

Sonderdruck aus
Colloquium Rauricum Band 7

Homo Pictor

Herausgegeben von
Gottfried Boehm

K · G · Saur München · Leipzig 2001

Inhaltsverzeichnis

Gottfried Boehm	
Vorwort	V

I

Gottfried Boehm	
Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor.	3
Bernhard Waldenfels	
Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes	14
Arbogast Schmitt	
Der Philosoph als Maler – der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie.	32

II

Jean-Marie Le Tensorer	
Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes.	57
Erik Hornung	
„Hieroglyphisch denken“. Bild und Schrift im alten Ägypten.	76
Hanna Philipp	
Zur Genese des „Bildes“ in geometrischer und archaischer Zeit.	87
Christiane Kruse	
„Wozu Menschen oder Blumen malen?“ Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance ...	109
Hans Belting	
Über Phantasie und Kunst	143
Peter Geimer	
„Nicht von Menschenhand“. Zur fotografischen Entbergung des Grabtuches von Turin.	156

Victor I. Stoichita	
Mickey Mao. Glanz und Elend der virtuellen Ikone.....	173

III

Iris Därmann	
Wenn Gedächtnis Erinnerungsbild wird: Husserl und Freud.....	187
Georges Didi-Huberman	
Das nachlebende Bild. Aby Warburg und Tylors Anthropologie.....	205

IV

Fritz Graf	
Der Eigensinn der Götterbilder in antiken religiösen Diskursen.....	227
Othmar Keel	
Warum im Jerusalemer Tempel kein anthropologisches Kultbild gestanden haben dürfte.....	244
Alois M. Haas	
Bildresistenz des Göttlichen und der menschliche Versuch, Unsichtbares sichtbar zu machen. Feindschaft und Liebe zum Bild in der Geschichte der Mystik.....	283

V

Peter Blome	
Die imagines maiorum: ein Problemfall römischer und neuzeitlicher Ästhetik.....	305
Achatz von Müller	
Der Politiker am Fenster.....	323

VI

Oswald Panagl	
Bezeichnung und Bedeutung. Wortgeschichtliche Streifzüge im Sinnbezirk des Bildes.....	341

Gabriele Brandstetter	
Kritzeln, Schaben, Übermalen	
Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und	
Hofmannsthal	353

VII

Gerhard Neumann	
Epilog	375
Tafelanhang	

VICTOR I. STOICHITA

Mickey Mao

Glanz und Elend der virtuellen Ikone*

MIT TAFELN XXVIII-XXXVI

1972, als Andy Warhol auf der Höhe seiner Berühmtheit, seine Serien der Porträts von Mao Tse-tung verfertigte (Abb. 1), war die chinesische Kulturrevolution abgeschlossene Sache und die Pariser Studentenunruhen vom Mai '68 waren, wie die Tumulte an den Kalifornischen Universitäten, Teil der Geschichte, wenn auch, zugegebenermaßen, erst der allerjüngsten Geschichte. Der Mann des „Großen Sprungs nach vorn“ war hingegen aktueller denn je. Richard Nixons gerade zurückliegender Besuch in Peking hatte ihn erneut in den Mittelpunkt der Medienaufmerksamkeit gerückt und Warhol, der nach einer langen Pause seine Rückkehr zur Malerei feierte, säumte nicht, seine Lehre daraus zu ziehen. Immerhin darf man nicht vergessen, dass er im selben Jahr 1972 ein ziemlich wenig schmeichelhaftes Bild des amerikanischen Präsidenten vorstellte, der, so der Eindruck, weder den beigegeführten Spitznamen Mr. MacGovern (Nixon hatte gerade für eine zweite Präsidentschaftsperiode kandidiert), noch das Spott-Plakat selbst besonders schätzte, das er einem der bekanntesten amerikanischen Pop-Künstler zu verdanken hatte, noch die wenig anziehende Art mit der Warhols Siebdruckverfahren sein Kandidatenlächeln festgehalten hatte.

Im Vergleich dazu wirkt Maos taoistisches Lächeln deutlich vorteilhafter. Seine Ursprünge sind uns wohlbekannt. Warhol war nicht sein Erfinder. Er reproduzierte und vervielfältigte nur das berühmte Lächeln im kleinen roten Buch, das damals beinahe jeder Student auf sich trug. Warhols Herangehensweise findet ihre Signifikanz in einer Logik der symbolischen Gesten, mit der wir uns einen Moment lang eingehender beschäftigen müssen.

Über einen Zeitraum von drei Monaten entstanden in diesem Jahr (1972) unter Warhols serieller Multiplikation gegen zweitausend Bilder von Mao. Die größten maßen 510 auf 390 cm, die kleinsten gerade mal 12 cm². Wie üblich setzte Warhol das Siebdruckverfahren in einer spektakulären Weise ein, vor der jeder Vorwurf der undifferenzierten Verherrlichung ausgeschlossen bleibt. Ver-

* Der Verfasser dankt dem Übersetzer für seine kreative Mitarbeit und für die zahlreichen Hinweise, die zur Verbesserung dieses Textes beigetragen haben.

mittels kühn kombinierter Farbzusammenstellungen setzte er dem Mann des „Großen Sprungs nach vorn“ verschiedene Masken auf, in denen Momente der Hingezogenheit, der ironischen Distanz und der kritischen Karikatur aufeinander folgen und sich vermischen. Bisweilen scheint Maos Gesicht faustdick von grünen Wurflecken beschmutzt, manchmal teilt sich seine Gestalt in einem metaphorisch begriffenen Verdoppelungseffekt, die Zwiespältigkeit seiner Person markierend. Um seinen Porträts noch etwas mehr „style“ zu geben, überzog sie Warhol mit kräftigen Pinselzügen, die er ironisch dem „action painting“ entlehnte, einer Strömung für die er seit jeher eine Hassliebe empfand. Zeitzeugen zufolge arbeitete er während dieser drei Monate mit außerordentlicher Geschwindigkeit. Er hatte seine Porträts auf dem Fußboden der Factory ausgelegt und rasch und ohne sichtbare Ordnung in großen Zügen mit Farbe bestrichen – und zwar gleich reihenweise, wobei er eine Serie auf die andere folgen ließ. Wer sich erstaunt zeigte, dem pflegte er zu antworten, dass „es leichter ist, nachlässig als ordentlich zu sein“ oder dass *handmade* eben gerade *in sei*.¹

Die komplette Folge wurde von den Kritikern unterschiedlich, aber im Allgemeinen positiv aufgenommen. Ich will hier ein einziges Beispiel zitieren, das zeigt, wie der symbolische Charakter von Warhols Herangehensweise in all seinen komplexen Implikationen auf Anhieb verstanden wurde. Ich meine den Kritiker Henry Geldzahler, der mit Enthusiasmus nicht sparte:

Die Ironie besteht darin, dass ausgerechnet diese in der Hauptstadt der kapitalistischen Welt sehr kostengünstig hergestellten Bilder besonders teuer verkauft werden konnten.²

An diesem Punkt angekommen, möchte ich gerne etwas innehalten, um klarzustellen, dass ich keine lückenlose Geschichte der Genese und Rezeption dieser Bilderfolge abzuliefern gedenke, sondern, einerseits mit Blick auf Warhols Ästhetik und andererseits im Kontext der modernen Bildauffassung, eine Gesamtdeutung und Tiefenauslegung versuchen will. Dazu werde ich nun die Mao-Serien auf einen breiteren Fragehorizont hin ausrichten, der das Grundverständnis von Sinn und Wert des seriellen, sowie des davon abhängigen Denkens berücksichtigt, aber auch den Zusammenhang von Massenreproduktionstechnik und moderner Mythenbildung und den Zusammenhang von Bild und Person in Warhols Ästhetik in den Blick nimmt. Die Mao-Serien sind ein wunderbares Beispiel hierfür, allerdings sind Abschweifungen in die Grundtiefen von Warhols Werk unabdingbar, um dies vollständig klar werden zu lassen.

