ANDY WARHOL

Mit Beiträgen von / Contributors: Jean Baudrillard, Mark Francis, Michael Lüthy, Jeff Wall

Herausgegeben von / Edited by Martin Schwander

Kunstmuseum Luzern

Hatje

Impressum
Colophon

Diese Publikation
erscheint anläßlich der Ausstellung /
Published on the occasion of the exhibition

ANDY WARHOL. PAINTINGS 1960–1986

Kunstmuseum Luzern
9. Juli – 24. September 1995
July 9 – September 24, 1995

Konzeption/Concept:
Martin Schwander

Redaktion/Editing:
Claudia Spinelli, André Rogger

Gestaltung/Design and Layout:
Sylvia Fröhlich, Ostfildern bei Stuttgart

Übersetzungen/Translations:

Englisch-Deutsch/English into German:
Max Wechsler, Luzern; André Rogger, Luzern

Deutsch-Englisch/German into English:
Michael Robinson, London

Französisch-Englisch/French into English:
David Britt, London

Französisch-Deutsch/French into German:
Monika Buchgeister

© 1995 by Kunstmuseum Luzern und den Autoren/Kunstmuseum Luzern and the authors
ISBN 3-267-00108-0

© 1995 für die abgebildeten Werke von Andy Warhol/for the reproduced works of Andy Warhol by the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., New York.

© 1995 für die abgebildeten Werke bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern; für/for Carl Andre, Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Peter Roehr bei/by VG Bild-Kunst, Bonn.

© 1990 Schirmer/Mosel Verlag, München, für die deutsche Übersetzung des Textes von Jean Baudrillard/for the German translation of Jean Baudrillard's text.

erschienen im/published by
Verlag Gerd Hatje
Senefelderstraße 9
Telefon 07 11/44 99-30
Telefax 07 11/4 41 45 79

ISBN 3-7757-0570-8

Printed in Germany

Konzeption und Organisation der Ausstellung/Concept and organization of exhibition:
Martin Schwander

Ausstellungsassistenz/Assistance:
Claudia Spinelli

Administration, Versicherung, Transporte/
Administration, insurance, transports:
Gabriela Walther

Werbung, Öffentlichkeitsarbeit, Sekretariat/
Advertisement, public relations, secretary:
Therese Seeholzer

Graphik/Graphic designer:
Irène Hiltpold, Zürich

Restauratorische Betreuung/Restoratory supervision:
Liselotte Wechsler,
Friederike Wiskott

Aufbau der Ausstellung/Installation of exhibition:
Werner Stähli und MitarbeiterInnen/
and team

Michael Lüthy

DIE SCHEINBARE WIEDERKEHR DER REPRÄSENTATION

Ambivalenzstrukturen in Warhols frühem Werk

You see, to pretend something's real, I'd have to fake it. Then people would think I'm doing it real.
Andy Warhol[1]

I

Bekanntlich ist es ein Merkmal der modernen Kunst, mit ihren jeweils innovativen Schöpfungen die geltende Auffassung von der Kunst aufzuheben und gleichzeitig zu erweitern. Dieser Prozeß der Zerstörung und phönixgleichen Wiederauferstehung der Kunst scheint jedoch im Falle Warhols so kraß zu verlaufen, daß keineswegs Übereinstimmung besteht, ob seine Innovationen wirklich als sinnvolle Selbsterneuerung der Kunst gelten können. Zu nihilistisch präsentiert sich der abrupte Wechsel von der abstrakt-expressionistischen, von hohen Idealen und dem Bewußtsein historischer Mission getragenen Malerei der New Yorker Schule zu einer Bildsprache, die sich in der endlosen Wiederholung von Trivialitäten zu erschöpfen und damit alles in Frage zu stellen scheint, was in einer folgerichtigen malerischen Entwicklung von Pollock, Kline, Rothko, Newman u.a. erreicht worden war. Die Konfrontation zwischen den beiden diametral entgegengesetzten Auffassungen, was »die Malerei«, »das Tafelbild«, »der Künstler« usw. sei, stellt sich um so bedeutsamer dar, als sie die erste war, die *innerhalb* der amerikanischen Kunst und weitgehend unabhängig von europäischen Einflüssen ausgetragen wurde – trotz der Existenz und zeitlichen Priorität einer englischen Pop Art. Mit einem Mal standen sich zwei Auffassungen der Malerei gegenüber, die *beide* als genuin amerikanisch begriffen wurden.

Diese »Querelle américaine« hat den Blick auf die Pop Art entscheidend geprägt, insbesondere den Blick auf Warhol, der die herausforderndste Position bezog. Die Folge war eine Auffassung, die Warhol in erster Linie als Negation verstand – als Negation der Originalität und der Einzigkeit des Bildes, als Negation der (Hoch-)Kultur, als Negation der Errungenschaft der Abstraktion. Mehr noch: auf einmal war das Entwicklungsschema der modernen Malerei in Frage gestellt, das der einflußreiche Kritiker Clement Greenberg in Abstimmung auf die amerikanische Nachkriegskunst so schlüssig als die zunehmende Essentialisierung bestimmt hatte, die sich in der Rückführung des Bildes auf die anti-illusionistische, selbstbezügliche »Wörtlichkeit« der Fläche offenbart.[2] Warhol war das aggressive Beispiel einer Kunstpraxis, die in diese Entwicklung nicht mehr einzuordnen war, sondern einen sich der Massenkultur anbiedernden Rückfall in ein überwundenes Stadium der Kunst darzustellen schien.[3]

Die polemischen Debatten der 60er Jahre scheinen heute nur mehr Geschichte zu sein. Die Bewertungen sind sachlicher und differenzierter geworden. Ausführliche Biographien haben die proletarische Herkunft, den Ausbildungsgang, die erfolgreiche Zeit als Werbegrafiker und den Aufstieg zum internationalen »Kunststar« sorgfältig nach-

gezeichnet – was im Falle Warhols immer auch bedeutet, ein Stück Sozialgeschichte der Kunst und ihrer Rezeption zu schreiben –, und sie haben dabei eine Fülle wichtiger Details zutage gefördert. Untersuchungen, die sich mit Einflüssen, Vorbildern, Persönlichkeitsstruktur usw. beschäftigten, erbrachten außerdem manchen Hinweis auf die Entwicklung der formalen Sprache und die Hintergründe der Themenwahl. Gleichwohl hält sich die Auffassung, Warhol sei die Negation all dessen, was die Kunst als solche definiert, in hartnäckiger Weise. Sie liegt, ausgesprochen oder nicht, fast allen Deutungen zugrunde. Eine Differenzierung hat sich nur insoweit ergeben, als verschiedene Vorschläge gemacht wurden, die »Leere« der Arbeiten, an der als solcher nicht gezweifelt wird, herzuleiten und verständlich zu machen. Die Ebene der Betrachtung hat sich dabei bloß von der Ebene der Bilder auf die Ebene des Künstlers verlagert, indem Warhols eigene »Leere« (seine Erlebnisunfähigkeit, sein Zynismus, sein postmodernes Dandytum, vor allem sein berühmter Wunsch, »eine Maschine zu sein«) herausgestellt wurden. Oder man wechselte auf die Ebene des kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhangs, in dem dieselbe »Leere« (als Konsumismus, Dekadenz, Verlust kritischen Denkens usw.) entdeckt wurde.[4]

Eine vertiefte Auseinandersetzung mit der ästhetischen Struktur von Warhols Werk ist entsprechend rar. Kaum wahrgenommen wurde, daß die Zuwendung zur Repräsentation, zur Reproduktion und zum Trivialen vermittelter, die Semantik, Syntax und Pragmatik der Werke ambivalenter ist, als es eine solchermaßen polare Optik wiedergeben kann. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich die Bildsprache als vielschichtige Antwort auf die Situation am Ende der 50er Jahre, als der Abstrakte Expressionismus durch den selbstauferlegten Reduktionismus in eine Sackgasse geraten und im Begriff war, als Dekoration und Akademismus seine kritische wie seine »sublime« Dimension einzubüßen. Die Krise der tonangebenden Avantgarde förderte eine Fülle von Kunstformen zu Tage, die alle in der Greenberg'schen Entwicklungslogik nicht unterzubringen waren, so neben der Pop Art das Happening, die Minimal Art oder die Konzeptkunst. Im Zusammenhang mit dieser Umbruchsituation sind Warhols Arbeiten zu sehen. Sie stellen die Malerei des Abstrakten Expressionismus auf den Kopf, ohne jedoch auf einen überholten Stand des künstlerischen Diskurses zurückzufallen. Die Pointe seines Werks ist gerade, den Abstrakten Expressionismus zwar einer grundlegenden Kritik zu unterziehen, gleichzeitig aber wichtige Aspekte seines ästhetischen Verfahrens aufzugreifen. Diese modernistische Überbietung des unmittelbar Vorangegangenen geschieht nicht zufällig in einer Weise, die zum Happening, zur Minimal Art und zur Konzeptkunst aufschlußreiche Verwandtschaften besitzt. Warhol unterläuft die Opposition, deren einen Pol er angeblich so beispielhaft besetzt.[5]

Eine Überprüfung des Oppositionsschemas ist außerdem nötig, weil Warhol seinen Standpunkt nicht allein in Reaktion auf die Kunstpraxis der Vorgängergeneration gewinnt. Die Rückkehr zur Gegenständlichkeit und der Einsatz von reproduktiven Techniken richtet sich weder gegen die Abstraktion als solche noch gegen die Kunst überhaupt, sondern zeigt vor allem eine Verschiebung des künstlerischen Interesses an. Die fortdauernde Selbstbefragung des Mediums, die Greenbergs Formalismus als Aufgabe der Malerei begriff, wird erweitert durch eine Zuwendung zu den Ereignissen und Dingen, die zwar unsere alltägliche Erfahrung konstituieren, jedoch vor allem im Zuge der Abstraktion aus der Kunst ausgeschlossen wurden. Warhol erscheint hierbei als Seismograph von Veränderungen, welche die sich durchsetzende Massenkommunikation hervorruft. Grenzerfahrungen der Wahrnehmung bilden für Warhol weniger die dezentrierten Strukturen von Pollocks riesigen Leinwänden, die die Kunstwelt in Atem hielten, als die Bilder von Kennedys Tod oder die Sputnik-Signale aus dem All, die die ganze, zum »globalen Dorf« geschrumpfte Welt *gleichzeitig* zu erschüttern vermögen. Im Mittelpunkt von Warhols Werks steht die Frage, *was* und *wie* unter diesen Bedingungen kommuniziert wird, und was angesichts solcher Phänomene »authentische Wahrnehmung« heißt, auf der gerade die Kunst gerne beharrt. Warhols Subversionen

1
Andy Warhol, Sequenz aus dem Film *Sleep* [Schlafen], 1963 (mit John Giorno)

Andy Warhol, Frame sequence from *Sleep*, 1963 (with John Giorno)

erschließen sich nur dann, wenn sie sowohl als Teil eines *innerkünstlerischen* wie eines *außerkünstlerischen* Wandels begriffen werden.

