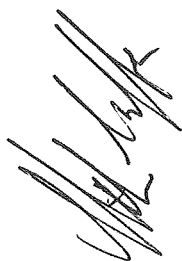


15



Paul Morzen

Marion Ackermann

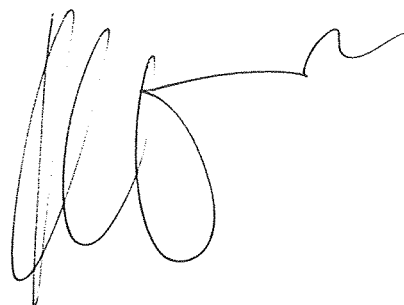
# SchattenRisse

SILHOUETTES UND CUTOUTS

G. M.

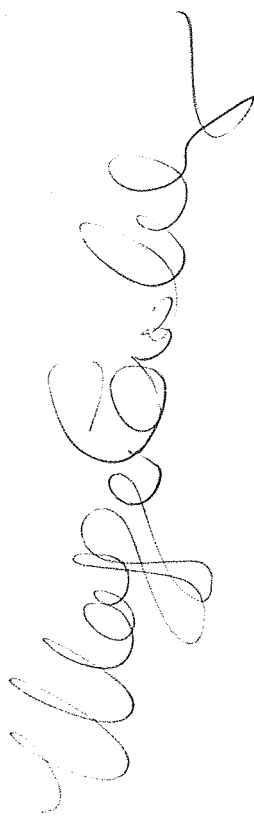
mit Beiträgen von

Claudia Denk  
Ortrud Dreyer  
Helmut Friedel  
Ulrich Joost  
Ulrich Pohlmann  
Marie Ursula Riemann-Reyher  
Christian Rümelin  
Claudia Schmolders  
Martin Schulz  
Victor I. Stoichita  
Barbara Wörwag



Herausgegeben von Helmut Friedel

Städtische Galerie  
im Lenbachhaus und Kunstbau, München  
3. Februar - 6. Mai 2001





Andy Warhol  
*The Shadow*, 1981  
Siebdruck auf Papier  
96,5 x 96,5 cm  
Ronald Feldman Fine Art  
New York

## Jenseits des Peter Pan-Komplexes: Warhols Schatten\*

Victor I. Stoichita

Wenn Wendy in J.S. Barries Roman und später in Walt Disneys Zeichentrickfilm beschließt, ihrem Freund Peter Pan den fehlenden Schatten an die Fersen zu nähen, versteht das Publikum genau, daß dies symbolische Bedeutung hat: Der Schatten verleiht Peter Pan Substanz; ja man könnte sogar sagen, er gewinnt die Realität zurück, vor der er bislang geflohen war, wann immer er es wünschte. In dem symbolischen Konstrukt, mit dem wir hier konfrontiert sind, repräsentiert der Schatten das Realitätsprinzip, kann aber auch unversehens wieder verschwinden und seinen Besitzer in einem Zustand der Verwirrung zurücklassen. Aus diesem Mythos der Moderne ist durch Disneys Zeichentrickfilm ein amerikanischer Mythos geworden, dessen Wurzeln weit zurückreichen.

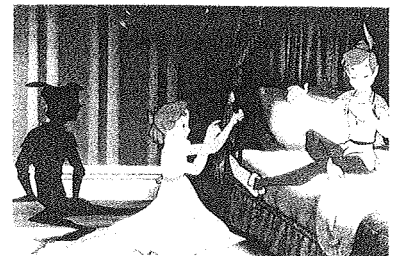
Ich will mich hier nicht eingehender mit dem komplexen Charakter von Peter Pan befassen, dem Jungen, der nicht erwachsen werden wollte, sondern mich darüber einer der vielen Facetten der Welt und Persönlichkeit von Andy Warhol annähern, dem amerikanischen Künstler, der unser Jahrhundert zweifellos geprägt hat.