Auf die erste Frage, die ich stellen (beziehungsweise noch einmal aufgreifen) will, die Frage nach dem Zusammenhang von seriellen Denken und Wert, gibt zwar Geldzahlers oben zitierte Bemerkung bereits zum Teil eine Antwort, aber

¹ S. M. Livingstone, *Do It Yourself: Notes on Warhol's Techniques*, in: *Warhol 1989*, 69–78.

² H. Geldzahler, *Andy Warhol: A Memorial*, New York 1987.

ein zusätzliches Beispiel, kein Zitat eines gewieften Kritikers, sondern ein früheres, in jeder Hinsicht von Warhol selbst stammendes Werk, kann hier weiteren Aufschluss geben.

Zehn Jahre vor „Mao“ hatte Andy Warhol „192 One Dollar Bills“ geschaffen (Abb. 2), ein Werk, in dem sich sein serielles Denken auf ein Höchstmaß an Ausdruck verdichtet. Multiplizierbarkeit und Wert der Banknote sind symbolischer Natur. In gewisser Hinsicht alludiert das Bild von 192 Dollar(noten) die Obsession und das visuelle Vergnügen, das die Akkumulation verschafft, zugleich impliziert es natürlich ironische Stellungnahmen: das Bild ist (weil es von Warhol stammt) viel teurer als die 192 Dollar zusammen wert sind, die es darstellt: das Bezeichnende ist teurer als das Bezeichnete. Letzteres sieht sich also gleich zweimal der Lächerlichkeit preisgegeben: denn, wer achtet in diesem Bild zweiten Grades noch auf das vielfach erscheinende Gesicht George Washingtons, als Bild im Bild historisch ein Nachklang des Herrscherporträts auf alten Münzprägungen, das nun aber, überflüssig geworden, abgelöst ist durch das viel wichtigere Symbol des Dollars selbst? Wieviel ist dieses Gesicht jetzt wert? Einen Dollar? 192 Dollar? X Dollar? Sicher ist, dass mit dem Erwerb des Siebdrucks auch dieses vervielfachte und zugleich entwertete Porträt erworben wird, dessen Wert auf dem Kunstmarkt demnach unbestimmt ist.

Aus diesem ganzen Spiel geht nun eines klar hervor – und Warhol spricht es *expressis verbis* aus im Titel seines „Mona Lisa“-Multiples, das nur ein Jahr nach dem Siebdruck der 192 Dollars entstand: dreissig sind besser als eins („Thirty Are Better Than One“).³ Damit sind *das Gesicht* als der Präsentierteller der Individualität, aber auch die Kategorien der Person, des Porträts und des Kunstwerks in Frage gestellt. Es wäre nutzlos (und unmöglich) sich hier lange bei den Wurzeln und Implikationen dieser Herangehensweise aufzuhalten. Es wäre jedoch ein Gewinn, einmal vom Reproduktionsverfahren her zu fragen, das Warhol in Gang setzt. Ich werde das an einem Ausnahmebeispiel vorführen: anhand eines Selbstporträts von 1978 (Abb. 3).⁴

Noch nie hatte Warhol die Ausdrucksmodalitäten des photographischen Negativs so intensiv ausgewertet wie hier. Reduktion und Umkehrung sind die Themen, derer er sich jetzt annimmt. Die Technik ist dieselbe, die schon in der großen Folge der Porträts der sechziger und siebziger Jahre Anwendung fand (Acryl und Siebdruck auf Leinwand).

Dies zu erwähnen ist wichtig, nicht allein wegen der (keineswegs beiläufigen) Koinzidenz von Serie und Selbstporträt, sondern auch wegen der aus einer solchen „Ikonologie des Materials“ ableitbaren Bedeutungen, die von den Kom-

³ Hierzu M. Lüthy, Andy Warhol: Thirty Are Better Than One, Frankfurt am Main und Leipzig 1995.

⁴ Hierzu Stoichita 1997, 202–220 (dt. 1999, 208–228).

mentatoren leider meistens vernachlässigt werden.⁵ Alle technischen Gegebenheiten der Darstellung und deren symbolischer Einsatz eingerechnet, kann man sagen, dass das Selbstporträt nicht nur Andy Warhols Bild im Negativ und multipliziert wiedergibt, sondern auch sein polymerisiertes Bild darstellt.

Die Polymerisation ist eine chemische Reaktion, genauer ein Zusammentritt von mehreren Molekülen eines Stoffes zu einer neuen (polymeren) Verbindung, deren Molekulargewicht ein Vielfaches von dem des (monomeren) Ausgangsstoffes beträgt. Die Operation bringt den materialen Fetisch des 20. Jahrhunderts hervor, allgemein gebräuchlich Kunststoff genannt. Seit den sechziger Jahren wendete Warhol in doppeltem Sinne an, was ich ‚die Polymerisation des Bildes‘, die ‚Verkunststoffung des Bildes‘ nennen möchte: konkret durch die Inangriffnahme einer technischen Plastifikation der Darstellung und symbolisch, indem er der Lebensvielfalt mit all ihren Unwägbarkeiten eine glatte, künstliche, unzerstörbare Einheitlichkeit verleiht. Sein „Selbstporträt“ von 1978 ist ein Höhepunkt in diesem Prozess der Vermählung von Form und Technik der Darstellung. Das Bild beruht auf einem Doppelspiel mit dem photographischen Negativ. Wie üblich repräsentiert das Negativ das Objekt in seinem Phantomzustand. Im *Selbstporträt* stellt sich Warhol in zwei dreischichtigen Bildern dar. Jedes Bild gibt ihn in drei verschiedenen, übereinandergelegten Ansichten wieder: im Dreiviertelprofil, im Halbprofil und schließlich im Profil. Die Lektion scheint klar: Eins ist Vieles und das Selbe ist Verschiedenes, die Darstellung ist das Negativ der Person. Das Schattenbild erscheint hier nur als filigrane Spur und doch in eigentümlich eindringlicher Weise. Es trägt sich ein in eine der Gegebenheiten von Warhols Erscheinung, die längst ins kollektive Bildgedächtnis eingegangen ist und zu der er sich selbst mehrfach geäußert hat. Die Rede ist von seinen (beinahe) weißen Haaren. In dieser Eigenart seiner Physis (allerdings *ist* für Warhol das „Äußere“ die Person!⁶) versteckt sich ein wichtiger Hinweis, weil ihn dieses Selbstporträt, genau zum Zeitpunkt seines verheimlichten 50. Geburtstags, als „gealtertes Kind“ beziehungsweise als „jugendlichen Greis“ darstellt, was ihm die mythische Aura eines *puer senex* verleiht, eines „genius“ (im ursprünglichen Sinne des Wortes), der kindlich und uralt zugleich ist.⁷ Allerdings ist die Negativ-Umkehr doch nicht so stark, dass deshalb sein geradezu zum Mythos erhobenes weißes Haar hätte schwarz gefärbt werden müssen, was dem Verständnis der Negativ-Darstellung eigentlich etwas zuwiderläuft. Alles in allem ist es doch die

⁵ Dazu G. Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch, N. F. 2 (1969), 75–100 und Th. Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Kunstwissenschaftliche Studien; 61), München 1994.

