. Am Samstag, den 23. November 1963 wandelte die BBC das Wochenmagazin zu einem – keineswegs satirischen – Tribut an John F. Kennedy um; auch dieser wurde von

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

NBC übernommen und bereits am Sonntagabend in den USA gezeigt.[20] *Jackie (The Week That Was)* liefert, so suggeriert der Bildtitel, zwar einen Ereigniszusammenhang, ist jedoch auch immer schon ein Medienprodukt gewesen.

Als ebenso bedeutsam erweisen sich die einzelnen Schritte in Warhols *pictorial design*: Die Fokussierung auf Jacqueline Kennedys Gesichtsausdruck, unter Auslassung aller übrigen fotografischen Information, spiegelt die Personalisierung und Emotionalisierung des Geschehens, die Verwischung der Grenzen von Politik und Hollywood, durch welche sich die Bilderserie im Grenzbereich zwischen den Starporträts von Marilyn Monroe oder Liz Taylor einerseits und den *Death and Disaster Series* – den unterschiedlichen Versionen von *Car Crash*, *Race Riot* oder *Suicide* – andererseits ansiedelt.[21] Die Präsentation der verschiedenen Bildmotive im identischen Format von fünfzig mal vierzig Zentimetern wiederum erscheint vergleichbar zur Verwandlung des realen Geschehens im Fernsehbild, dessen Mattscheibe mit Warhols Tafeln gemeinsam hat, die Fülle des Sichtbaren in einem stets gleichbleibenden Raster zu zeigen.

Signifikant ist aber vor allem die Anordnung der sechzehn Tafeln zum Gesamtbild. Denn obgleich die chronologische Ordnung missachtet wird, erweist sich das Werk keineswegs als strukturlos. Wie bereits beschrieben, ist jedes Motiv als seitenrichtiger und seitenverkehrter Druck doppelt vertreten. Die Ordnung dieser Tafelpaare gestaltet sich wie folgt:



Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

Dasselbe lässt sich auch als Zahlenprogression ausdrücken: Ein Motiv wurde jeweils zweimal spiegelsymmetrisch gedruckt; zwei solcher Bildpaare wurden jeweils zu einem Viererblock zusammengefügt; aus vier solchen Blöcken entstand schließlich das sechzehnteilige Gesamtbild. Diese Progression wird durch die im Diagramm veranschaulichte Anordnung in eine zyklische Form gebracht, die weder einen bestimmbaren Auftakt noch eine eindeutige Richtung besitzt. So treten in *Jackie (The Week That Was)* Inhalt und Form, das Gezeigte und seine Strukturierung, zueinander in Konkurrenz. Die fotografische Referenz auf die Vorgänge in Dallas und Washington im November 1963 trifft auf eine abstrakte, rein immanente Bildordnung, die an das *non-relational* der Minimal Art denken lässt, beispielsweise an die Reihungen identischer Kästen bei Donald Judd oder die Streifenfolgen in Frank Stellas *Black Paintings*, die beide in zeitlicher Nähe zu Warhols frühen Siebdrucken entstanden. In sich selbst kohärent strukturiert, verhält sich die Bildform zur Abfolge der historischen Ereignisse zugleich gänzlich indifferent. Lachende Jackie, trauernde Jackie, lachende Jackie, *ad infinitum*: Die Historie, die Warhol erzählt, ist die Transformation eines Geschehens in ein kreisendes Bilder-Stakkato, bei dem nicht die Inhalte die Form bestimmen, sondern die zyklische Rasterstruktur die Inhalte gleichsam vor sich her treibt. Das Fernsehen bestehe, so Warhol, »nur eben aus einer Menge von Bildern: Cowboys, Polizisten, Zigaretten, Kinder, Krieg, alles ein-, aus- und ineinandergeblendet ohne Ende. Wie die Bilder, die wir machen.«[22]