1981 schuf Warhol eines seiner wohl beeindruckendsten Selbstportraits, *The Shadow* (Abb. S. 216), das er in eine Reihe von 10 Bildern mit dem Titel *Myths*<sup>1</sup> integrierte. Daß er dieses Selbstportrait ans Ende seiner Serie von 10 Siebdrucken setzt, verleiht dem Doppelbild den Charakter einer verdoppelten Signatur.

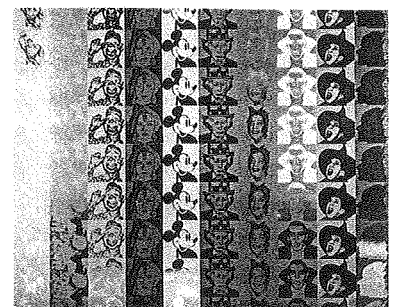
Er blickt den Betrachter von der Seite an und betrachtet durch den Schattenwurf das Innere der Masken, die er darstellt und denen er völlig angehört: Der Star, Uncle Sam, Superman, die Hexe, Mammy, Howdy-Doody, Dracula, Mickey Mouse, Santa Claus etc. – und am Ende er selbst: der Schatten.

*The Shadow* ist nicht Warhols erstes Selbstportrait, und er beschäftigt sich auch nicht zum ersten Mal mit dem fast zur Obsession gewordenen Thema des Doubles, aber hier drückt er es zum ersten Mal durch den Schatten aus. In seinen Selbstportraits von 1967 ist der Blick dem Betrachter zugewandt, die Hand verdeckt die Lippen, und der Kopf bewahrt eine strenge en face-Position, eingerahmt in der Mitte der Bildoberfläche auf asymmetrischem Hintergrund. Auf der linken Seite ist das Raster dunkler, so daß die eine Hälfte des Gesichts so tief verschattet ist, daß sie fast unsichtbar wird.

In manchen Variationen dieses Selbstportraits lassen sich der dunkle Hintergrund und die Gesichtshälfte kaum unterscheiden, so daß die unauslöschliche Kontinuität von Gesicht und Hintergrund gewahrt bleibt. Der Schatten ist sozusagen innerlich wie äußerlich: Er teilt sowohl das Bild als auch das Gesicht. Auf diese Weise fordert uns Warhol auf, seinen doppelten Charakter zu entdecken. Die Spaltung ist absolut. Im Selbstportrait von 1981 (Abb. S. 220) ist das Gesicht so gewendet, daß es einen Schatten mit gerader Nase und festem Kinn wirft. Schatten und Gesicht bilden eine Antinomie: Der Schatten dehnt sich in den Darstellungsraum aus, während das Gesicht teilweise



Walt Disney, *Peter Pan*, 1953

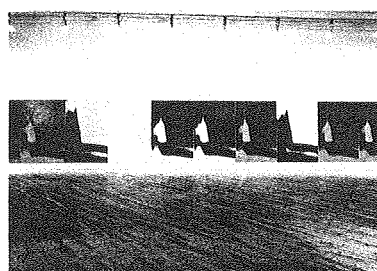


Andy Warhol, *Myths*  
Siebdrucktusche auf Leinwand  
254 x 254 cm  
Collection Noreen and Jack A. Rounik



Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1967  
Siebdrucktusche auf Leinwand  
182,9 x 182,9 cm  
Leo Castelli Gallery, New York

Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1978  
Siebdrucktusche auf Leinwand  
zwei zusammenhängende Tafeln, jeweils  
102,6 x 102,6 cm  
Dia Art Foundation, New York



Andy Warhol, *Shadows*  
Installation im Andy Warhol Museum  
Pittsburgh



Andy Warhol, *Sidney Janis*, 1967  
lichtempfindliche Gelatine und gefärbter  
Lack auf Siebdruck auf Holzrahmen  
235 x 193,4 cm  
The Museum of Modern Art, New York

abgeschnitten wird. Dieses Selbstportrait steht insofern im Gegensatz zu dem von 1967, als es eine äußere Spaltung suggeriert, in der das Ektoplasma des Schattens sich auszudehnen und seine Freiheit zu fordern scheint. Zwischen diesen zwei Seiten derselben Obsession, dem ‚clair-obscur‘ Portrait von 1967 und dem Schlagschatten-Portrait von 1981 gibt es einige andere, von denen das wichtigste im Jahr 1978 entstand. Zweifellos war 1978 ein wichtiges Jahr für das Schaffen von Andy Warhol, das Jahr der *Shadows*, die 1979 zum ersten Mal in der Galerie Heiner Friedrich in New York ausgestellt waren.