⁶ Vgl. Warhol 1989, 457.

⁷ Dazu E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953, 98–101, und J. Hillman, *SENEX and PUER: An Aspect of the Historical and Psychological Present*, in: *Eranos Jahrbuch*, 36 (1967), Zürich 1968, 301–360.

dreimal-schwarze geisterhafte Erscheinung mit weißem Haar, die ihn, mehr als sein Negativ das vermöchte, im verdreifachten Schatten als den Kind-Greis des Jahrhunderts repräsentiert. Im Übergang zum Rot-Schwarz-Kontrast des zweiten der beiden dreischichtigen Bilder ist eine weitere Art von ‚Verkunststoffung‘ der Person angelegt. Aufgrund der für Albinos charakteristischen roten Augen ist auch die Farbe Rot durchaus integrierender Bestandteil des „wirklichen“ Andy Warhol. Das Rot in der rechten Hälfte seines „Selbstporträts“ steht aber nicht bloß für die Farbe der Augen. Seine Bedeutung reicht darüber hinaus: es ist, als ob im Lebenssaft Funktion und Strömungseigenschaft plötzlich vertauscht wären, der akzidentielle Forminhalt in den substantiellen Gehalt der Form verwandelt worden wäre. Damit nun wird die Lebenssubstanz zur reinen Form, wobei das Selbstporträt in seinem Gesamtzusammenhang zu einer Allegorie des Ichs im Zeitalter der ‚Verkunststoffung‘ des Individuums wird. Um diesen Vorgang in seiner ganzen Tragweite zu verstehen, braucht man sich nur daran zu erinnern, dass Warhol einige Jahre zuvor, nämlich 1974, zwei Filme realisierte: „Andy Warhol’s Frankenstein“ und „Andy Warhol’s Dracula“, in denen das Motiv der blutroten Augen und des ausgetretenen Blutes (das auch in anderen Selbstporträts von Warhol vorkommt) eine wichtige Rolle spielte. Die Titel dieser beiden Filme sind ihrerseits signifikant in ihrer Selbstbezüglichkeit, die ohne Umschweife die Inbesitznahme einer alten Schreckensvorstellung durch einen Kunstvertreter der Pop-Art erklärt.

Ein wichtiges Selbstporträt, das Warhol 1981 folgen ließ, trägt den Titel „Der Schatten“ (The Shadow).⁸ Es handelt sich um einen großen Siebdruck von annähernd 1 m², der ihn überdimensional und verdoppelt wiedergibt (Abb. 4). In der rechten Bildpartie erscheint Warhol (quasi-)frontalansichtig, vom Rahmen teilweise überschritten, während mehr als die Hälfte des Bildes von seinem Schatten im Profil eingenommen wird. Schon der Titel weist deutlich auf die Wichtigkeit dieses ausdehnungssüchtigen Ektoplasmas hin, das den Darstellungsraum gierig in Besitz zu nehmen sucht. Titel und Bild lassen eine komplexe Beziehung zum Phänomen des Doppelten erkennen, auf die wir nun etwas näher eintreten müssen. Es ist hier keine Frage der anfänglichen und vitalistischen Beziehung, die der Primitive zu seinem Schatten unterhält, sondern im Gegenteil der angespannt dramatischen Beziehung des ‚verkunststofflichten‘ Individuums der Postmoderne. Um ihren Geheimnissen auf die Spur zu kommen, ist diese in zweifacher Hinsicht kontextuell zu betrachten: ganz direkt im Hinblick auf die schöpferische Leistung Warhols und dann hinsichtlich der Quellen, denen sie sich verdankt.

⁸ Für den Entstehungskontext: F. Feldman/J. Schellmann, *Andy Warhol’s Prints. A Catalogue Raisonné 1962–1987*, New York 1997, 118–120.

Neben „Der Schatten“ entsteht 1981 ein weiteres Werk, das sich rasch als von großer Wichtigkeit erweisen sollte. Es handelt sich um „Double Mickey Mouse“ (Abb. 5). Mickey Mouse ist wie Warhol ein *puer senex* und darum der Fetisch Nordamerikas. Es genügt, eines der ersten Photos von Warhol, jenes, das ihn als Schulabgänger der High School von Pittsburgh zeigt (Abb. 6), mit einem seiner zahlreichen Mickeys zu vergleichen, um zu erkennen, dass Andy und Mickey Produkte ein und der selben Kultur sind.

Die zeitlichen Koinzidenzen transzendieren einmal mehr die Grenzen rein metaphorischer Anlagen, oder, um noch etwas präziser zu sein, bieten den letzteren eine Grundlage: Warhol ist – wie man heute nach zahllosen Ermittlungen weiß – am 6. August 1928 geboren und Mickey Mouse – sagen die Filmhistoriker und die Experten der Comicliteratur – am 18. November des selben Jahres. Warhol und Mickey gehören also dem selben Jahrgang an und ich glaube, mich nicht allzu sehr zu täuschen, wenn ich behaupte, dass der Künstler jeden nur erdenklichen Profit aus dieser heimlichen Koinzidenz geschlagen hat.

Aber gehen wir doch direkt auf die Bilder ein. „Double Mickey Mouse“ ist nicht nur doppelt, sondern riesenhaft, insbesondere wenn man sich die Maße einer normalen Maus vor Augen hält. Er misst genau 77,5 auf 109,2 cm. Nun ist Mickey natürlich sowieso keine „normale“ Maus. Er ist ein Fetisch, ein Trugbild. In dieser Eigenschaft wird er von seiner Verdoppelung kongenial vertreten. Die Zwei in „Double Mickey Mouse“ betrifft nicht die Dialektik von Original und Kopie, sondern, und das ist genau der beruhigende Punkt, den Umstand, dass die ‚beiden Mickeys‘ in Mickey als Original und Kopie zusammen (wirk-sam) sind. Identisch und different sind sie als sie Selbst und ihr Anderes austauschbar und ins Monumentale gesteigert. Warhol präsentiert ihn/sie auf einem Grund aus Diamantenstaub, ein technisches (und symbolisches) Verfahren, das er oft für seine Pseudo-Ikonen heranzog. Mit diesem Schritt eröffnet er dem Bild eine schwindelerregende und bodenlose Sogwirkung, die der Postmoderne entspricht, wenn man sie als das Zeitalter vom Aufstieg und Triumph der Wahnvorstellung betrachtet.⁹

Im Unterschied zu „Double Mickey Mouse“ ist das „Schatten“ betitelte Selbstporträt in Bezug auf die Problematik der Verdoppelung als Konsequenz einer Spaltung angelegt. Der Schatten zeigt das Profil einer Person (Warhol), die (ebenso) (quasi-)frontalansichtig gesehen werden kann. Eine lange, dialektisch fundierte Tradition abendländischer Darstellungskunst hat uns gelehrt, dass die Frontalansicht – und der Spiegel – die symbolische Form der Beziehung des Ichs zu sich Selbst konstituiert, während die Profilansicht – und der Schatten – die symbolische Form der Beziehung des Ichs zu seinem Anderen herstellt.¹⁰

⁹ J. Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris 1976, 216ff.