Dem Entwurf von Warhols Arbeiten wird am ehesten gewahr, wer das Werk als Ganzes in den Blick nimmt. Vor allem müssen die Bilder und die Filme als Ausdruck ein und desselben künstlerischen Verfahrens begriffen werden. Eine Eigentümlichkeit des Umgangs mit Warhol besteht jedoch darin, die verschiedenen Medien, in denen er gearbeitet hat, bewußt oder unbewußt zu trennen. In den Ausstellungen werden die Filme, wenn überhaupt, höchstens in einem Beiprogramm gezeigt, das nur von wenigen der Ausstellungsbesucher wahrgenommen wird. Meist werden zudem gekürzte und damit entstellte Fassungen vorgeführt. Eine direkte Gegenüberstellung von Filmen und Bildern findet nicht statt, so daß es dem Einzelnen überlassen bleibt, den Bezug zwischen ihnen herzustellen. Mag dies mit ausstellungstechnischen Schwierigkeiten zusammenhängen, so ist doch bezeichnend, in der Literatur eine entsprechende Situation vorzufinden. Gleichsam arbeitsteilig kümmern sich die Kunstkritiker und Kunsthistoriker um die Bilder, während die Filme (die generell weniger Beachtung finden) den entsprechenden Spezialisten überlassen werden, die nun ihrerseits die Bilder kaum anzuschauen pflegen. Eine Reflexion auf die Zusammenhänge ist von vornherein ausgeschlossen.[6]

Die Filme gleichgewichtig heranzuziehen, rechtfertigt sich jedoch in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur sind die beiden Ausdrucksmedien bei Warhol konzeptuell eng verschränkt. Wichtiger noch erscheint der Umstand, daß zwei der Charakteristika, die die Bilder so skandalös erscheinen lassen, die reproduktive Machart und die Rückwendung zur Gegenständlichkeit, bei den Filmen weder auffällig sind, noch gar das Brechen eines Tabus darstellen. Filme stehen fast immer in einem abbildlichen Bezug zur Wirklichkeit, und ihr Medium ist von vornherein auf die Reproduktion angelegt. Fallen diese Merkmale als klassifizierende Eigenschaften jedoch weg, können Kriterien der Bewertung wieder zur Geltung kommen, die sich bei einem Künstler wie Warhol zu erübrigen scheinen. Um der Besonderheit der Filme gewahr zu werden, bleibt nämlich nur, sie nach ihrem gestalterischen Entwurf zu befragen. Wenn die Betrachtungsweise dadurch herkömmlicher wird, kann das zunächst nur von Vorteil sein. Jenseits der Polarität von abstrakt und gegenständlich, Original und Reproduktion, »high« und »low«, die immer schon mit klaren Wertungen verbunden ist, eröffnet sich die Chance einer näher an *künstlerischen* Fragen orientierten Bewertung. Das dürfte auch der Grund sein, daß der *Filmemacher* Warhol bereits um die Mitte der 60er Jahre als hervorragender avantgardistischer Künstler galt und bereits 1964, ein Jahr nach seinem ersten Film, den von der New Yorker Zeitschrift »Film Culture« verliehenen »Independent Film Award« erhielt, während die Würdigung der *Tafelbilder* als künstlerische Leistung (und nicht nur als subversive Provokation) erst viel später einsetzte und noch immer zögerlich bleibt. Aus diesen Gründen werden hier die Bilder und die Filme unter gemeinsamem Horizont und nach denselben Kriterien analysiert; zudem wird die übliche Rangfolge umgedreht und die Betrachtung der Filme vor diejenige der Bilder gestellt.

II

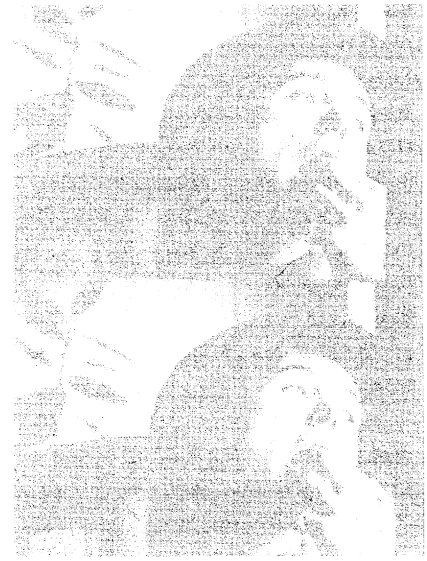
What Warhol was trying to move toward in the films was a stillness.

Ronald Tavel[7]

Das auffälligste Merkmal der Filme[8] ist ihre Eigenart, gegen ihr eigenes Medium zu arbeiten. Warhol entwickelt eine Syntax, die das, was den Film gegenüber anderen Bildmedien auszeichnet (z.B. seine fiktional-dramatischen Möglichkeiten), bewußt unterläuft. Dazu gehört an erster Stelle die Entscheidung für Themen, die handlungsärmer kaum sein könnten: ein Schlafender (John Giorno in *Sleep*) (Abb. 1), ein Essender (Robert Indiana in *Eat*) (Abb. 2) oder ein Rauchender (Henry Geldzahler im Film gleichen

2
Andy Warhol,
Sequenz aus dem Film *Eat* [Essen], 1963 (mit Robert Indiana)

Andy Warhol, Sequence from *Eat*, 1963 (with Robert Indiana)



mens), oder gar ein Gebäude, das natürlich völlig bewegungslos bleibt, während nur gerade die Tageszeiten wechseln (das Empire State Building in *Empire*) (Abb. 3). Die Filme repräsentieren zwar ein Geschehen in der Zeit und sind damit grundsätzlich narrativ, verweigern aber dennoch, was als filmische Narration verstanden wird, nämlich eine organische Handlungsentwicklung mit Beginn, Höhepunkt und Ende. Bereits nach wenigen Minuten ist offenbar, was an Ereignissen bzw. Nicht-Ereignissen zu erwarten ist, obgleich die Filme eine beträchtliche Spieldauer aufweisen (*Henry Geldzahler*: 100 Minuten, *Sleep:* sechs Stunden, *Empire:* acht Stunden). Die filmische Handlung ist von elementaren Alltagshandlungen und -situationen nicht zu unterscheiden. Warhol bezeichnet entsprechend denjenigen als seinen besten Schauspieler, der innerhalb von zehn Minuten nur dreimal blinzelte. Die Frage, ob er nicht Blinzeln mit Schauspielen verwechsle, beantwortet er mit Ja.[9] Verwandt ist dieses Indifferenz-Verfahren mit demjenigen minimal strukturierter Happenings und Events. Lauten deren Anweisungen z. B.: »One foot forward. Transfer weight to this foot. Repeat as often as desired« oder »Opening a closed window. Closing an open window«[10], so erhält Henry Geldzahler, Kurator für die Kunst des 20. Jahrhunderts am New Yorker Metropolitan Museum, die simple Anweisung, sich vor die Kamera zu setzen und eine Zigarre zu rauchen.[11]

Geht es dem Happening um die Spannung zwischen Differenz und Indifferenz von Kunst und Leben[12], ruft Warhol diese Spannung nicht nur beim gefilmten Geschehen hervor (ist das Rauchen von Henry Geldzahler Alltag und damit Leben oder ist es Schauspielerei und damit Kunst?), sondern auch beim Ergebnis, dem Film. Hier stellt sich die entsprechende Frage, ob dieser Kunst oder nicht vielmehr Nicht-Kunst sei (z. B. eine Form von Dokumentarfilm). Trotz dieses wichtigen Unterschiedes, der aus dem Live-Charakter des Happenings und dem Repräsentationscharakter von Warhols Filmen resultiert, sind beide doch darin verwandt, daß sie jeweils auf die Dialektik von *Umschlag vom einen ins andere* (Differenz) und *Gleichzeitigkeit von beidem* (Indifferenz) angelegt sind. In beiden Fällen ist es zudem der Zuschauer, der sich zwischen den beiden Auffassungsweisen entscheiden muß, da das Werk selbst keine Vorentscheidung trifft.[13]

Die elementare Alltäglichkeit und Handlungsarmut des filmischen Geschehens findet in der Art des Filmens seine Entsprechung. Entscheidend ist hier zunächst, daß die Kamera das Gefilmte unmittelbar konfrontiert. Meist verharrt sie während des Drehens in völliger Starre. Wird sie dennoch einmal bewegt, dann ausschließlich um die eigene Achse. Gleiches gilt für den Aufnahmewinkel, der nur selten durch ein Zoom etwas verändert wird. *Empire* z. B. zeigt über die gesamte Dauer von acht Stunden eine völlig gleichbleibende Bildeinstellung. Bei der Projektion des Films ergibt sich eine direkte Entsprechung zwischen dem fixierten Kamerablick auf das *Objekt* und der gleichbleibenden Perspektive des Betrachters auf den *Film* – eine Entsprechung, die sich in einem herkömmlichen Film gerade nicht einstellt, wenn der Filmzuschauer bald in einem Schlafzimmer steht und bald in einem Auto mitfährt, während er gleichzeitig unbeweglich in seinem Sessel sitzt.

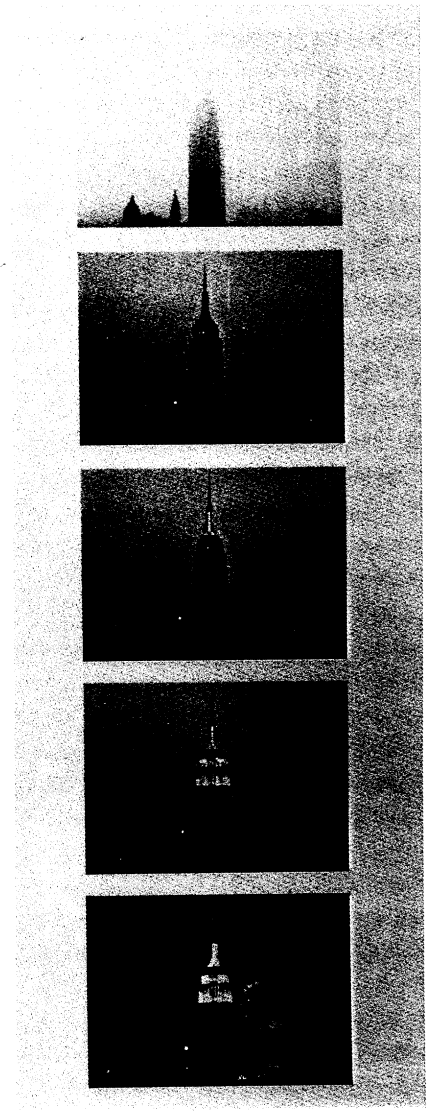
Des weiteren verzichtet Warhol völlig auf Schnitt und Montage, die die Raffung der Zeit und den Aufbau einer Erzählstruktur erlauben, ja in denen die Semiologen des Films den eigentlichen Sprachcharakter des Mediums erblicken. Die Spulen, aus denen die Filme bestehen, werden in einem Zug abgedreht und auch integral gezeigt. Sie befolgen auf diese Weise das Prinzip der Synchronie, d.h. die durch sie dargestellte Zeit entspricht sowohl derjenigen, die das Drehen beansprucht, wie derjenigen, die für die Betrachtung des Films erforderlich ist.