Gleichwohl ist *Jackie (The Week That Was)* fern von simpler Medienkritik, deren Pointe darin bestünde, das Verschwinden des Realen hinter dem medialen Schirm zu verkünden. In dem Bild wirkt eine Kraft, die sich durch die Wiederholungen nicht abnutzt, sondern stets erneuert. Diese Kraft speist sich weniger aus dem Sichtbaren als vielmehr aus dem Nicht-Sichtbaren: aus den Fehlstellen und Lücken im Darstellungsgefüge, welche die Vorstellungskraft des Betrachters aktivieren und dennoch nicht geschlossen werden können. Zwei Aspekte scheinen hierbei besonders relevant. Für Warhol wird Jacqueline Kennedy nicht zuletzt durch die Ereignisse um die Ermordung ihres Präsidentengatten zum Star, das heißt zu einer jener mythischen Figuren des Medienzeitalters, auf die man sein Inneres projiziert, ohne von ihnen mehr als ihre öffentliche Schauseite zu kennen. In Warhols aufrasternder, den Kontrast verschärfender, die fotografische Information um der Prägnanz einiger weniger Züge willen minimierender Verfremdung wird Jackie zu einer auratischen Figur ohne Grund, zur »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Walter Benjamin).[23] Da Jackie als »Star« der Trauerfeierlichkeiten überdies immer schon *image* und ihr Leben während dieser vier Tage immer schon *live* war, verschwimmen Sein und mediales Erscheinen, mit der Folge, dass in jeder Wiederholung der Medienbilder das Sein des Gezeigten in voller Gültigkeit erneuert wird. Die Bilder öffnen sich für die Imagination einer Tiefe, die sie zugleich negieren.

Der zweite Aspekt der Sichtbarkeitsverweigerung betrifft die eigentümlich indirekte Darstellung des Todes.[24] Indem Warhol lediglich Jacqueline Kennedys Gesicht zeigt, spart er das eigentliche Ereignis aus, das dem Wechsel von lachenden und trauernden Gesichtern

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

erst Sinn verleiht: Kennedys Ermordung. Die zirkuläre Bildstruktur und die quasi-filmische Montage zwingen uns zu einem beständigen *re-enactment* der Ereignisse. Im fortlaufenden Springen zwischen vorher und nachher wird jedoch der fatale Augenblick immer verfehlt, indem er entweder noch bevorsteht oder aber bereits geschehen ist. Man »wiederholt, anstatt zu erinnern«, schreibt Sigmund Freud und weist auf diese Weise darauf hin, dass die Wiederholung dasjenige maskiert, was nicht erinnert werden kann.[25] In der Repetition kann das Ausgesparte indessen überraschend wiederkehren. So wird John F. Kennedy, dem eigentlichen Gravitationszentrum der Bildhandlung, ein einziger, durchaus gespenstischer Auftritt gewährt. Im Zwischenraum zweier Tafeln der lachenden Gattin erscheint sein ebenfalls lachendes Gesicht, mittig geteilt und durch die spiegelbildliche Verdoppelung wieder komplettiert, allerdings in grotesk verzerrter Form. Es handelt sich um einen jener »Vorfälle an der Oberfläche«, die von Warhol bewusst provoziert wurden, sich in der jeweiligen Form aber dennoch zufällig ergaben.[26] Was den Oberflächenvorfall hier hervorrief, ist das Kernstück von Warhols Verfahren: die Wiederholung der Bilder.

Bereitgestellt von | Freie Universität Berlin
Angemeldet | luethy@zedat.fu-berlin.de Autorenexemplar
Heruntergeladen am | 11.11.14 14:47

16 Vgl. Berger et al. 1995, S. 417.

17 So beispielsweise bei Alfred Rethels *Auch ein Todtentanz* von 1848, der eine konservative Reaktion auf die Revolution von 1848 darstellt. Vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im Zuge des Ersten Weltkrieges, wurde die Totentanzthematik wieder vermehrt aufgegriffen; vgl. *Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Mannheim 1986.

18 Vgl. Kaiser 1983, S. 52 u. S. 67.

19 Vgl. *Der Heidelberger Totentanz von 1485* (hrsg. v. Manfred Lemmer), Frankfurt am Main u. Leipzig 1991; *Hans Holbein. Bilder des Todes*, Leipzig 1964. Zur Tradition der Totentanzdarstellungen vgl. Uli Wunderlich: *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg 2001.