¹⁰ Dazu Stoichita 1997, 29–41 (dt. 1999, 35–41).

Wo Mickey Mouse im ewig-freudigen (götterhaften) Profil-Zustand (nur) das selbstentfremdete Bild eines „Anderen“ ist, baut Warhol in seinem Selbstporträt zwischen beiden Gesichtspunkten eine unbarmherzige Spannung auf. Mit einem kleinen Wortspiel könnte man sagen, dass Warhol in „Der Schatten“ bis zur Entstellung das Gesicht verzieht. Einesteils spürt er seinen Spuren nach, andernteils ‚macht er sie weg‘, zerstört, verwischt oder löscht er sie vermittlels einer Operation, die sich ihrerseits einer Tradition verdankt, die der Geschichte des abendländischen Selbstporträts ja nicht fremd ist. Wenden wir uns darum ein letztes Mal dem „Schatten“ zu (Abb. 4). Die Blickführung ist ganz auf das Gesicht konzentriert. Dieses enorme Gesicht (von immerhin fast einen Quadratmeter überspannender Fläche) beruht auf einer Rhetorik des Vergrößerns, die sich nicht von der abendländischen Porträtmalerei ableitet, sondern von der kinematographischen Großaufnahme. Warhol verstand das Bild, man hat es schon zu wiederholten Malen gesagt, als etwas, das realer ist als die Realität. Das ‚Größermachen als‘ ist nur eine Methode der Hyperrealisation, eine andere ist die Verdoppelung und die Multiplikation. Gerade diese letztere, von Warhol in all seinen postmodernen Ikonen schon so häufig benutzte Methode ist hier auf sehr spezielle Weise zur Anwendung gelangt: durch die Schiefelage des Schlagschattens. Schatten und Gesicht bilden eine Antinomie: der Schatten greift in den Darstellungsraum aus, während das frontalansichtige Gesicht vom umgrenzenden Rahmen angeschnitten wird. Wo sind wir eigentlich? Der blaue Grund erinnert an den Himmel, die seltsame Farbe des Gesichtes erinnert dagegen mehr an das gedämpfte Licht in der Dunkelkammer des Photographen. Lassen sich die beiden Raumqualitäten zusammenbringen? Vielleicht ja, aber dann nur unter einer ganz bestimmten Bedingung: indem ihr Zusammengehen auf symbolischer Ebene erfolgt. In der Dunkelkammer seine Ateliers *entwickelt* sich Warhol. Indem er dies tut, ‚macht er sich weg‘, löscht oder entleibt er sich. Was wir dabei zu sehen bekommen ist ein Selbstporträt und ein poietisches Szenarium zugleich.¹¹ Aber augenscheinlich ein Selbstporträt und poietisches Szenarium wie es nur im Zeitalter der Photographie vorstellbar ist. Sehen wir uns den Schatten an: er hat keine feste Umgrenzung, und das klar umrissene Profil, das in den Geschichten vom Ursprung der Malerei eine so ausgezeichnete Rolle spielt, macht hier einer mobilen Linie mit ungezügelter Ausdehnungsdrang Platz. Der Schatten ist flach, eindimensional und instabil in seiner Form. Er ist, und das nicht allein im photogramatischen Sinne, sondern auch und in ganz konkreter Weise als Abrollung eines Volumens in der Fläche, das Ergebnis einer *Entwicklung* des Gesichtes:

¹¹ Dazu V. I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, 224–297.

Ich sehe nur die Oberfläche der Dinge, als eine Art von mentaler Blindenschrift. Ich lasse einfach meine Hände über die Oberfläche der Dinge streichen.

I see everything that way, the surface of things, a kind of mental Braille, I just pass my hands over the surface of things.¹²

Oder auch:

Wenn Sie alles über Andy Warhol wissen wollen, sehen Sie auf die Oberfläche – meiner Gemälde und meiner Filme und bei mir selbst, *dort* bin ich. Dahinter ist nichts.

If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and my films and me, and there I am. There's nothing behind it.¹³

Da nun also die Oberfläche das Ich *ist*, die Oberfläche die Person *ist*, ist dieses außergewöhnliche Sich-Ausbreiten des Gesichts im Schlagschatten nicht mehr Operation im Sinne einer Bestätigung der „wirklichen Präsenz“, wie das für eine ganze Tradition der abendländischen Darstellung galt, sondern ein Vorstoß ins letzte Stadium der Hyperrealisation der Person: ihrer vollkommensten Darstellung in ihrem eigenen Nichts. Als großes auf einen diamantenen Hauch von Blau projiziertes Ektoplasma bezeichnet dieses Gesicht ohne Tiefe und Form desjenigen, der darin entstellt erscheint, das Paradox einer in ihrem monumentalen, kosmischen Verschwinden gesehenen Ich-Darstellung.

In den Mao-Serien von 1972 (Abb. 1) bringt Warhol verschiedene Modalitäten der Verdoppelung in Anwendung: eine basiert auf dem Zusammenhang von Zeichnung und Farbe (die Zeichnung gibt der Figur den Kontur, die Farbe dem Gesicht seine Maskenhaftigkeit). Eine andere verdoppelt das Bild vermittlels einer Erschütterung des Ausgangsbildes, ähnlich einer doppelt belichteten, verwackelten Photographie. Anbei erfolgt die Verdoppelung, die Polymerisation oder ‚Verkunststoffung‘ des Bildes vom Mann des „Großen Sprungs nach vorn“, seine Plastifikation und schließlich, über die Serialisation, sein Einsinken ins Wertesystem eines Abendlandes, das von jeder Wahnvorstellung zwanghaft angezogen wird; ein Umstand, in dem sich der definitive Eintritt des chinesischen Präsidenten in die abendländische „Ikonospäre“ ankündigt.

Ich will gerne etwas bei diesem Aspekt verweilen. Auch wenn man endlos über Nutzen und Ertrag diskutieren könnte, den uns Warhols Œuvre hinterlassen hat, bleibt doch eines gewiss. Er ist der große Entdecker der Brisanz dessen, was man in Anlehnung an den Luftraum (Atmosphäre), der für die Existenz in der Wirklichkeit lebenswichtig ist, den ‚Bildraum‘ (die „Ikonosphäre“), überlebenswichtig für ein Gedeihen im Zustand der Hyperrealisation, wenn man so will,

¹² G. Berg, Andy: My True Story, in: Los Angeles Free Press, March 17, 1967, 3 (zit. nach Warhol 1989, 457). Vgl. dazu J.-Cl. Lebensztejn, Braille mental, in: Critique, 46/522 (1990), 857–890.