Warhol kalkuliert die größtmögliche Annäherung von Kunst und Realität also nicht nur beim Filminhalt, sondern zugleich durch seine Entscheidungen beim Dreh- und Projektionsvorgang. Eine künstlerische Transformation der Wirklichkeit findet kaum statt. Die Semantik und Syntax der Filme entspricht derjenigen des dokumentarischen »cinéma direct«, das zugunsten des Dargestellten das Medium vergessen machen will. Nach Warhols Aussage sind seine Filme denn auch nicht besser und nicht

schlechter als das, was sie zeigen.[14] Es wird möglich, sich zum Projizierten wie zu einem physisch Anwesenden zu verhalten, z.B. wegzugehen und wiederzukommen, ohne mehr an *Film-Zeit* verpaßt zu haben als genau die *Zeit der eigenen Abwesenheit.* Warhol versteht seine Filme als eine Art permanenter Hintergrund, und entsprechend werden sie in der Factory gezeigt. Neben allem anderen, das geschieht, laufen in einem Teil des Raumes auch die Filme ab, ohne mehr als eine zerstreute Wahrnehmung zu verlangen[15]: »You could do more things watching my movies than with other kinds of movies: you could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they'd still be there.«[16] *Auf der Leinwand* und *vor der Leinwand* tun die Menschen im wesentlichen dasselbe – essen, trinken, rauchen usw. Die Gefilmten unterscheiden sich von den realen Menschen allein noch durch die Tatsache, nur als filmisches Double vorhanden zu sein.

Eine solche Beschreibung berücksichtigt jedoch nur den einen Pol der Filme, deren anderer ein krasser Anti-Illusionismus ist, der dem Betrachter die Differenz zwischen Lichtspiel und Realität deutlich zu Bewußtsein bringt. So weisen die Filme, um mit dem Auffälligsten zu beginnen, eine Qualität auf, die an üblichen Standards gemessen miserabel ist. Das betrifft sowohl das Bild wie den Ton, der meist unverständlich bleibt (sofern die Filme nicht ohnehin stumm sind, was in einer Zeit des Tonfilms allein schon eine erhebliche Verfremdung darstellt). Das Medium schiebt sich wie ein trübender Filter vor das Sichtbare. Zudem sind jeweils weder Vor- noch Abspann der einzelnen Spulen weggeschnitten. Dadurch wird das Bild in regelmäßigen Abständen unterbrochen und der Film für Augenblicke auf das reduziert, was er materiell ist: ein bloßer Zelluloidstreifen. Und schließlich werden der Kameraschwenk und das Zoom so arbiträr und erratisch eingesetzt, daß sie nicht etwa der Verdeutlichung des Filmgeschehens dienen, sondern gewissermaßen in einer formalistischen Rückwendung auf sich selbst das Zoom lediglich *als Zoom* und den Schwenk *als Schwenk* zum Ausdruck bringen.[17]

Auch subtilere, nicht sogleich ins Auge fallende Maßnahmen werden ergriffen, um der filmischen Illusion entgegenzuwirken. Für die Ästhetik der stummen Filme (zu denen *Sleep, Eat, Henry Geldzahler* und *Empire* gehören) ist entscheidend, zwar in einer Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen zu sein, hingegen nur mit 16 Bildern pro Sekunde abgespielt zu werden. Dieses »ritardando« um ein Drittel, obgleich bloß das Ergebnis einer Umstellung am Projektionsgerät, entfaltet eine außergewöhnliche Wirkung. Denn die Verlangsamung ist zu sanft, um als technische Manipulation wahrgenommen zu werden, weswegen der in der Literatur meist verwendete Ausdruck »Zeitlupe« den Sachverhalt verfehlt. Vielmehr schlägt der Betrachter, da er aufgrund der filmischen Struktur die Überzeugung gewinnt, einem Echtzeit-Geschehen beizuwohnen, die Bedächtigkeit des Geschehens auf die Seite des Gefilmten, das sich gleichsam in einer Sphäre des gedehnten Seins zu befinden scheint. Es entfaltet sich eine Art »magischer Realismus« von beinahe hypnotischer Wirkung.[18] In dieselbe Richtung zielt Warhols häufiger Eingriff in die Chronologie. In *Eat* z. B. tut Robert Indiana nichts weiter, als während 45 Minuten einen einzigen Pilz zu essen. Doch dieser Pilz will nicht kleiner werden, sondern erneuert sich beständig. Warhol hat die zehn Spulen, aus denen der Film besteht, nach dem Prinzip des Zufalls montiert. Und *Sleep* ist nur deswegen zu einem Film von sechs Stunden Dauer geworden, weil die einzelnen Spulen mehrfach und in verschiedener Reihenfolge gezeigt werden. Damit werden selbst die minimalen dramatischen Strukturen aufgesprengt. Die Beziehung von Teil und Ganzem ist aufgehoben, und die Filme werden grundsätzlich endlos verlängerbar. Warhol hat dem Nachdruck verliehen durch die Art und Weise, wie er die stummen Filme bei bestimmten Gelegenheiten mit Ton versah. Für die Erstaufführung von *Sleep* stellte er zwei Transistorradios auf die Bühne und ließ sie, eingestellt auf unterschiedliche Sender, unaufhörlich Rock-Musik spielen. Eine andere Variante erfand er für die Präsentation von vier seiner Filme am New Yorker Film-Festival von 1964. Er beauftragte den Komponisten La Monte Young, ein Soundtrack zu schreiben, das für alle vier



3
Andy Warhol,
Standbilder aus dem Film *Empire*, 1964

Andy Warhol,
Film stills from *Empire*, 1964

Filme gleichermaßen dienen sollte. Es bestand, den anderen Werken des Komponisten entsprechend, aus einem elektronisch aufbereiteten, einzigen und endlosen Ton.[19]

Ein geradezu programmatischer Anti-Illusionismus prägt schließlich Warhols vielschichtigsten Film, *Chelsea Girls*. Der über dreistündige Film besteht aus zwölf Spulen à 30 Minuten, die Warhols Verfahren entsprechend in einem Zug abgedreht und nicht weiter bearbeitet sind. Sie enthalten zwölf Szenen, die alle im New Yorker Künstlerhotel Chelsea spielen, darüber hinaus jedoch kaum einen dramatischen Zusammenhang ausbilden. *Chelsea Girls* ist als Doppelprojektion entworfen, d.h. zwei Spulen werden simultan nebeneinander gezeigt. Die beiden Projektionen, die sich bereits aufgrund ihrer Gleichzeitigkeit konkurrenzieren, werden nun mit verschiedenen Maßnahmen zusätzlich in Gegensatz zueinander gebracht. Erstens laufen die Spulen zeitversetzt ab. Die eine beginnt, wenn die andere bereits etwa fünf Minuten zu sehen war, und endet, wenn auf der anderen Seite bereits die nächste Szene zu sehen ist. Zweitens ist jeweils nur der Ton von einer der beiden Spulen zu hören. Da nun jede Spule zusammen mit ihrem Ton einsetzt, wechselt der Ton bei jedem Einsatz einer neuen Spule die Seite und verwandelt die bereits laufende, deren Ton bislang zu hören war, in einen Stummfilm. Und schließlich sind vier der Spulen in Farbe, acht in Schwarzweiß gedreht. Die Projektionsabfolge wurde dabei so festgelegt, daß das gesamte Spektrum an Kombinationsmöglichkeiten zur Abdeckung kommt: zweimal Schwarzweiß, zweimal Farbe sowie je einmal Farbe und Schwarzweiß.

Auf komplexerer Ebene wiederholt sich, was bereits am Einsatz des Kameraschwenks und des Zooms sowie an den »Vertonungen« der Stummfilme zu beobachten war. Warhol dekonstruiert das Medium und bringt dem Betrachter dessen Bestandteile (die Mechanik der Kamera, die Spulen, die Farbe, den Ton usw.) einzeln zu Bewußtsein. Bei der Neukombination der Elemente wird die Synthese zu einem organischen Ganzen, das dem konventionellen Film die dramatische Fiktion erst ermöglicht, genau konterkariert. Warhol ersetzt sie durch die Zusammenstellung selbständiger Einheiten, die in einer seriellen, anti-kompositorischen und virtuell unbegrenzten Folge neben- und hintereinandergeschaltet sind. Die Entstehungsweise sowohl der einzelnen Einheit wie der ganzen Folge wird dabei in ihrer konkreten Struktur offengelegt.