20 Vgl. *Otto Dix. »Der Krieg« – Radierwerk 1924*, Ausstellungskatalog, August Macke Haus, Bonn 1999 (Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn, Bd. 29).

21 Zu Masereels Kriegsdarstellungen vgl. Michael Nungesser: *Anklage und Ächtung des Krieges – Masereels Kriegsdarstellungen*, in: Karl-Ludwig Hofmann u. Peter Riede (Hrsg.): *Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*, Saarbrücken 1989, S. 86–103.

22 Vgl. Friedrich W. Kaster: *Gründerzeit, Kaiserreich und Weimarer Republik. Totentanzdarstellungen zwischen 1871 und 1933*, in: *Thema Totentanz* 1986, S. 43–219, S. 217.

23 Vgl. Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern u. München 1980, S. 85 u. S. 51 ff.; Berger et al. 1995, S. 439.

Ereignis und Medialität (Michael Lüthy)

1 Andy Warhol u. Pat Hackett: *POPism. The Warhol Sixties*, New York 1980, S. 274 f. Sämtliche Übersetzungen aus fremdsprachig nachgewiesenen Quellen vom Verfasser.

2 Warhol schloss 1949 seine Ausbildung am Carnegie Institute of Technology mit einem »Bachelor of Fine Arts in Pictorial Design« ab; Gegenstand der Ausbildung, die besonders auf kommerziell arbeitende Graphiker zugeschnitten war, bildete weniger die direkte, unmittelbare Fertigung von Bildern im klassisch-künstlerischen Sinne, sondern in erster Linie die Verwendung vorhandenen Materials für neue bildliche Zusammenhänge.

3 Vgl. die Einträge und Kommentare im hervorragend recherchierten und dokumentierten Œuvrekatalog: Georg Frei u. Neil Printz (Hrsg.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Bd. 2A, London u. New York 2004, S. 102–237, Kat.-Nr. 937–1239.

4 Die hier gezeigte Abb. 141 (Farbaufnahme) stammt aus *Life*, Jg. 55, Nr. 22, 29. November 1963, S. 22; Abb. 142 (Schwarzweißaufnahme) aus *Life*, Jg. 55, Nr. 22, 29. November 1963, S. 30 f.; Abb. 143 (Farbaufnahme) aus *Life*, Jg. 55, Nr. 23 (6. Dezember 1963), S. 42 f.

5 Gretchen Berg: *Nothing to Lose. An Interview with Andy Warhol*, in: Michael O'Pray (Hrsg.): *Andy Warhol. Film Factory*, London 1989, S. 60.

6 Zum Vergleich des technischen Verfahrens bei der Serie der *Jackies* und dem frühesten Auftragsporträt *Ethel Scull 36 Times* von 1963 vgl. Frei u. Printz 2004, S. 102 f. Anzufügen wäre, dass *Ethel Scull 36 Times* sowie die Serien der *Jackies* und *Race Riots* die einzigen herausragenden Beispiele in Warhols Œuvre sind, bei denen in demselben Werk unterschiedliche Fotografien erwendet werden, wodurch hier Zeitlichkeit und Narration ins Bild einziehen, die Warhol sonst gerade vermeidet; vgl. Anne M. Wagner: *Warhol Paints History, or Race in America*, in: *Representations* 55/1996, S. 98–119, S. 109 f.

7 Zu Warhols Transfer zwischen Fotojournalismus und Hochkunst bzw. Malerei vgl. Vincent Lavoie: *Le dernier tabloïd. Andy Warhol*, in: *Études photographiques* 4/1998, S. 101–119, S. 108 ff. Lavoie zeichnet nach, wie Warhol das in die Fotografie abgewanderte Ereignisbild wieder in die Domäne der Malerei zurückholt, jedoch in einer Weise, welche die damaligen Vertreter des Fotojournalismus ebenso irritiert wie die Vertreter der Hochkunst.