¹³ Wie Anm. 12.

nennen könnte und seines Einwirkens auf das moderne Bewusstsein. Er ist, um es kurz zu machen, der Entdecker der Tatsache, dass die mittelbare Sichtbarkeit ein Eigenleben besitzt, fähig, das wirkliche Leben zu übersteigen. Das Bild ist stärker als die Person, die es darstellt, und der ‚Bildraum‘ verdoppelt die Welt, unterwirft sie und macht sie sich Untertan. Ausgehend von der Photographie, die das kleine rote Buch der revoltierenden Studenten von 1968 zierte, verleihen die Mao-Serien dem Mann des „Großen Sprungs nach vorn“ eine ikonische Existenz vom Range eines Hollywoodstars oder eines Medienstars ganz allgemein.

Man kann sich die Mechanismen, die zur ikonischen Existenz führen an einem typischen Beispiel, dem der Marilyn Monroe, vergegenwärtigen. Diese Serie entstand unmittelbar nach dem tragischen Tod des Stars. Man könnte sogar noch genauer sein und durchaus sagen, dass erst ihr Tod Marilyn den endgültigen Eingang in den ‚Bildraum‘ ermöglichte, durch ihre nunmehr ausschließlich ikonische Existenz. Als großes Trugbild bleibt ihr zwar die gigantische Dimension der Kinoleinwand erhalten, von einer bloßen, unveränderten Übertragung kann aber keine Rede sein. Man weiß, dass Warhol ein Einzelbild aus dem Film „Niagara“ als Vorlage wählte, das er anschließend radikal beschnitt (Abb. 7). Wie man auf der Photographie, die Warhol bearbeitete, gut erkennen kann, handelt es sich dabei um die Akzentuierung eines der wirkungsvollsten kinematographischen Verfahren, dem der Großaufnahme. Warhols Marilyn ist am „vordersten Vordergrund“ angesiedelt. Auf den ersten Blick könnte man den Eindruck gewinnen, dass Warhol wenig Empfänglichkeit zeigte für die Reize des enormen Décolletés des Stars, das im Originalausschnitt so vordergründig inszeniert und gleichwohl an der sittlich richtigen Stelle abgedeckt erscheint. Ein vorübergehender Eindruck, begreift man doch schnell, dass es das Ziel des Künstlers war, sich bis an die Grenzen zur Fetischisierung auf den erotischen Ausdruckswert des Gesichts und insbesondere des Mundes zu konzentrieren. Vervielfacht und noch unendlich vervielfältigbar nehmen Marilyn Monroes Lippen die Gestalt eines zwanghaften Traumes an, direkt proportional zu ihrem wahnhaften Charakter, das heißt zu ihrer endgültigen Unerreichbarkeit.

Die Aufmerksamkeit, die dem Problem des Bildausschnitts gilt, eröffnet mehrere Aspekte. Man erkennt die Fruchtbarkeit in der Behandlung des Ausschnitts an Warhols „Golden Marilyn Monroe“ aus dem selben Jahr (1962). Die Leinwand misst 211 auf 144 cm. Der Goldgrund nimmt den größten Teil des Bildfelds ein und verleiht dem Bild so den auratischen Charakter einer neuen Ikone im wahrsten Sinne des Wortes (Abb. 9).

Ich will nun gerne etwas bei diesem Aspekt verweilen, im Bewusstsein der Risiken, die mit seiner historischen Integration verbunden sind. Meiner Meinung nach ist in der Herausbildung einer Ästhetik des multiplen, zugleich jedoch auratischen Bildes, das Erbe der Ikonenästhetik nicht zu übersehen. Wenn Warhol tatsächlich der Schöpfer moderner Ikonen ist, was schon zu wiederhol-

ten Malen festgestellt, aber doch eher im übertragenen Sinne gemeint wurde, muss dieser Umstand – in wie weit genau ist freilich schwer zu sagen – doch auch auf Einzelheiten bezogen werden, die seine persönliche Geschichte betreffen, etwa die, dass er der Sohn slovakischer Emigranten war und im Umfeld eines dem byzantinischen Ritus Zentraleuropas verbundenen Katholizismus aufgewachsen ist.¹⁴

Auf einer der Photographien, die ihn 1958 in Pittsburgh zusammen mit seiner Mutter Julia Warhola zeigt, kann man, wenn auch nur verschwommen, sehen, dass der familiäre Mikrokosmos durchzogen war von einem Minisystem der Bilder, in dem auch die Ikone ihr Vorkommen hatte.

Es gilt nun, die Dinge genau zu erfassen. Selbst wenn man weiß, dass Andy, solange seine Mutter lebte, regelmäßig die griechisch-katholische Kommunion empfing und sich 1987 nach dem Ritus seiner Vorfahren beisetzen ließ, kann man Warhol keineswegs als religiösen Maler sehen, sondern vielmehr als einen Künstler, der einen wichtigen Teil zur Sakralisation der profanen Bildvorstellung seiner Zeit beigetragen hat.

Die Bindungen an eine bestimmte Bildtradition sind daher überdeutlich. Einer der Hauptzüge von Warhols Werk, der Zusammenhang von Original und Kopie, von Unikat und Multiple, wäre ohne Berücksichtigung der bevorzugten Rolle der Kopie in der ehemaligen Produktion von Kultbildern nur unzureichend verstanden.

Warhol spielte zu wiederholten Malen mit dieser Idee. In den Paraphrasen auf Leonardos „Abendmahl“ von 1987 etwa spielte er sie gleich auf mehreren Registern aus: als Ironisierung des Mythos vom einzigen und absoluten Meisterwerk; als Diskurs über die Realpräsenz des Geldwerts nach Maßgabe der Währung; als Glosse zum heiklen Problem der Gestaltwerdungen des Göttlichen ...

Aber man kann noch weiter gehen: bekanntlich war im Zeitalter einer ausschließlich im Bereich der religiösen Funktion sich abspielenden ikonischen Existenz die Herstellung von multiplen Bildern und von Bildern nach Bildern (Abb. 10) nicht einfach weit verbreitete Praxis, sondern sehr wohl theoretisch fundiert. Die Ikone setzt Sichtbares und Unsichtbares ohne jede Konzession an den Realismus miteinander in Beziehung. Wir haben es hier mit der Frage der ikonischen *homoiosis* [der Identität von Bild und Abbild] zu tun, in der eine über die Form kontrollierte Ähnlichkeitsauffassung sich auf die plastischen Bildungsmittel des Faksimiles, der materiellen Kopie, reduzieren zu können scheint. Aber hören wir, was der Patriarch Nikephoros, der erste Theoretiker der Ikone uns in einem Text aus den Jahren 818–820 dazu zu sagen hat:

¹⁴ Dazu J. Daggett Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol*, New York 1998, und Z. Schuweiler Daab, *For Heaven's Sake: Warhol's Art as Religious Allegory*, in: *Religion and the Arts*, 1 (1996), 15–31.