An der weißen Wand, knapp über dem Boden, als wollten sie hervorheben, daß die Grundlinie, auf der sie positioniert sind, eine andere ist als die des Betrachters, hängen die ungerahmten Leinwände nacheinander, in einem steten Rhythmus und in einer Reihenfolge, die genau dort endet, wo sie angefangen hatte. Aber der kontinuierliche, kreisförmige Fries besteht aus unabhängigen Einheiten. Als ‚Gemälde‘ im traditionellen Sinne können sie kaum bezeichnet werden, das verbieten Form, Inhalt und Ausstellungskontext. Vor allem aber verlöre eine von den anderen isolierte – eine separat gekaufte und ausgestellte – Einheit jede Gültigkeit. Außerdem handelt es sich im technischen Sinne des Wortes um ‚Leinwände‘, und es ist bedeutsam, daß Warhol für das Aufbringen des Motivs auf diesen Träger (der noch von der Tradition des ‚Gemäldes‘ herrührt) synthetische Polymerfarbe und Siebdrucktusche auf Leinen verwendete.

Viele Kritiker haben in ihnen so etwas wie einen Dialog mit Rauschenbergs Jahre vorher entstandenen *White Paintings* gesehen.<sup>2</sup>

Meine eigene Interpretation betont noch einen weiteren einflußreichen Faktor, nämlich, daß während der Arbeit an diesem Zyklus Giorgio de Chirico, eines der wichtigsten Idole Warhols, starb.<sup>3</sup> Nach meiner Auffassung ist Warhols Zyklus eine letzte, geheime Hommage an de Chirico, den absoluten Meister der Schattenmetaphysik.

Die Debatte um den Zyklus geriet durch die Ausstellung im Dia Center 1999 ins Scheinwerferlicht, auf die ich nicht weiter eingehen muß. Ich konzentriere mich lieber auf ein verwandtes Problem, genauer gesagt auf Warhols Umgang mit Verdoppelung und Vielfältigung in den Selbstportraits von 1978. Nie zuvor hatte Warhol die Ausdrucksmittel des photographischen Negativs so intensiv genutzt. Jetzt waren seine Themen Reduktion und Umkehrung. Die Technik ist dieselbe wie in der großen Serie der Schatten (Siebdrucktusche auf synthetischer Polymerfarbe auf Leinwand). Das ist nicht nur wegen der beabsichtigten Koinzidenz zwischen der Serie und diesem Selbstportrait wichtig, sondern auch wegen der Implikationen, die sich aus einer von den Kommentatoren nur allzu oft vernachlässigten ‚Ikonologie des Materials‘ ergeben.<sup>4</sup> Berücksichtigt man sämtliche technischen Grundlagen der Darstellung und ihre symbolische Bedeutung, könnte man sagen, daß es sowohl das negative und duplizierte als auch





Marcel Duchamp  
*Autour d'une table*, 1927

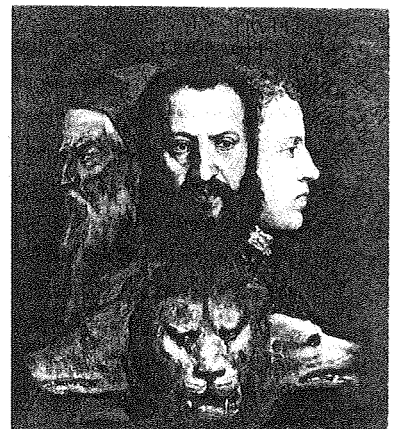
Andy Warhols eigenes polymerisiertes Bild darstellt.