Die Syntax der Filme weist damit Eigenschaften auf, wie sie, bei allen materiellen Unterschieden, von den Werken der Minimal Art bekannt ist. Die Reihen von identischen Kästen bei Donald Judd (Abb. 4) z.B. sind von derselben Spannung zwischen Entwicklung und Wiederholung, von abgeschlossenem Ganzen und virtuell unendlicher Erweiterbarkeit geprägt, wie sie auch an der Reihung der stets gleich langen, oft praktisch inhaltsgleichen Spulen in Warhols Filmen zu beobachten ist. Daß eine solche Verwandtschaft überhaupt möglich ist zwischen einem Medium, das an sich repräsentierend, narrativ und komponierend ist, und einer künstlerischen Sprache, die Repräsentation, Narration und Komposition aus den eigenen Werken auszuschließen versucht, ist bezeichnend. Sie verweist genau auf die Art der Ambivalenz, die die Filme charakterisiert. Die Indifferenz, mit der Warhol die Kamera auf Menschen und Gegenstände richtet (»... it's so easy to make movies, you can just shoot and every picture really comes out right«[20]), hat die Folge, daß die Auffassung des Betrachters unablässig zwischen einer strukturindifferenten Erfassung des dargestellten Gegenstandes und einer gegenstandsindifferenten Erfassung der Struktur hin- und herpendelt. In entsprechend gegensätzlicher Weise werden die Filme beurteilt. Erscheinen sie den einen als Reduktion des Mediums auf eine konkrete, selbstbezügliche Oberfläche, sah sie Jonas Mekas, der in den 60er Jahren die New Yorker »Film-Makers Cooperative« leitete und die meisten der Filme uraufführte, in der Tradition des dokumentarischen, auf objektive Darstellung des Gegenstandes bedachten »cinéma vérité«.[21] Doch wenn die Filme etwas »dokumentieren«, dann weder allein die Realität noch die konkreten Eigenschaften des Mediums. Es ist der Vorgang der filmischen Repräsentation selbst, den sie thematisieren, indem ihre mimetische *und* konkret-selbstbezügliche Struktur

dazu zwingt, die Beziehung zwischen beidem ständig neu zu bestimmen. »All my films are artificial, but then everything is sort of artificial, I don't know where the artificial stops and the real starts.« (Andy Warhol).[22]

III

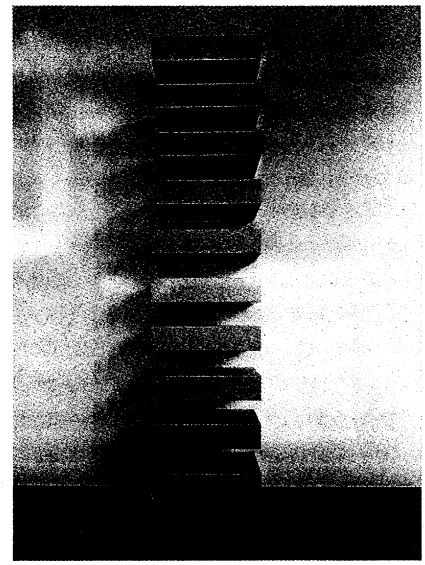
Betrachtet man die Bilder aus dem Blickwinkel der Filme, treten an ihnen ähnliche Eigenschaften hervor. Auch bei ihnen ist der »Code« des Mediums (»die Malerei«) mehrfach durchbrochen und die Werke in eine Dialektik eingespannt, die sich weder aufheben noch auf eine Seite hin auflösen läßt. Aus der umfangreichen Produktion sei zunächst ein Beispiel herausgegriffen, das formal wie inhaltlich den Filmen besonders nahe steht: *Ethel Scull Thirty-six Times*, 1963 (Abb. 5). Das Bild ist Warhols erstes Auftragsporträt und stammt aus demselben Jahr, in dem auch die ersten Filme entstehen. Es besteht aus 36 Tafeln gleichen Formats, die zusammen die beträchtlichen Abmessungen von 202 x 363 cm ergeben. Die Tafeln sind verschiedenfarbig grundiert und zeigen Ethel Scull, die Gattin eines New Yorker Taxiunternehmers und Sammlers zeitgenössischer Kunst, in jeweils unterschiedlicher Pose. Das Bild erweckt den Eindruck, aus Einzelbildern eines filmischen Porträts montiert zu sein, wie Warhol sie nicht nur mit *Henry Geldzahler*, *Eat* oder *Sleep* realisierte (die alle *auch* Porträts sind), sondern wie er sie, als sogenannte »Screen Tests« von jedem neuen Besucher der Factory zu drehen pflegte.[23] Lautete bei diesen letzteren die stereotype Anweisung, während der Dauer der Aufnahme (drei Minuten: die Länge einer Filmspule) möglichst starr und ohne zu blinzeln in die frontal aufgestellte Kamera zu blicken, fährt Warhol Ethel Scull zum Times Square, setzt sie in einen Photoautomaten, wirft Geld ein und sagt: »Now start smiling and talking.«[24] Nach anfänglicher Konsternation (sie hatte eine aufwendige Photo-Sitzung erwartet und sich dafür in ein teures Modellkleid gehüllt) kommt Ethel Scull dieser Aufforderung geradezu überschwenglich nach. Auf den über hundert Bildern, die nun entstehen, lacht sie, fährt sich durchs Haar, scheint in Nachdenken versunken, setzt ihre Sonnenbrille auf und wieder ab – ganz so, als würde sie sich in angeregter Unterhaltung befinden. Provoziert Warhol beim *bewegten* Medium des Films die Rückführung auf das quasi-fixe Bild, so umgekehrt beim *statischen* Medium der Photographie die Ausweitung zum quasi-dramatischen Geschehen.

Doch ähnlich wie in *Eat* oder *Sleep* wird die chronologische Abfolge der Automatenbilder in der Anordnung zum Gesamtbild wiederum durchbrochen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß Warhol für die 36 Tafeln nur 25 Aufnahmen verwendet hat. Elf Tafeln stellen also (teilweise seitenverkehrte) Wiederholungen dar, die ohne erkennbare Regel eingestreut sind. Ebenfalls gibt es nur 25 unterschiedliche Grundierungsfarben, wobei Warhol es vermeidet, dasselbe Photo zweimal auf denselben Grund zu drucken. Trotz der Wiederholungen enthält das Bild also keine *identischen* Tafeln. Ein subtiles Spiel von Original und Reproduktion, Differenz und Indifferenz kommt in Gang. Ist die seitenverkehrte Wiederholung auf anderem Grund »dasselbe Bild«? Die Frage kann sowohl bejaht wie verneint werden, je nach dem Begriff von »Bild«, der einer Entscheidung zugrundegelegt wird. Die Ambivalenz von Vielfalt und Redundanz sowie das Zufällige der Anordnung unterlaufen den zunächst evozierten Eindruck, es handle sich bei *Ethel Scull Thirty-six Times* um die Wiedergabe eines sinnhaften Geschehens. Doch die Bildstruktur ist die ästhetische Entsprechung zu dem, was das Geschehen in Wahrheit war: ein abruptes Gestikulieren angesichts einer unbeteiligt starrenden Kamera, das Durchspielen eines limitierten Repertoires stereotyper Posen aufgrund der Aufforderung, sich selbst zu inszenieren.

Über die scheinbare Annäherung an die Narration des Films bestimmt Warhol den Vorgang des Porträtierens neu. Ist ein traditionelles Bildnis die Synthese davon, wie der Künstler (Maler oder Photograph) den Porträtierten während der Sitzungen erfahren hat, so repräsentiert Warhols Porträt, wie Ethel Scull *sich selbst* zum Bild gemacht hat. Im entscheidenden Augenblick des bildnerischen Prozesses, in dem die

4
Donald Judd, *Stacks* [Stapel], 1970, Aluminium, 10 Teile, je 23 x 101,5 x 79 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

Donald Judd, *Stacks*, 1970, aluminium, 10 parts, 9 1/4 x 40 x 31" each. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



5
Andy Warhol, *Ethel Scull Thirty-Six Times* [Ethel Scull sechsunddreißig Mal], 1963, Siebdruckfarbe auf Acryl auf grundierter Leinwand, 36 Tafeln, je 50,5 x 40,3 cm, insgesamt: 202,6 x 363,2 cm. Whitney Museum of American Art, New York

Andy Warhol, *Ethel Scull Thirty-Six Times*, 1963, silkscreen ink on acrylic paint on primed canvas, 36 panels, 20 x 16" each, totally 80 x 144". Whitney Museum of American Art, New York

Wirklichkeit (Ethel Scull) zum Bild wird, steht Warhol buchstäblich außerhalb des Geschehens: vor der Photokabine, in der die Umwandlung *allein* vonstatten geht. An die Stelle des Dialogs zwischen Künstler und Modell tritt der Monolog einer Selbst-Darstellung.[25]

Warhol kehrt nur scheinbar zur beinahe vergessenen Gattung des Auftragsporträts zurück. Denn indem er den Vorgang der Repräsentation aufsplittert und zum einen an einen Automaten delegiert, vor allem aber an das Modell selbst zurückgibt (»Now start smiling and talking«), unterläuft er ihn im entscheidenden Punkt. Er selbst wird gleichsam nur am Rand aktiv, füttert *zuvor* einen Apparat mit Münzen und modifiziert *hinterher* die Resultate, selektiert, beschneidet, vergrößert, rastert, wählt Grundierungen und Formate, druckt und fügt schließlich zusammen. Die Art und Weise, wie Warhol dies tut, dient allerdings weniger dazu, von der Dargestellten zu erzählen, als den Repräsentationsprozeß als solchen offenzulegen und das Bild als Porträt und zugleich Nicht-Porträt auszuweisen. (Daß die gebrochene Interaktion zwischen Warhol und seinem Modell dennoch etwas über die Auftraggeberin aussagt, wird uns später beschäftigen.)

Ist die Ambivalenz von Warhols Rückwendung zur Repräsentation einmal erkannt, erscheinen die entscheidenden Merkmale seines Arbeitsprozesses, die Reproduktion und die Serialität, in einem neuen Licht. Sie werden als Verfahren erkennbar, den Ausstieg aus der Abstraktion nicht gleichzeitig zu einem Wiedereinstieg in die traditionelle, abbildende Malerei werden zu lassen.

Für die Reproduktion ist dabei entscheidend, daß Warhol den Siebdruck ähnlich dilettantisch handhabt wie die Kameratechnik bei seinen Filmen. Die schlechte Qualität ist beabsichtigt. Um den Eindruck des Mangelhaften zu erwecken, werden die Vorlage-Photographien in der Umwandlung zum Drucksieb verschiedenen qualitätsmindernden Manipulationen unterworfen (Rasterung, Überbelichtung zur Steigerung der Kontraste u.a.), und beim Drucken weitere »Fehler« und Unregelmäßigkeiten bewußt provoziert.[26] Wie bei den Filmen steht dahinter die Absicht, das Medium in seiner Materialität hervortreten zu lassen. Augenfällig soll werden, daß der Bildprozeß *zweigeteilt* ist: daß Warhol nicht der »Autor« der Wirklichkeitsrepräsentation ist, sondern ausschließlich derjenige, der bereits bestehende Repräsentationen »ready-made« übernimmt und in neue Zusammenhänge bringt. Bei aller »Realistik« offenbaren die Bilder immer auch, nicht Bilder über die Wirklichkeit, sondern *Bilder über Bilder* zu sein.