Der Archetyp* ist der Anfang und das Vorbild einer nach ihm gestalteten Form und die Ursache der Ähnlichkeit**. Über das Bild (*eikon*) jedoch sagt die folgende Definition, was man über die Dinge, die durch die Kunst hervorgebracht worden sind, sagen könnte: Ein Bild ist das Abbild eines Archetyps, das in sich selbst die ganze Form (*eidos*) dessen auf dem Wege der Ähnlichkeit wiedergibt, das auf ihm ausgedrückt ist und das sich von ihm nur durch die Verschiedenheit der Substanz unterscheidet, also was die Materie betrifft. Oder: eine Nachahmung oder Ähnlichkeit eines Archetyps, die in Wesen und Substrat verschieden ist. Oder: ein Kunstwerk, gestaltet in der Nachahmung eines Archetyps, aber in Substanz und Subjekt unterschiedlich; denn, wenn es nicht in einer Hinsicht anders wäre, wäre es kein Bild und kein vom Vorbild unterscheidbares Objekt. So ist ein Bild ein Abbild und eine Darstellung von Dingen, die sind und existieren.¹⁵

Man wird sich eines Tages wohl vertiefter mit der Frage nach dem Berührungspunkt zwischen Warhols politischer Ikonographie und ihrem Zusammenhang mit der religiösen Ikonographie der Vergangenheit zum einen und dem amerikanischen Starsystem zum anderen auseinander setzen müssen. Vielleicht wird man dann in seiner Herangehensweise die Beharrlichkeit eines tausendjährigen Gedächtnisses entdecken, das sich, man kann es nicht oft genug wiederholen, auf die Arbeit an der Offenlegung jenes wahnhaften Charakters des „Ikonosphäre“ erstreckt, von dem uns das Zeitalter der Leinwand die Faszination, aber auch eine andauernde Verblüffung angesichts des darin vor ein anderes Trugbild getretenen Trugbilds beigebracht hat.

Aus dem Französischen ins Deutsche übertragen von Stephan E. Hauser.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|----------------|--|
| Stoichita 1997 | V. I. Stoichita, <i>A Short History of the Shadow</i> , London 1997 (dt. Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999). |
| Warhol 1989 | K. McShine (Hrsg.), <i>Andy Warhol: A Retrospective</i> , The Museum of Modern Art, New York 1989. |

¹⁵ Antirresis, in: J.-P. Migne, *Patrologia Latina*; 100, Paris 1865, 277A, zit. nach K. Wessel, *Dogma und Lehre in der orthodoxen Kirche*, in: *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*, Göttingen 1982, I, 314. – * Wessel übersetzt an dieser Stelle mit ‚Prototyp‘, obwohl im griechischen Originaltext *archetopon* steht und alle zusätzlich konsultierten Übersetzungen: *Antirrhetici tres adversus Constantinum Copronymum*, in: J.-P. Migne, *Patrologia Latina*; 100, Paris 1865, 278A (lat.); M.-J. Mondzain-Baudinet, *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, Paris 1989, 109 (frz.) und C. Barber, *The body within the frame: a use of word and image in iconoclasm*, in: *Word & Image*, 9/2 (1993), 149 (engl.) wortgetreu übersetzen. ** Nur Wessel übersetzt mit ‚des Bildes‘. Wir haben uns deshalb hier entsprechende Anpassungen erlaubt. (* und ** Anmerkungen des Übersetzers).

Bildlegenden

- Abb. 1: Teilansicht der Ausstellung „Andy Warhol: Portraits of the 70s“, Whitney Museum of American Art, New York, 1979.
- Abb. 2: Andy Warhol, *192 One-Dollar Bills*, 1962, Siebdruck auf Leinwand, 242 × 189 cm, Sammlung Marx, Berlin.
- Abb. 3: Andy Warhol, *Selbstporträt*, 1978, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, zwei Tafeln, je 102, 6 × 102, 6 cm, Dia Art Foundation, New York.
- Abb. 4: Andy Warhol, *Der Schatten*, 1981, Siebdruck auf Papier, 96, 5 × 96, 5 cm, Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York.
- Abb. 5: Andy Warhol, *Double Mickey Mouse*, 1981, Siebdruck, 77, 5 × 109 cm, Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York.
- Abb. 6: Warhols Schulabschlussfoto, 1945.
- Abb. 7: Marilyn Monroe in einer Werbestandaufnahme für den Film *Niagara*, 1953, mit Warhols Überarbeitung, 1961/62.
- Abb. 8: Andy Warhol, *Golden Marilyn Monroe*, 1962, Siebdruck auf Acryl und Öl auf Leinwand, 211, 4 × 144, 7 cm, The Museum of Modern Art, New York.
- Abb. 9: *Triumph der Orthodoxie*, Ikone, um 1400, 39 × 31 cm, British Museum, London.
- Abb 10: Byzantinischer Meister, *Maler eine Ikone abmalend*, 9. Jahrhundert, Bibliothèque nationale, Paris.



Abb. 1 (Stoichita)

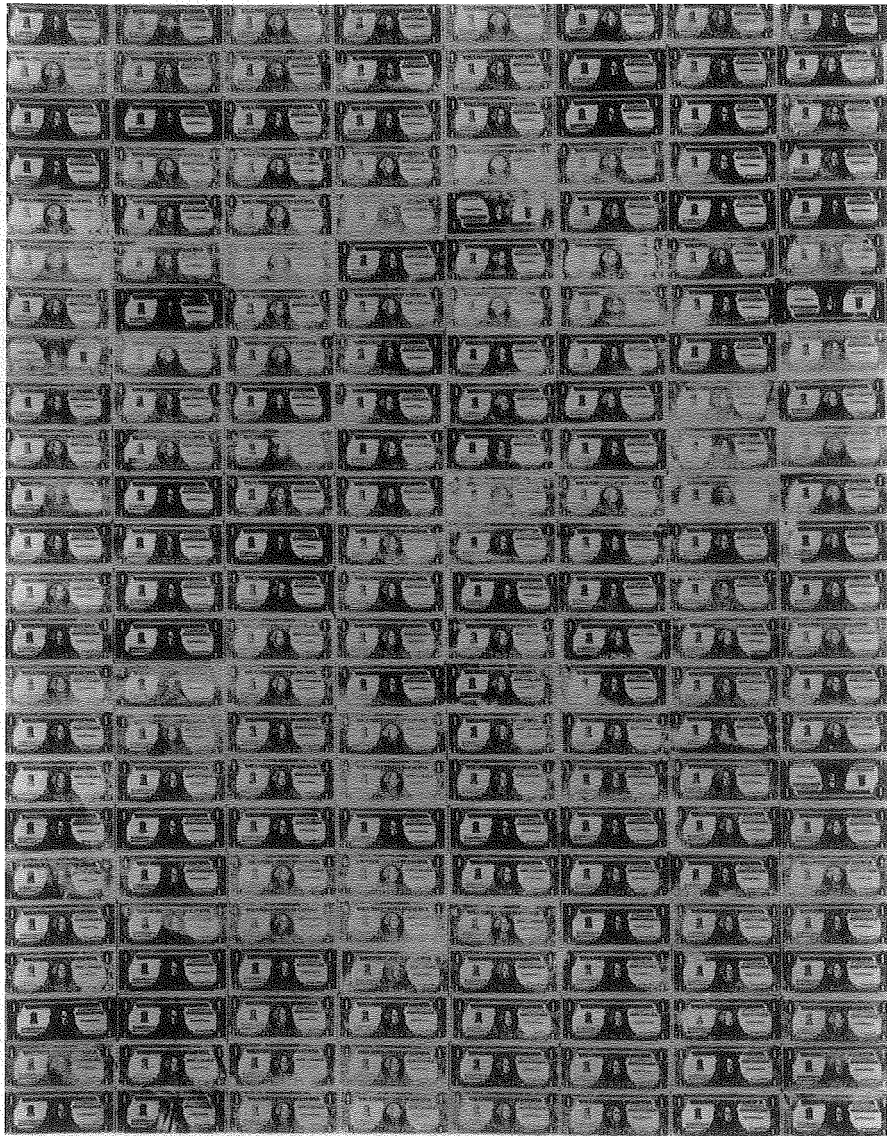


Abb. 2 (Stoichita)