8 Zu den Bildquellen vgl. Francis Wheen: *Television. A History*, London 1985, S. 235.

9 Die Anordnung mancher dieser aus mehreren Tafeln bestehenden Arbeiten verändert sich im Lauf der Zeit und kann in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht rekonstruiert werden. Bei *Jackie (The Week That Was)* ist die heutige Erscheinungsform hingegen durch eine frühe Fotografie der *Factory* als authentisch belegt; vgl. Frei u. Printz 2004, S. 104 u. S. 142, Abb. 35.

10 Eine a-chronologische Anordnung weist nicht nur *Jackie (The Week That Was)* auf, sondern alle mehrteiligen Arbeiten der Serie. Sie ist demnach als programmatisch anzusehen.

11 Im Folgenden greife ich teilweise auf eine frühere Publikation zurück; vgl. Michael Lüthy: *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*, Frankfurt am Main 1995, S. 92 ff.

12 Zitiert nach Wheen 1985, S. 235.

13 Ibid.

14 Die Aufnahmen, wie sie auf Abb. 144 dokumentiert sind, stammen aus folgenden Quellen: Abb. erste Reihe links aus *Life*, Jg. 55, Nr. 23, 6. Dezember 1963, Titelblatt; Abb. zweite Reihe rechts, ibid., S. 48; Abb. dritte Reihe rechts, ibid., S. 42 f.; Abb. vierte Reihe links, ibid. Nr. 22, 29. November 1963, S. 23; Abb. vierte reihe rechts, ibid., S. 30 f. Die Quellen der drei übrigen Vorlagenbilder konnte ich nicht ermitteln.

15 Vgl. die materialreiche Studie von Art Simon: *Dangerous Knowledge. The JFK Assassination in Art and Film*, Philadelphia 1996, S. 35–54 (»The Zapruder Film«). Das Buch enthält auch ein lesenswertes Kapitel zu Warhols Serie der *Jackies*, ibid., S. 101–118.

16 Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 323.

17 Vgl. Wheen 1985, S. 62.

18 Warhol u. Hackett 1980, S. 60. Zu Warhols unmittelbarer Reaktion auf Kennedys Tod vgl. auch Paul Mattick: *The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol*, in: *Critical Inquiry* 24/1998, S. 965–987, S. 980.

19 Vgl. Victor Bockris: *The Life and Death of Andy Warhol*, New York 1989, S.142 f.

20 Vgl. Online-Archiv der BBC, www.bbc.co.uk/comedy/twtwtw (Zugriff vom 7. März 2009).

21 Die Serie *Suicide* von 1962–1963 zeigt Menschen, die sich aus Häusern gestürzt haben, entweder im Augenblick des Sprungs oder aber als liegende tote Körper. Die Siebdrucke der springenden Menschen erhielten anlässlich des Terroranschlags auf das World Trade Center eine überraschende Aktualität, indem sie gleichsam als vorweggenommene »Historienbilder« des späteren Ereignisses erschienen. Bei aller medienstrukturellen Vergleichbarkeit zwischen dem Anschlag auf die »Twin Towers« und dem Kennedy-Attentat stellte sich am 11. September 2001 jedoch das neuartige Gefühl ein, das reale Ereignis sei die Wiederholung von etwas, das man als Bild bereits kenne, insbesondere durch die einschlägigen Produktionen Hollywoods.

22 Zitiert nach Patrick S. Smith: *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor 1986, S. 561, Anm. 314.

23 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2 (hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt am Main 1991, S. 471–508, S. 478.

24 Zu unterschiedlichen Aspekten und Dimensionen der zentralen Todesthematik in Warhols Œuvre vgl. Thomas Crow: *Saturday Disasters. Trace and reference in early Warhol*, in: *Art in America* 75/1987, S. 128–136; Trevor Fairbrother: *Skulls*, in: Gary Garrels (Hrsg.): *The Work of Andy Warhol*, Seattle 1989, S. 93–114; Hal Foster: *Death in America*, in: October 75/1996, S. 36–59; Peggy Phelan: *Andy Warhol. Performances of »Death in America«*, in: Amelia Jones u. Andrew Stephenson (Hrsg.): *Performing the Body / Performing the Text*, London u. New York 1999, S. 223–236.