Das allerdings ist nur die erste, formale Ebene. Denn bereits die Photographien, die Warhol aufgreift, sind in ihrem Bezug zur Wirklichkeit von zwiespältigem Charakter. Nehmen wir, als ein offensichtliches Beispiel, die *Marilyn-Porträts* (Tafeln 7–9). Schon das zugrundeliegende Bild Marilyn Monroes, eine Werbe-Standaufnahme für den Film »Niagara«, lebt von der Spannung zwischen dem Realismus, den das Medium verbürgt, und dem Fiktiven eines reinen »Image«-Konstruktes. Die Erfahrung der Pho-

tographie schwankt zwischen der *gewußten Differenz* von »Image« und Realität und der *sichtbaren Indifferenz*, die zwischen beidem besteht. Angesichts der eigentümlichen *Bild-Realität*, die das Phänomen »Star« darstellt, erscheint es folgerichtig, für ein Bildnis des Stars nicht den Menschen selbst, sondern dessen Bild zu porträtieren. Warhol tut dies in einer Weise, die das Imaginäre und Ungreifbare des Stars akzentuiert. Die Brisanz der *Marilyns* liegt in der Unmöglichkeit, hinter der Intertextualität von »Images« je den festen Grund der Realität greifen zu können, dennoch aber eine Realität (bzw. ein Original) hinter den Reproduktionen voraussetzen zu müssen, da ansonsten der Begriff der »Reproduktion« sinnlos wäre. Angesichts der Frage, was die Bilder Marilyn Monroes wirklich kommunizieren, gewinnt Warhols Verfahren, das die in der Kunst normalerweise bestehende Beziehung zwischen *empirisch erfahrener Welt und bildlicher Darstellung* durch die Beziehung zwischen *verschiedenen Bildern* ersetzt, seine eigentliche inhaltliche Dimension.

Mutatis mutandis ließe sich solches an den meisten von Warhols Bildern aufweisen, insbesondere an denjenigen, die anhand von massenpublizierten Vorlagen entstehen, deren Inhalte jeder kennt, ohne ihn je mit eigenen Augen gesehen zu haben. Dazu gehören neben den *Star-Porträts* die *Jackie-Serie* (Tafeln 26–27), die von den Ereignissen der Ermordung Präsident Kennedys handelt (Ereignisse, die gleichermaßen eine politische Erschütterung darstellten wie als längste Live-Sendung der Fernsehgeschichte einen Höhepunkt des Mediums markieren), die Reihe der *Disaster Paintings* (Tafeln 10–19), *Mao-Bildnisse* (Tafeln 52–54), usw[27]. Doch selbst das Beispiel von *Ethel Scull Thirty-six Times*, das nicht in diese Klasse von Werken fällt, ist hier aufschlußreich. Verraten doch die 36 bzw. 25 Bilder von Ethel Scull nur gerade ihre Willfährigkeit, sich auf eine glänzende Oberfläche zu reduzieren – eine Oberfläche allerdings, von der sie selbst überzeugt war, daß sie »hinreißend« sei, und die noch ihre Enkelkinder »stolz auf ihre Großmutter machen« werde.[28] Entsprechend fällt auch ihre Entscheidung aus, ihr Porträt dem Whitney Museum of American Art in New York nur unter der Bedingung zu schenken, daß es stets ausgestellt sei. Das Credo der mondänen Welt, die inszenierte, schattenlose Schauseite für die einzig maßgebliche Realität zu halten, ist das Credo auch Ethel Sculls. Warhols Vermögen, Prozesse der Repräsentation (in diesem Fall: der Selbst-Repräsentation) offenzulegen, verleiht dem Porträt eine psychologische Schärfe, die ihm auf den ersten Blick abzugehen scheint. Bilder wie die *Marilyns* oder wie *Ethel Scull Thirty-six Times* jedenfalls sind geeignet, Warhols »Oberflächlichkeit« neu zu bedenken.

Der Konflikt zwischen der abbildenden Darstellung der Wirklichkeit und der bloßen Intertextualität von Bildern wird durch die Verbindung von Reproduktion und Serialität noch zugespitzt. Innerhalb der verschiedenen Formen der Serialität, die seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelt worden sind, zeichnet sich Warhols Position durch zwei Eigenschaften aus. Einerseits durch die Verknüpfung von Serialität und Reproduktion selbst – was insofern folgerichtig ist, als jede Reproduktion die Serialität der Anlage nach in sich trägt. Und andererseits durch seine *innerbildlich* seriellen Bilder, bei denen ein identisches Motiv mehrfach und flächendeckend auf eine einzige Leinwand gedruckt ist. Die Auswirkungen dieses Verfahrens auf die einzelne Reproduktion wie auf das Gesamtbild sind von elementarer Einfachheit, gleichzeitig aber von großer Tragweite. Das rasterförmige Nebeneinandersetzen verwebt die Strukturen der einzelnen Bilder zu einer ornamentalen Textur, an der wesentlich ist, dem Bildgegenstand äußerlich zu bleiben. Denn im gleichen Zug, wie die serielle Wiederholung den thematischen Zusammenhang, aus dem das Bild stammt, ausblendet, etabliert sie einen neuen Zusammenhang durch die Aufreihung selbst. Dieser aber betrifft nur die Form der Bilder, da die Wiederholung inhaltlich gesehen bloß Redundanz (und gerade keinen Zusammenhang) erzeugt. Die Umwandlung des Bildes, die damit einsetzt, steigert die Präsenz des Bildes *als Oberfläche*, während sie diejenige des Bildes *als Abbild* zum Schwinden bringt. Dies ist ein Effekt, den nicht nur Warhol einsetzt. So ist etwa an

die gleichzeitig entstehenden Collagen des Deutschen Künstlers Peter Roehr zu erinnern (Abb. 6). Am häufigsten jedoch nutzt ihn die Werbung. Die Serialisierung geschieht hier entweder innerhalb der Gestaltung, oder dann als nachträgliche Maßnahme, indem z.B. Plakate zwei- und dreifach nebeneinandergeklebt sind, oder Monitore, auf denen ein Werbefilm läuft, zu ganzen Türmen und Wänden geschichtet werden. Die Wiederholung, die kein Mehr an Information erzeugt, läßt das Gezeigte formal interessanter erscheinen und fesselt damit unseren Blick – das primäre Ziel jeder Werbung (Abb. 7).

Es ist vor allem eine Werkgruppe, die Warhol bevorzugt als innerbildlich serielle Bilder fertigt: die *Disaster Paintings*, die auf Pressephotographien von Autounfällen, Selbstmorden, des elektrischen Stuhls usw. basieren. Ein paar der *Disasters* seien also auf den seriellen Effekt hin angeschaut. *Saturday Disaster*, 1964 (Abb. 8), z.B. zeigt die minimalste Form der Serialität: die Verdoppelung des Bildes. Doch das reicht bereits aus, um die beschriebene Transformation in Gang zu setzen. Indem Warhol die beiden Reproduktionen nicht neben-, sondern übereinanderstellt, verbinden sich die hängenden Körper zu einer beherrschenden Mittelachse, die die Reproduktionen übergreift und zusammen mit den kontrastierenden Horizontalen der Bildgrenzen und des Automobils dem Gesamtbild eine klare Ordnung verleiht – eine Ordnung, die zum chaotischen Bildinhalt in seltsamem Widerspruch steht. Bei *Orange Disaster*, 1963 (Abb. 9), verknüpfen sich in den Bildern des elektrischen Stuhls die Horizontalen und Vertikalen sowie die hellen und dunklen Partien der einzelnen Wiedergaben zu einem Muster, in dem die elektrischen Stühle die Zentren bilden, wie es die Medaillons in einem Perserteppich tun. Eine wiederum andere Variante zeigt *Suicide (Fallen Body)*, 1963 (Tafel 14), wo die Überformung des Bildgegenstandes durch das Flächenornament so weitgehend ist, daß es ihn beinahe zum Verschwinden bringt. Als letztes Beispiel sei ein Fall erwähnt, wo in der Sprache das Analoge geschieht. In *Tunafish Disaster*, 1963 (Tafel 15), sind Zeitungsseiten, die vom Tod zweier Frauen durch vergifteten Thunfisch berichten, collagiert. Das geschieht in einer Weise, die nicht nur die Dosen und die beiden Porträtköpfe seriell sich wiederholen läßt, sondern auch die Satzfragmente der Bildunterschrift zu einer fortlaufenden Zeile verbindet: »Seized shipment: did a leak kill...Seized shipment: did a leak kill...Seized shipment: did a leak kill« – wobei auch diese Zeile noch zweimal wiederholt wird. Der Effekt ist ein Löschen des Ausgesagten und die Verwandlung der Worte in eine Art von konkreter Poesie.

Entscheidend ist nun aber, daß die *Disaster Paintings* aufgrund ihrer krassen Thematik nicht nur die Inhaltsseite der Bilder besonders herausstreichen, sondern vor allem eine Ornamentalisierung bzw. eine poetische Verwandlung besonders unangebracht erscheinen lassen. Darin unterscheiden sich Warhols Bilder deutlich von den vergleichsweise lyrischen Blättern Peter Roehrs oder gar von den Gefälligkeiten der Werbung. Ein weiteres Mal – diesmal *in extremis* – ist zu beobachten, wie Warhol die Ambivalenz des Bildes forciert und das Repräsentierte zur konkreten Textur der Oberfläche in Widerspruch setzt.[29]

»Die Abwendung vom Gegenständlichen und einer der ersten Schritte in das Reich des Abstrakten war in zeichnerisch-malerischer Beziehung das Ausschließen der dritten Dimension, d.h. das Streben, das ›Bild‹ als Malerei auf einer Fläche zu behalten.« (Wassily Kandinsky).[30] Kandinskys grundlegende Beschreibung des Anliegens der Abstraktion ist geeignet, Warhols mehrfach gebrochenes Repräsentationsverfahren noch einmal zu verdeutlichen. Indem Warhol »malen« durch »reproduzieren« ersetzt, bezieht er die dritte Dimension wieder in seine Malerei ein, um sie im gleichen Augenblick auszuschließen, da seine Bilder augenfällig nicht von der empirisch erfahrenen, sondern von der bereits auf zwei Dimensionen reduzierten Wirklichkeit handeln. Sie beziehen sich außerdem auf Phänomene, deren Realität *immer schon* im Modus des Bildes wahrgenommen wurde, ja deren Realität jenseits der Bilder in einigen Fällen sogar zweifelhaft ist. Und schließlich provoziert die rasterförmige Serialisierung die

Bindung des Bildes an die Fläche des Malgrundes bei einer gleichzeitigen Relativierung des (dreidimensionalen) Inhaltes. Warhol unterzieht die anti-illusionistische Repräsentationskritik, die die Abstraktion formulierte, seinerseits einer Kritik, ohne sich aber auf die andere Seite zu schlagen, die mit der Abstraktion überwunden werden sollte. Die Bilder verharren in der Schwebelage zwischen Tiefenillusion und »dem Streben, das ›Bild‹ als Malerei auf einer Fläche zu behalten«[31], zwischen Repräsentation und Nicht-Repräsentation, zwischen Malen und Nicht-Malen. »Pop Imagery, as I understand it, ... is a way of getting around a dilemma of painting and yet not painting. It is a way of bringing in an image that you didn't create.« (Claes Oldenburg)[32].