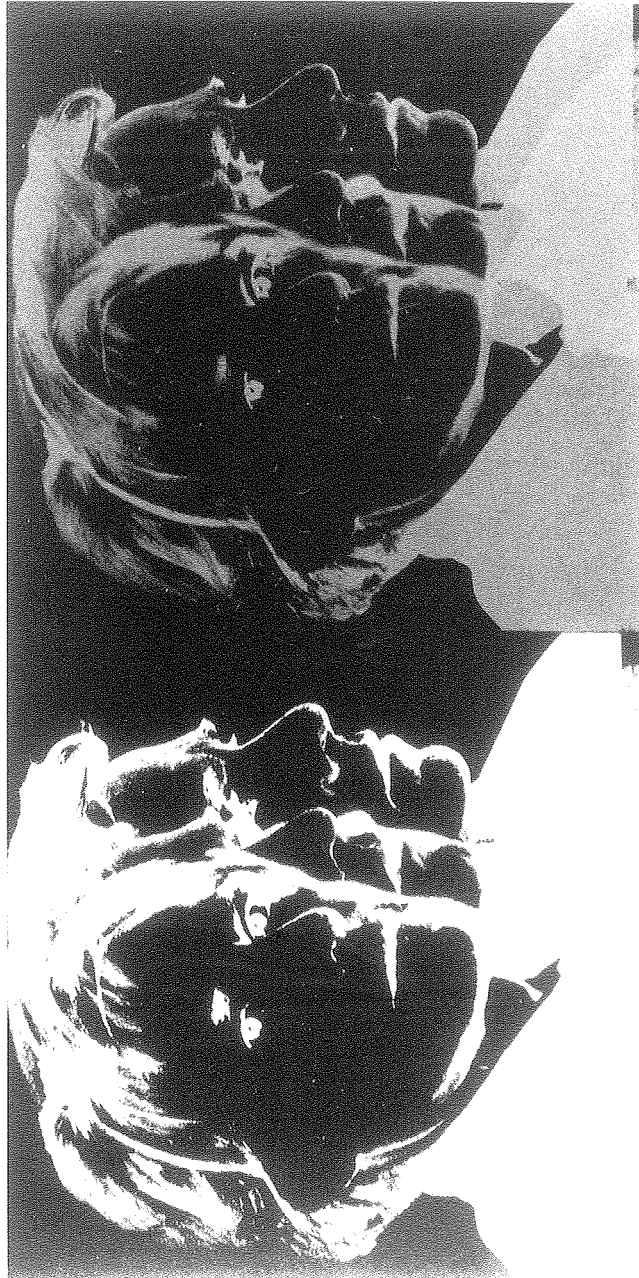


Abb. 3 (Stoichita)



Abb. 4 (Stoichita)

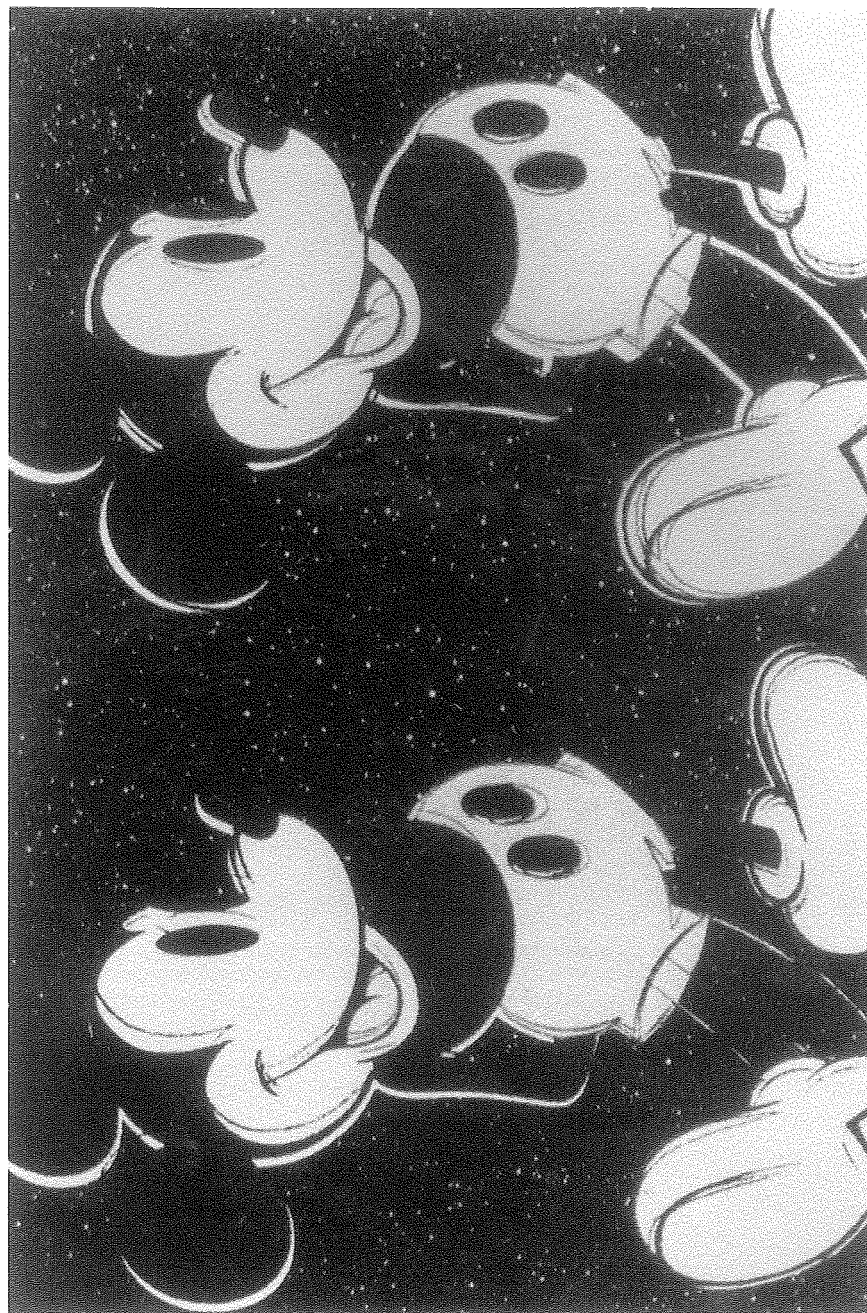


Abb. 5 (Stoichira)