Ein Polymer ist laut Wahrig „ein Stoff aus mehreren gleichartigen Molekülen“; die Polymerisation laut Brockhaus eine Reaktion, durch die sich mehrere Moleküle zu einem größeren Molekül verbinden. Durch diese Reaktion entsteht das Material, das im 20. Jahrhundert in Mode kam: Plastik. Warhol bedient sich seit den 60er Jahren in einem doppelten Sinne dessen, was ich als „Polymerisierung des Bildes“ bezeichne: Konkret durch die technische Plastifizierung des Simulakrums und symbolisch, indem er die Vielgestaltigkeit des Lebens als glatte, künstliche und unzerstörbare Einheit darstellt. In seinem Selbstportrait von 1978 erreicht diese Verbindung von Form und Darstellungstechnik ihren Höhepunkt. Das Bild basiert auf der zweifachen Wechselwirkung des photographischen Negativs. Wie stets gibt das Negativ den Gegenstand als Phantom wieder.<sup>5</sup>

Diese Methode benutzte Warhol gegen Ende der 60er und erneut in den 70er und 80er Jahren bei den ‚Umkehrserien‘ der 18 vielfarbigen Marylins und der 12 weißen Mona Lisas. Die Botschaft ist eindeutig und Marcel Duchamp sehr verpflichtet.

Das ‚polymerische‘ Bild ist aber nicht einfach eine ‚Offenbarung‘, die Warhol 1978 zu seinem 50. Geburtstag überkam. Es ist bekannt, daß er alle, die sein genaues Alter wissen wollten, systematisch in die Irre führte. Weniger bekannt ist aber, daß er mit den ‚zwei Mal drei Selbstportraits‘ von 1978 auf moderne Weise das alte Thema der drei Stadien menschlichen Lebens umsetzte. Der Ursprung seines Interesses an diesem traditionellen Motiv, das wohl am besten in Tizians berühmter *Allegorie der Weisheit* dargestellt und von Erwin Panofsky in seinem bekannten Buch *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*<sup>6</sup> ausführlich analysiert wurde, läßt sich schwer feststellen. Wie Panofsky, der schon zu Lebzeiten, aber vor allem nach seinem Tod in Princeton 1968 selbst zum Mythos der Kunstwelt wurde, demonstriert hat, war das Zeichen der drei Köpfe (signum triciput) tatsächlich eine komplexe Allegorie der Klugheit (prudentia) und auch des unerbittlichen Vergehens der Zeit. Meiner Meinung nach übernimmt Warhol in spielerischer Weise diese Tradition. Auf einer Zeichnung aus demselben Jahr werden Konzept (und Form) des dreiköpfigen Portraits noch deutlicher als in dem Siebdruck, der offensichtlich ebenfalls auf die alte Allegorie Bezug nimmt. Allerdings können wir davon ausgehen, daß Warhol keineswegs die Absicht hatte, seine Betrachter über die „drei Stadien menschlichen Lebens“ und die Tugenden der Klugheit zu belehren. Ich glaube im Gegenteil, daß Warhol dieses alte Motiv gemäß seiner eigenen Philosophie auf neue und originelle Weise formulierte. Auch wenn es zu diesem Thema nur wenige unzureichende Dokumente gibt, könnte diese Deutung zutreffen.

Für diese Absenz entschädigt bald darauf das *Myths portfolio* mit seinem geheimen Dialog zwischen Mickey Mouse, dem amerikanischen Fetischtier, und Warhols gespal-



Tizian, *Allegorie der Weisheit*  
National Gallery, London



Andy Warhol, o.T. (Self-Portrait) 1978.  
Bleistift auf Papier

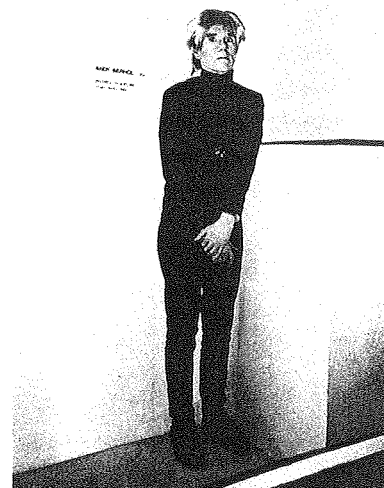
auf dem Podest gelegentlich verließ. Die Schrift an der Wand: *Andy Warhol: the invisible sculpture* bleibt mehrdeutig.