Die Bildstruktur, vor allem diejenige der innerbildlich seriellen Arbeiten, greift dabei die Rasterstruktur auf, die von den Farbfeld-Malern wie Ellsworth Kelly oder Ad Reinhardt in den 50er Jahren entwickelt und von der Minimal Art in den 60er Jahren aufgenommen und weitergeführt wurde (Abb. 10, 11, 4). Gleichzeitig erinnern manche Bildmuster, z.B. in *Suicide (Fallen Body)*, 1963 (Tafel 14) oder in *Optical Car Crash*, 1962 (Tafel 10), an das polyfokale »All-over« Jackson Pollocks (Abb. 12) oder Clifford Stills.[33] Die Pointe dieser Anklänge, die auch für das Dargestellte bezeichnend ist, liegt in der Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren. Die Fülle, Bestimmtheit und Geschlossenheit der gegenständlichen Kunst wird mit abstrakten Bildsprachen verschränkt, die mit ihrer Leere (im semantischen Sinne), Unbestimmtheit und Offenheit nicht nur die traditionelle, repräsentierende Kunst zu überwinden suchten, sondern zu Warhols künstlerischem Tun in diametralem Gegensatz zu stehen scheinen.

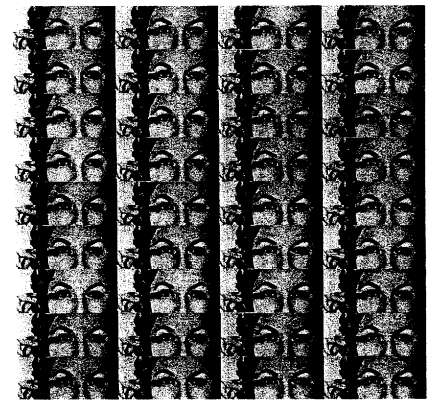
An diesem Punkt tritt schließlich auch das Aufgreifen von Trivialitäten – neben der Abbildlichkeit und der Reproduktion das dritte »Skandalon« der Bilder – in seiner Funktion hervor. Nur ein Motiv, das aufgrund seiner *reproduktiven Allgegenwärtigkeit* bekannt ist, läßt zugleich den *Gegenstand selbst* wie auch die Tatsache, in erster Linie ein *Bild* zu sein, ins Auge springen. Seine Trivialität offenbart die Wendung der Repräsentation, in erster Linie nicht vom Gegenstand zu sprechen, sondern von der Art und Weise, wie er kommuniziert wird. Gerade der Einsatz eines Motivs, das erneut abzubilden sich von selbst zu verbieten scheint, zeigt eine Konzeptualisierung »der Malerei« an, in der die *Repräsentation selbst* zum Thema wird. Warhols Zuwendung zum Trivialen geschieht weder in einer populistischen Wendung weg von der elitären Kunst und hin zur Massenkultur – dafür sind die Bilder zu sehr mit dem künstlerischen Kontext verwoben. Noch hat sie die Absicht, das Volkstümliche aufzuwerten und auf die Ebene der Hoch-Kunst zu heben – dafür wiederum sind die Bildmotive zu deutlich anti-künstlerisch. Sie geschieht vielmehr mit dem Ziel, in der Überkreuzung von »High« und »Low« eine komplexe Bildlichkeit zu schaffen, die die Kenntnis *beider* Seiten voraussetzt und zur Bestimmung ihres Verhältnisses zwingt.

Warhol führt die modernistische Überbietung des unmittelbar Vorangegangenen fort, gibt ihr jedoch eine andere, unerwartete Wendung. Denn durch die Ambivalenzstruktur der Werke wird gleichzeitig die Überbietung *als solche* einer Kritik unterzogen. Kategorien »Autor«, »Malerei«, »Repräsentation«, »Original«, »Innovation« und schließlich »Kunst« werden in einer Weise ins Spiel gebracht, in der sich Negation und Affirmation die Waage halten. Die Auffassung, in Warhol einen frühen Repräsentanten postmoderner Kunstpraxis zu sehen, hat daher einige Berechtigung.

Gleichzeitig wäre Warhols ästhetisches Konzept mißverstanden, wenn es ausschließlich als Strategie erschiene, durch die geschickte Subversion bestehender künstlerischer Verfahren sich eine Position innerhalb der zeitgenössischen Kunst zu sichern. Indem die Filme wie die Bilder Realitätsnähe und Realitätsferne, Unvermitteltes und vielfältig Vermitteltes verschmelzen, treffen sie zugleich einen Nerv der Zeit. Bereits zu Beginn ist erwähnt worden, daß die späten 50er und die 60er Jahre vor allem in den Vereinigten Staaten durch den Aufstieg und die explosive Verbreitung der visuellen Massenmedien geprägt sind. Die Illustrierten stehen auf dem Gipfel ihrer Auflagezahlen, wesentlich gefördert durch die Rekordausgaben für die Werbung, die der Pro-

6
Peter Roehr, *FO-28*, 1965,
Papier auf Karton, 22 x 23 cm.
Privatsammlung

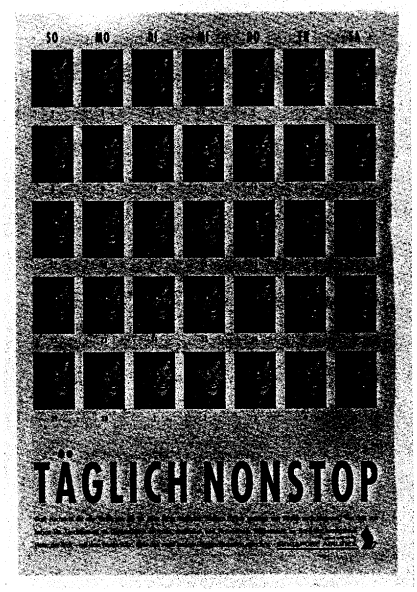
Peter Roehr, *FO-28*, 1965,
Paper on cardboard, 8 3/4 x 9 1/8".
Private collection



duktionsboom der Nachkriegszeit provoziert. »Life«, die führende unter ihnen, hat um die Mitte der 60er Jahre allein in Amerika eine Auflage von rund acht Millionen und eine Leserschaft von über 40 Millionen. Es ist ein Magazin, das neben der Werbung fast ausschließlich aus Photographien besteht. Gleichzeitig setzt sich in dieser Dekade das Fernsehen allgemein durch. Steht 1950 nur gerade in elf Prozent der amerikanischen Haushalte ein Fernseher, so 1960 in 88 Prozent. Der durchschnittliche Konsum des Mediums beträgt zu diesem Zeitpunkt bereits zwischen vier und fünf Stunden pro Tag. Daß dies einschneidende Veränderungen der Welt- und der Selbstwahrnehmung hervorruft, ist längst bekannt, auch wenn die Auswirkungen unterschiedlich eingeschätzt werden. Die unmittelbare und überwältigende Resonanz, die Marshall McLuhans »Understanding Media – The Extensions of Man« (veröffentlicht 1964)[34] erfahren hat, zeigt jedoch, in welchem Maße sie bereits den Zeitgenossen bewußt waren. Begriffe wie »Massenmedien«, »Informationszeitalter« oder »globales Dorf«, die heute Gemeinplätze sind, wurden durch McLuhan, den Ahnvater der Kommunikations- und Medientheorie, damals in den Sprachgebrauch eingeführt. Warhols zeitgleich entstehende Arbeiten erscheinen, so gesehen, als Phänomenologie der medialen Wirklichkeitstransformation und -wahrnehmung. Denn wie sie haben auch die Massenmedien den Zug, durchsichtig *und* opak, unvermittelt *und* vermittelt, realistisch *und* eigengesetzlich zu sein. Und sie haben mit Warhols Bildern gemein, die enzyklopädische Fülle des Dargestellten in einem immergleichen, schablonenartigen Raster zu zeigen.

Warhol erneuert unter gewandelten Bedingungen eine der alten Fragen der Kunst: die Frage nach dem Verhältnis von Schein und Sein. Viele der Arbeiten erscheinen wie Versuchsanordnungen, die erforschen, was »Repräsentation« angesichts der neuen Formen technisch-medialen Scheins heißen mag. Sie rollen das Problem gewissermaßen noch einmal von seinem Anfang her auf, so als wären Photographie und Film neue Erfindungen, deren Eigenheiten und Gebrauch erst noch eingeübt werden müßten. Für die Filme ist zu Recht gesagt worden, sie kehrten gleichsam noch einmal zu den Brüdern Lumière zurück, die das in seinen Anfängen steckende Medium anhand primitiver Dokumentationen einfachster Alltagssituationen zu erkunden begannen.[35] »Movies bring in another whole dimension. That screen magnetism is something secret – if you could only figure out what it is and how to make it ... But you can't even tell if someone has it until you actually see them on the screen. You have to give screen tests to find out.«(Andy Warhol).[36]

Warhols Stärke liegt in der Verbindung dieser verschiedenen künstlerischen und außerkünstlerischen Ebenen. Zeitgenössischer Kunstdiskurs, kulturelle Zeugenschaft und grundlegende Fragen des Bildes und seines Bezuges zur Wirklichkeit sind in ihnen untrennbar verwoben. Die Vielschichtigkeit ist denn auch der Grund, weswegen Warhol so unterschiedlich gelesen und bewertet werden kann, den einen als Zyniker, den anderen als Sozialkritiker, den dritten als herausragender Künstler erscheinen will, wobei keine der Auffassungen für sich genommen richtig oder falsch ist. Und sie macht verständlich, wie die Bilder trotz ihrer Komplexität und unbeschadet ihrer scheinbaren »Unmöglichkeit« eine beispiellose Verbreitung finden konnten und von Menschen geschätzt werden, die sonst an Kunst wenig Interesse zeigen. »I like to be the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space ..., because something funny always happens. Believe me, because I've made a career out of being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space. That's one thing I really do know about.« (Andy Warhol).[37]



7
Werbeanzeige der »Singapore Airlines«, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 83, Samstag/Sonntag 8./9. April 1995, S. 26

"Singapore Airlines" advertisement, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 83, Saturday/Sunday April 8/9, 1995, p. 26

Jeff Wall
ÜBER EINIGE AUSGANGSPUNKTE WARHOLS BEI DUCHAMP UND ANDEREN

1
André Breton (Hrsg.), *Anthologie de l'humour noir*, 1. Auflage, Paris 1940.

Jeff Wall
SOME SOURCES FOR WARHOL IN DUCHAMP AND OTHERS

1
André Breton (ed.), *Anthologie de l'humour noir*, 1st edition, Paris 1940.

Michael Lüthy
DIE SCHEINBARE WIEDERKEHR DER REPRÄSENTATION

1
Zit. nach: Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor 1986, S. 146.

2
Entsprechende Formulierungen durchziehen sämtliche von Greenbergs Texten. Als exemplarisch können die Passagen in *The New Sculpture* gelten: »The growing specialization of the arts is due chiefly not to the prevalence of the division of labor, but to our increasing faith in and taste for the immediate, the concrete, the irreducible. To meet this taste, the various modernist arts try to confine themselves to what is most positive and immediate in themselves. It follows that a modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. This means, among other things, renouncing illusion and explicitness. The arts are to achieve concreteness, ›purity‹, by acting solely in terms of their separate and irreducible selves. Modernist painting meets our desire for the literal and positive by renouncing the illusion of the third dimension. This is the decisive step, for the representational as such is renounced only in so far as it suggests the third dimension. (...) To render substance entirely optical, and form ... as an integral part of ambient space – this brings anti-illusionism full circle.« (Clement Greenberg, *The New Scupture*, in: ders., *Art and Culture. Critical essays*, Boston 1961, S. 139 u. 144.)
Bezeichnend für Greenbergs Auffassung ist außerdem sein Vorschlag, den Terminus »Abstrakter Expressionismus«, den er für unglücklich hielt, durch denjenigen des »American-Type Painting« zu ersetzen. Den Abstrakten Expressionisten spricht Greenberg damit gleichsam das Monopol auf die amerikanische Kunst zu. Daß nur wenige Jahre nach der Publikation des Essays, in dem Greenberg den Vorschlag vorbringt, eine völlig gegensätzliche Malerei entstehen könnte, die mindestens ebenso »American-Type« erscheint, ist für ihn unvorstellbar. (Vgl. Clement Greenberg, *»American-Type« Painting*, in: ders., siehe oben, S. 208 – 229.)