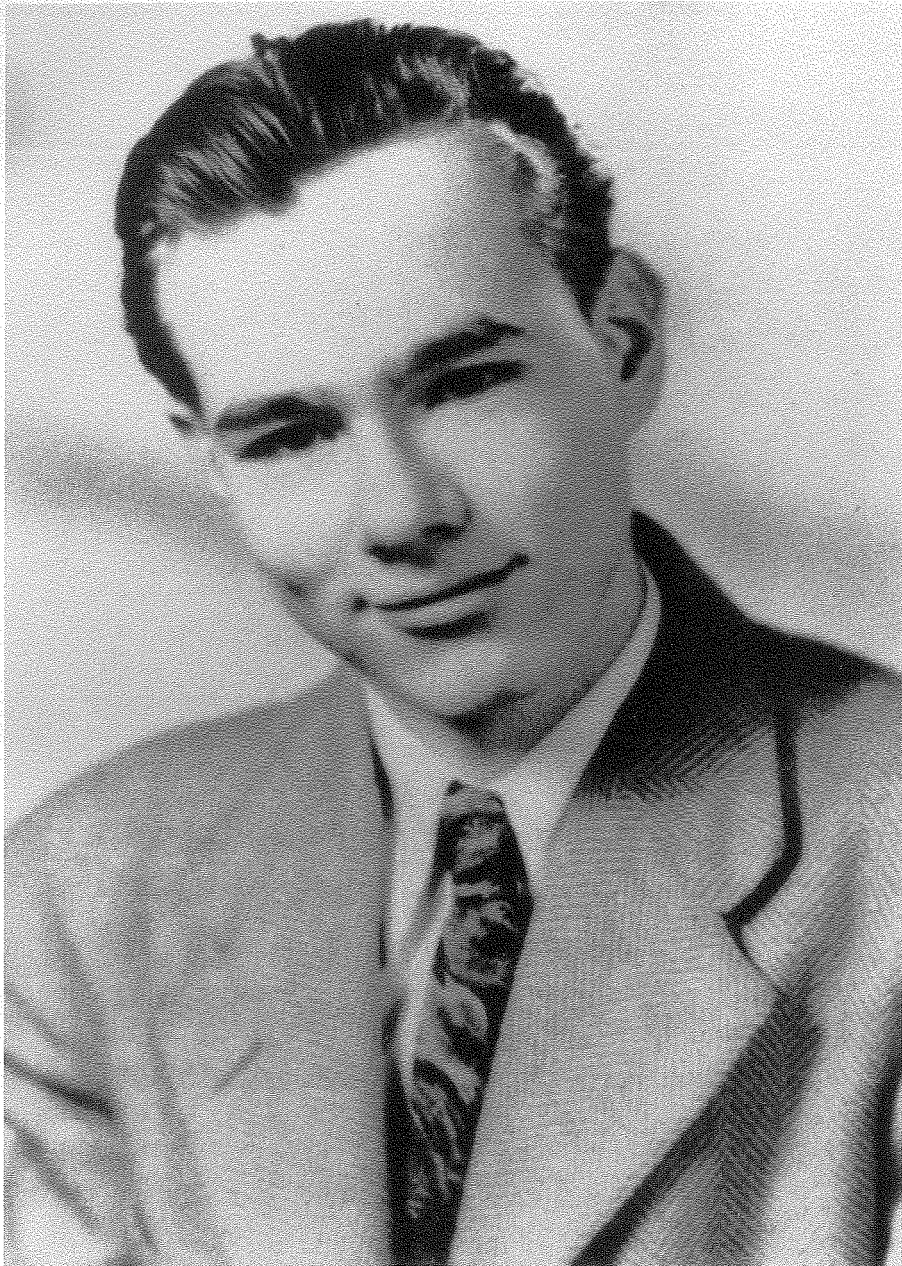


Abb. 6 (Stoichita)



Abb. 8 (Stoichita)



Abb. 7 (Stoichita)

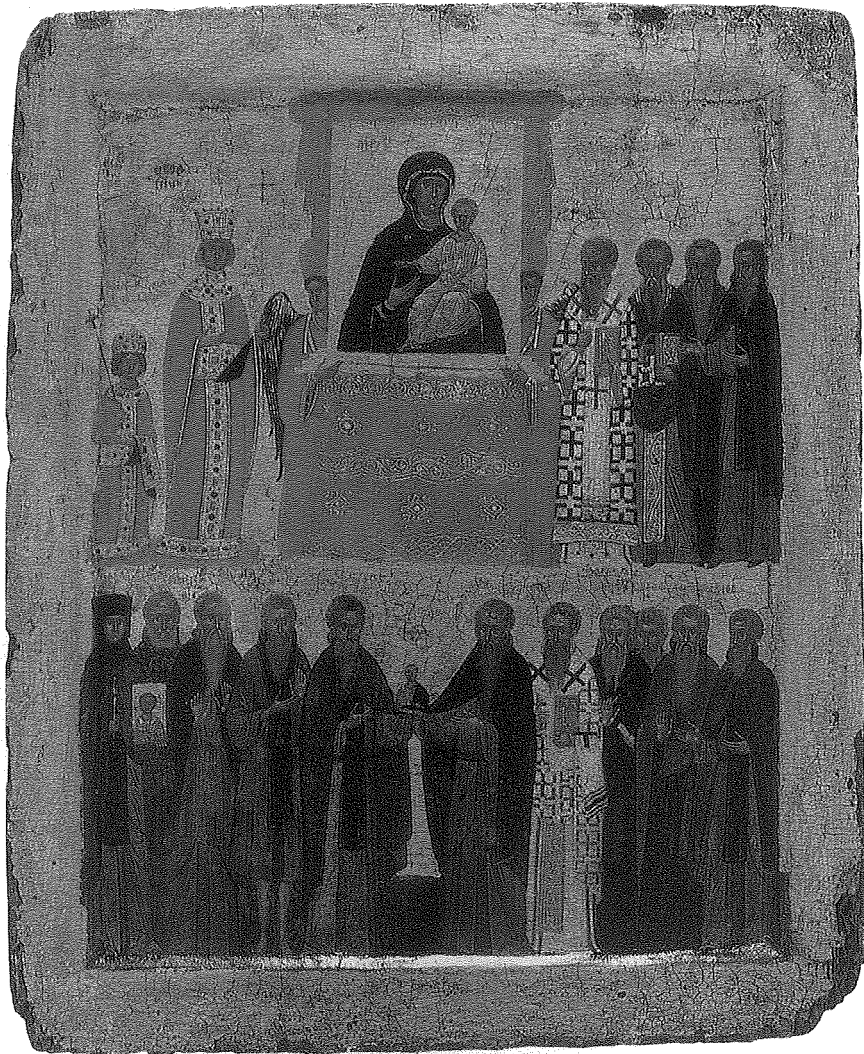


Abb. 9 (Stoichita)



Abb. 10 (Stoichita)