25 Sigmund Freud: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in: id.: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt am Main 2000 (Studienausgabe, Ergänzungsbd.), S. 205–215, S. 211.

26 Andy Warhol, zitiert nach Thierry de Duve: *Cousus de fil d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Villeurbanne 1990, S. 46.

Unser Mann auf dem Mond (Hole Rößler)

Ich danke Tina Asmussen, Lucas Burkart, Vera F. Koppenleitner, Gerald Reuther und Tristan Weddigen für ihre kritischen Kommentare, Hinweise und Ermunterungen.

1 Alle Fotografien der Apollo 11-Mission finden sich unter www.hq.nasa.gov/alsj/a11/images11.html. Ausgewählte und zum Teil überarbeitete Aufnahmen sind auf einer gesonderten Website der NASA veröffentlicht: grin.hq.nasa.gov/ (14. Oktober 2009).

2 Vgl. National Aeronautics and Space Administration (Hrsg.): *Apollo 11 Lunar Landing Mission. Press Kit*, Washington 1969, S. 80; zum Einsatzplan vgl. H. J. P. Arnold: *Lunar Surface Photography. A Study of Apollo 11*, in: *History of Rocketry and Astronautics. AAS History Series* 15/1993, S. 266–269; zur Aufnahme der Checklisten vgl. hq.nasa.gov/alsj/a11/ap11-S69-38898HR.jpg; www.hq.nasa.gov/alsj/a11/ap11-S69-38937HR.jpg (14. Oktober 2009).

3 Zum technischen Aufwand der Bildproduktion vgl. Albert J. Derr: *Photography Equipment and Techniques. A Survey of NASA Developements*, Washington 1972; zur Fototechnik während der Apollo 11-Mission vgl. Arnold 1993, S. 262–265; vgl. auch history.nasa.gov/printFriendly/apollo_photo.html; www.lpi.usra.edu/lunar/missions/apollo/apollo_11/photography; de.hasselblad.com/about-hasselblad/hasselblad-in-space/space-cameras.aspx (14. Oktober 2009).

4 Zum Protokoll der Kommunikation und Tätigkeiten auf dem Mond vgl. *Apollo 11 Lunar Surface Journal*, in: www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11j.html (14. Oktober 2009). Die *Apollo 11 Image Library* bietet überdies Angaben zum Aufnahmezeitpunkt (www.hq.nasa.gov/alsj/a11/images11.html) sowie eine kartographische Darstellung des jeweiligen Aufnahmeortes (www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11prsci3-15.html) (14. Oktober 2009). Zum Stellenwert des Fotos in der Bildkultur der Spätmoderne vgl. Martina Heßler: *»Der Mond ist ein Ami«. Bilder der Mondlandung und die Inszenierung der Wissenschaft*, in: *Das Jahrhundert der Bilder* (hrsg. v. Gerhard Paul), Göttingen 2008, 2 Bde., Bd. 2, S. 394–401; zur gegenwärtigen kunstwissenschaftliche Diskussion um die Bildlichkeit der Raumfahrt vgl. *Kritische Berichte* 3/2009 (Themenheft »Planetarische Perspektiven. Bilder der Raumfahrt«); zur Bildgeschichte des Mondes vgl. Andreas Blühm (Hrsg.): *Der Mond*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum u. Fondation Corboud, Köln 2009.

5 Zu weiteren technischen Daten vgl. www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11-hass.html (14. Oktober 2009).

6 Vgl. Eric M. Jones: *A Brief History of AS11-40-5903*, in: www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11-5903history.html (14. Oktober 2009).

7 *Astronaut Edwin E. Aldrin's faceplate reflects Astronaut Neil A. Armstrong and the Lunar Module. 69-HC-684*, aus: National Aeronautics and Space Administration (Hrsg.): *NASA Picture Set No. 4*. Washington 1969; vgl. National Space Science Data Center (Hrsg.): *Apollo 11 Lunar Photography* (NSSDC ID NO. 69-059A-01), Greenbelt 1970, S. 8; www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11nssdc70-06.html.