3
Vgl. die zusammenfassende Beschreibung von Laszlo Glozer: »Die Blicke waren so sehr fixiert, nicht unbedingt auf die Bilder, aber auf ihre vermeintliche Ideologie, auf ihre Thesen und Lehren und auf die permanente, im Lauf der Zeit verinnerlichte Diskussion, daß man die Veränderungen kaum wahrnahm. Daß die abstrakte Kunst zwar nicht die Welt, aber die Kulturszene ›in Atem gehalten‹ hat, kann man behaupten. Die Erregung der Debatten spürt man heute noch aus den Dokumenten heraus. Man registrierte jede Zumutung und nahm sie doch hin, denn die neuen Erkundungen oder Verrücktheiten hielten sich in jenem nicht mehr in Frage gestellten Rahmen: dem der ›abstrakten‹ Kunst. Als großer Stilentwurf der Epoche hatte die abstrakte Gestaltung öffentlich Geltung gewonnen. Auf den Spielwiesen dieser vermittelten Kunst war alles möglich, nur eines nicht vorstellbar –, daß die Kunst wieder gegenständlich werden könnte. Das ist hier sehr vereinfacht gesagt. Trotzdem scheint es wichtig zu vergegenwärtigen, wie die zeitgenössische Kunst an der Wende von den fünfziger in die sechziger Jahre rezipiert wurde. Es ist heute schwer vorzustellen, daß erst ganz spät die vollzogene Veränderung bemerkt, ja daß der Schock erst durch die Pop Art ausgelöst wurde. Das war die Zäsur. (...) Nichts war aufstörender als dieser Mißbrauch des Bildes. Hier wurde ein Gegenentwurf vermutet, und zwar als Entweihung, nicht als Veränderung.« (Laszlo Glozer in: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausstellungskatalog Kölner Museen, Köln 1981, S. 234.)
Anzufügen bleibt, daß diese Konfrontation vor allem die amerikanische, nicht aber die europäische Situation beschreibt, wo in den figurativen Werken Giacomettis, Bacons oder Dubuffets das emotionale und geistige Befinden der Nachkriegszeit sich in exemplarischer Weise wiederfinden konnte.

4
Vgl. etwa den Schluß des wichtigen Aufsatzes von Benjamin H. D. Buchloh: »Warhol hat in seinen Arbeiten die unternehmerische Weltanschauung des späten 20. Jahrhunderts mit der phlegmatischen Sicht der Opfer dieser Weltanschauung, der Konsumenten, vereint. Die emotionslose, distanzierte Einstellung der einen, strategisch ausgeklügelt, um auszubeuten und zu zerstören, ohne sich verantworten zu müssen, verbindet sich mit der anderen, denen Warhol zu bestätigen scheint, daß sie als Konsumenten den Status eines Subjektes nicht mehr besitzen. Den ständig wiederholten Gesten einer entfremdeten Produktion und Konsumtion ausgeliefert, ist ihnen – wie auch den Bilden Warhols – der Zugang zu einer Dimension kritischen Widerstands versperrt.« (Benjamin H. D. Buchloh, *Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956 – 1966*, in: Kynaston McShine (Hrsg.), *Andy Warhol. Retrospektive*, München 1989, S. 54.)
Was Deutungen dieser Art offenlassen, ist eine Erklärung des großen Erfolges, den Warhol nicht nur bei einem breiten Publikum, sondern auch bei zahlreichen Sammlern und später bei Museen hatte. Eine Auffassung, wie sie der Text Buchlohs nahelegt, sie alle

seien entweder »ausbeutende, zerstörende und verantwortungslose Unternehmer«, die Warhol gleichsam aus Zynismus schätzten und kauften, oder dann »phlegmatische Opfer des Konsumismus«, die Warhol nicht kritisch zu lesen vermöchten, dürfte den Sachverhalt kaum treffen.

5
Eine Zusammenfassung der bisherigen Vorstöße, die Verwandtschaften zwischen Warhols Arbeiten und solchen des Abstrakten Expressionismus bzw. der Minimal Art aufzeigen, in: Robert Rosenblum, *Warhol als kunsthistorisches Phänomen*, in: Kynaston McShine (Hrsg.), wie Anm. 4, S. 26 -28. Leider beläßt es Rosenblum (wie auch die von ihm erwähnten früheren Autoren) dabei, die Verwandtschaften festzustellen, ohne aber die entscheidende Frage anzuschließen, wie Bilder, in denen die Formen des Abstrakten Expressionismus und der Minimal Art mit der Trivialität von Suppendosen und Verkehrsunfällen kombiniert werden, überhaupt möglich und zu verstehen sind.

6
Der maßgebliche Katalog zur Retrospektiv-Ausstellung des Museum of Modern Art 1989, die anschließend mehrfach in Europa zu sehen war (vgl. Kynaston McShine (Hrsg.), wie Anm. 4) enthält z.B. nur gerade im biographischen Abriß den Hinweis darauf, daß Warhol auch Filme gedreht hat. Umgekehrt finden in den wichtigsten Veröffentlichungen zum filmischen Werk, den von Michael O'Pray bzw. von Bernard Blistène und Jean-Michel Bouhours herausgegebenen Aufsatzsammlungen, die Bilder außer in gelegentlich eingestreuten Illustrationen keine Beachtung. Bei Bernard Blistène und Jean-Michel Bouhours ist in einem Beitrag unter dem Titel *Introduction à la méthode Warhol* sogar der apodiktische Satz zu lesen: »On peut tout d'abord noter que les films n'ont rien à voir avec les tableaux de Warhol de la même période (ni en ce qui concerne le sujet, ni en ce qui concerne les thèmes ou le traitement visuel ou stylistique des images).« (Adriano Aprà und Enzo Ungari, *Introduction à la méthode Warhol*, in: Bernard Blistène und Jean-Michel Bouhours (Hrsg.), *Andy Warhol. Cinéma*, Paris 1990, S. 124.)

7
Zit. nach: Stephen Koch, *Stargazer. Andy Warhol's World and His Films*, New York 1973, S. 58.

8
Im Folgenden ziehe ich ausschließlich diejenigen Filme in Betracht, die zwischen 1963 und 1966 entstanden, die Produktion, die mit *Sleep* beginnt und mit *Chelsea Girls* einen Höhepunkt erreicht. Warhol, der die Filme dieser Periode seine »art movies« nennt (zit. nach: Stephen Koch, wie Anm. 7, S. 19), gibt nach *Chelsea Girls* die Regie zunehmend an Paul Morrissey ab. Damit setzt sich eine konventionellere, auf kommerziellen Erfolg ausgerichtete Ästhetik durch, die uns hier nicht mehr zu interessieren braucht.

9
Vgl. David Bourdon, Warhol as Filmmaker, in: Art in America, Nr. 59, Mai/Juni 1971, S. 49.

10
Zit. nach: Richard Kostelanetz, *The Theater of Mixed Means*, New York 1968, S. 5; bzw. nach: Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York 1966, S. 276.

11
Vgl. David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, S. 188.

12
»The line between the Happening and daily life should be kept as fluid and perhaps indistinct as possible.« (Allan Kaprow, *The Happenings are dead: Long live the Happenings!*, in: Jeff Kelley (Hrsg.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles 1993, S. 62.)

13
»The work of art must now receive its meaning and qualities from the unique expectant (and often anxious) focus of the observer, listener, or intellectual participant. (...) The artist and his artist-public are expected to carry on a dialogue on a mental plane, through a medium which is insufficient alone and in some instances is nonexistent before this dialogue ...« (Allan Kaprow, wie Anm. 10, S. 173.)

14
Zit. nach: Parker Tyler, *Drugtime, Dragtime*, in: Enno Patalas (Hrsg.), *Andy Warhol und seine Filme. Eine Dokumentation*, München 1971, S. 45.

15
Vgl. Patrick S. Smith, *Warhol. Conversations about the Artist*, Ann Arbor 1988, S. 199 (Interview mit Irving Blum).

16
Andy Warhol in: Gretchen Berg, *Nothing to Lose. An Interview with Andy Warhol*, in: Michael O'Pray (Hrsg.), *Andy Warhol. Film Factory*, London 1989, S. 58.

17
»He brought techniques to the open like the zoom. The zoom was being used for various purposes, but he used zoom as zoom. ›Here is a zoom‹.« (Jonas Mekas in: Patrick S. Smith, wie Anm. 15, S. 321.)
Auf eine besonders »aufgeladene« Variante der Entgegensetzung von Filmstruktur und Filminhalt sei wenigstens am Rande hingewiesen. *Blow Job*, ebenfalls einer der bekanntesten der frühen Filme, zeigt einen Mann, dem, wie der Titel sagt, »einer geblasen« wird. Oder vielmehr, er zeigt es gerade nicht. Der immergleiche Bildausschnitt fokussiert ausschließlich Kopf und Schultern des Mannes, sodaß das Entscheidende aus dem Bild fällt. Nachdem der Betrachter dem Geschehen, das er nur sehr ungefähr aus der allmählichen Steigerung der Mimik erschließen kann, lange und mit zunehmender Ungeduld zugeschaut hat, bricht der Film am Ende einer Rolle ab, ohne daß der Mann zum Höhepunkt gekommen wäre. Sowohl räumlich wie zeitlich verweigert Blow Job zu sehen, was der Inhalt verspricht.