Die Verbindung zwischen Subjekt und Objekt der Darstellung läßt sich nur durch das Schweigen erklären, das Warhol selbst gewählt hat. Peter Pan mußte sich seinen Schatten annähen lassen, um ‚real‘ zu werden. Warhol sah sich als das Phantom seines unsichtbaren Selbst. Die Wahrheit ist: auf dem Sockel ist nichts, und auf dem Podest, und das ist noch wichtiger, ist niemand.

\* Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den ich anlässlich der Ausstellung von Andy Warhols *Shadows* im Juni 1999 gehalten habe. Ich danke Lynne Cooke, der Leiterin des Dia Centers in New York, für die Genehmigung zum Abdruck des Textes, Elena Lupas für ihre Hilfe bei der englischen Fassung und den Verlagen Reaktion Books (London) und Fink (München) für die Erlaubnis, Zitate aus meinem Buch „Eine kurze Geschichte des Schattens“ zu verwenden. Die Übersetzung nahm Irmgard Hölscher vor.

#### Anmerkungen:

- 1 F. Feldman und J. Schellman, *Andy Warhol Prints. A Catalogue Raisonné 1962–1987* (3. Aufl.), New York 1997, IIb, 258–267.
- 2 Zur Aufnahme der Serie vgl. P. S. Smith, *Andy Warhol's Art and Film*, Ann Arbor 1986, 198–202.
- 3 Victor Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, 200–207.
- 4 Zum Begriff der „Ikonologie des Materials“ vgl. G. Bandman, *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. 2, 1969, 75–100; außerdem Th. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994; speziell zu Warhol vgl. Marco Livingstone, *Do It Yourself. Anmerkungen zu Warhols Arbeitstechniken*, in: *Andy Warhol Retrospective*, dt. v. W. Himmelberg und H. Schneider, München 1998.
- 5 Zu diesem Problem vgl. Ch. F. Stuckey, *Andy Warhol's Painted Faces*, in: *Art in America*, 68, Mai 1980, 112–119; sowie insbesondere R. A. Steiner, *Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern*, in: *Pantheon XLII*, 1984, 151–157. Vgl. auch: N. Baume, D. Crimp, R. Meyer, *About Face. Andy Warhol Portraits*, Cambridge, Mass. 1999.
- 6 Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, 167ff.
- 7 Datum nach A. Brown, *Andy Warhol. His Early Works, 1947–1959*, New York 1971.
- 8 Einzelheiten dazu vgl. Victor Stoichita, *Les Ombres de Warhol*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 66, Winter 1998, 78–93 (vor allem 87), sowie ders., *Mickey Mao. Glanz und Misere der virtuellen Ikone*, in: G. Boehm (Hg.), *Homo Pictor* (im Druck).
- 9 vgl. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris 1968, 164–168; sowie ders., *Logique du sens*, Paris 1969, 292–307.
- 10 Vgl. Stoichita, (wie Anm. 3, 29–41).
- 11 Zitat aus G. Berg, *Andy. My true story*, in: *Los Angeles Free Press*, 17. März 1967, 3; vgl. Cl. Lebensztejn, *Braille mental*, in: *Critique* 522, 1990, 875–890.
- 12 Zitat aus G. Berg (wie Anm. 11); vgl. B. H. D. Buchloh, *Andy Warhols eindimensionale Kunst. 1956–1966*, in: McShine (wie Anm. 4).
- 13 Vgl. McShine (wie Anm. 4).



Andy Warhol, *Invisible Sculpture*  
im New Yorker Nachtclub Area, 1985