18
Vgl. die Erinnerung von Jonas Mekas:
»Irgendwann im Jahre 1965 kam Stan Brakhage (einer der führenden avantgardistischen Filmkünstler dieser Zeit, M.L.) nach New York. Auf seinem Berg in Colorado ... hatte er von Warhol und seinem Film Sleep gehört. Er erschien bei mir bei der Film-Makers Cooperative und sagte: ›Jetzt reicht's mir. Ich will mir die Warhol-Sachen anschauen und sehen, was es mit dem ganzen Theater auf sich hat'. Also setzte er sich hin und sah sich *Sleep* Spule für Spule an. (...) Ich arbeitete gerade am Schneidetisch, als Stan sich plötzlich mitten im Raum aufpflanzte und mit seiner dröhnenden Bergbewohnerstimme zu fluchen begann. Wir hätten uns täuschen lassen, sagte er, wir seien schlicht und einfach Narren. Im übrigen werde er New York auf dem schnellsten Weg wieder verlassen. (...) Ich ging zehnmal im Raum auf und ab und hörte mir Stans Tiraden an. Plötzlich schoß mir ein Gedanke durch den Kopf. ›Wie hast du den Film ablaufen lassen?‹, fragte ich, ›16 Bilder pro Sekunde oder 24?‹ ›24‹, sagte er. ›Dann tu uns einen Gefallen‹, bat ich ihn. ›Ich weiß, es ist viel verlangt, aber setz‹ dich bitte noch einmal hin und sieh dir *Eat* und *Sleep* bei einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde an. So ist die Sache nämlich gedacht.‹ Es gereicht Stan zur Ehre, daß er sich tapfer bereiterklärte, uns den Gefallen zu tun. (...) Als wir nach einer geraumen Zeit zurückkamen, sahen wir ihn erregt auf und ab gehen. Er brachte zunächst kein Wort hervor. Schließlich sagte er, als die Filme mit 16 Bildern pro Sekunde abgelaufen seien, habe er plötzlich eine ganz neue Welt vor Augen gehabt. Bei Warhol, fügte er hinzu, habe man es mit einem Künstler zu tun, der zwar eine ästhetische Richtung vertrete, die der seinen diametral entgegengesetzt sei, der damit jedoch eine ebenso großartige und klare Verwandlung der Wirklichkeit erziele wie er, Stan Brakhage, in seinem eigenen Werk. (...) Ich habe ihn weder vorher noch später je so betroffen von einer anderen ästhetischen Welt erlebt wie an jenem Tag, nachdem er die Filme von Andy Warhol gesehen hatte.« (Jonas Mekas, *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*, in: Enno Patalas (Hrsg.), wie Anm. 14, S. 56ff.)

19
Vgl. David Bourdon, wie Anm. 9, S. 50; ders., wie Anm. 11, S. 190.

20
Andy Warhol in: Gretchen Berg, wie Anm. 16, S. 61.

21
Jonas Mekas, wie Anm. 18, S. 65ff; vgl. auch: Paul Arthur, *Flesh of Absence: Resighting the Warhol Catechism*, in: Michael O'Pray (Hrsg.), wie Anm. 16, S. 146.

22
Andy Warhol in: Gretchen Berg, wie Anm. 16, S. 60.

23
Vgl. Stephen Koch, wie Anm. 7, S. 45.

24
Vgl. David Bourdon, wie Anm. 11, S. 158.

25
Vgl. die Beschreibung Henry Geldzahlers von seinen Erfahrungen während des Gefilmtwerdens, die denjenigen Ethel Sculls in der Photokabine entsprechen dürften: »Andy wasn't behind the camera (also wie bei Ethel Scull, M.L.). He was walking on the other side of his studio, making phone calls and silk-screening. And it was very weird sitting there. The subject was having nobody watching.«; »It had a quality of portraiture that I really hadn't seen before, because within the hour and a half with nobody standing behind the camera, I'd gone through my entire gesture vocabulary, and everything about me that I knew was revealed in the film because there's no way of hiding.« (Zit. nach: Patrick S. Smith, wie Anm. 15, S. 183; bzw.: David Bourdon, *Andy Warhol and the Society Icon*, in: *Art in America*, Nr. 63, Januar/Februar 1975, S. 43.)

26
Vgl. dazu Marco Livingstone, *Do It Yourself: Anmerkungen zu Warhols Arbeitstechniken*, in: Kynaston McShine (Hrsg.), wie Anm. 4, S. 59–74; sowie: Patrick S. Smith, wie Anm. 15, S. 54–82 (Interview mit Nathan Gluck) und S. 162–182 (Interview mit Gerard Malanga).

27
Für eine eingehendere Analyse der *Marilyns* und der *Jackies* siehe: Michael Lüthy, *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*, Frankfurt a.M. 1995.

28
Zit. nach: Victor Bockris, *Andy Warhol*, Düsseldorf 1989, S. 169, bzw.: David Bourdon, wie Anm. 25, S. 42.

29
Roehrs Collagen zielen auf ein verfeinertes Wahrnehmen von gemeinhin übersehenen sinnlichen Qualitäten der Dinge. »Die Mitte zwischen noch erfahrbarem Gegenstand und schon selbständiger ästhetischer Struktur wird in den Montagen fixiert. Ich glaube, daß jedes Ding erfaßbare Eigenschaften in sich birgt, die wir jedoch selten wahrnehmen. Wenn wir ein Ding mehrere Male nebeneinander oder untereinander (im Raum) und hintereinander (in der Zeit) wahrnehmen, ... bemerken wir diese Eigenschaften.« (Peter Roehr, *Notizen zu den Montagen I*, in: Werner Lippert und Paul Maenz, bearbeitet von Gerd de Vries, *Peter Roehr*, Frankfurt a. M. 1991, S. 28.)
Bezeichnend für Roehrs Anliegen ist sein Entschluß, die Photomontagen wieder zugunsten von abstrakt-seriellen Kompositionen aufzugeben. »Roehr hatte sich diesem ›Material‹ (der Photographie, M.L.) sehr zögernd und skeptisch zugewandt. Er gab schließlich wieder auf, weil es ihm aufgrund seiner ablenkenden ›Inhaltlichkeit‹ immer unkontrollierbar erschienen war. Da sein zentrales Interesse vorrangig ... den Materialeigenschaften und deren optischer Dynamisierung durch die Wiederholung galt, mißtraute er grundsätzlich der Wirkung, die von seinen ›Photomontagen‹ ausging; er bezeichnete ihre Wirkung abschätzig als ›literarisch‹ (im Sinne von thematisch-inhaltlich befrachtet) und seinen eigentlichen Absichten gegenüber fremd.« (Paul Maenz, in: Werner Lippert und Paul Maenz, siehe oben, S. 54.)
Roehr stößt sich also an der Ambivalenz zwischen Inhalt und Form, die für Warhols Arbeiten gerade konstitutiv ist. Auch die Größenverhältnisse müssen berücksichtigt werden. Sind Peter Roehrs Arbeiten von bescheidenen Dimensionen (unser Beispiel ca. 22 x 23 cm), so erreichen Warhols Tafeln die Formate des »Big canvas painting«: *Tunafish Disaster* z.B. mißt 316 x 211 cm, *Saturday Disaster* 301 x 208 cm. Die Leichen in letzterem sind also lebensgroß wiedergegeben, was die Drastik des Gezeigten erheblich steigert.

30
Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern 1952, S. 110ff.

31
Wassily Kandinsky, wie Anm. 30.

32
Zit. nach: Bruce Glaser, *Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion*, in: *Artforum*, Nr. 4, Februar. 1966, S. 21.

33
Der Begriff »polyfokales all-over« bei: Walter Kambartel, *Jackson Pollock. Number 32.1950*, Stuttgart 1970, S. 15.

34
Marshall McLuhan, *Understanding Media-The Extensions of Man*, London 1964.

35
Vgl. Jonas Mekas, *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*, in: Enno Patalas (Hrsg.), wie Anm. 14, S. 69.

36
Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York 1975, S. 63.

37
Andy Warhol, wie Anm. 36, S. 158.

Michael Lüthy
THE APPARENT RETURN OF REPRESENTATION

1
quoted from: Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor 1986, p. 146.

2
Corresponding formulations can be found throughout Greenberg's writing. Passages in *The New Sculpture* are exemplary: "The growing specialization of the arts is due chiefly not to the prevalence of the division of labor, but to our increasing faith in and taste for the immediate, the concrete, the irreducible. To meet this taste, the various modernist arts try to confine themselves to what is most positive and immediate in themselves. It follows that a modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. This means, among other things, renouncing illusion and explicitness. The arts are to achieve concreteness, 'purity', by acting solely in terms of their separate and irreducible selves. Modernist painting meets our desire for the literal and positive by renouncing the illusion of the third dimension. This is the decisive step, for the representational as such is renounced only in so far as it suggests the third dimension. (. . .) To render substance entirely optical, and form . . . as an integral part of ambient space - this brings anti-illusionism full circle." (Clement Greenberg, *The New Sculpture*, in: id. *Art and Culture. Critical essays*, Boston 1961, pp. 139 and 144.)
Apart from this, a key feature of Greenberg's view is his suggestion that the term "Abstract Expressionism", which he considered unfortunate, should be replaced by "American-Type Painting". By saying this Greenberg effectively gives the Abstract Expressionists a monopoly of American art. The fact that an entirely conflicting style of painting that appears as least as much "American-Type" could emerge only a few years after Greenberg made the suggestion is completely unthinkable for him. (Clement Greenberg, *"American-Type" Painting*, in: id., as above, pp. 208-229.)

3
cf. Laszlo Glozer's summary: "Views were so very fixed, not necessarily on the pictures but on their supposed ideology, on their theses and doctrines and on the permanent discussion, internalized in the course of time, that changes were scarcely perceived. It can be asserted that abstract art perhaps did not keep the world "in suspense", but certainly did that to the cultural scene. The agitated nature of the debates can still be sensed today from the documents. Every unreasonable statement was registered and then accepted, as the new territories or idiocies were within a framework that could no longer be called into question: that of "abstract" art. Abstract design had gained validity as the great stylistic approach of the epoch. Everything was possible in the playground of this mediated art, only one thing was not imaginable - that art could become representational again. This is all very simplified. Nevertheless it seems important to recall how contemporary art was received as the fifties turned into the sixties. It is hard to imagine today that the change that had come about was not perceived until late, in fact it was Pop Art that actually administered the shock. That was the turning point. (. . .) Nothing was more disturbing than this abuse of the picture. A counter-design was sensed, and it was seen as a desecration, not as a change." (Laszlo Glozer in: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, exhibition catalogue Kölner Museen, Cologne 1981, p. 234.)
It should be added that this confrontation describes the American, not the European situation, where in the figurative works of Giacometti, Bacon or Dubuffet the emotional and spiritual condition of the post-war period was able to rediscover itself in an exemplary fashion.