

„Wenn man etwas lange genug betrachtet, dann  
verschwindet die Bedeutung.“

Zur Oberflächlichkeit im Werk von Andy Warhol<sup>1</sup>

## 1. philosophical prologue

Malerei ist ein Medium der Erkenntnis, welche nur mit den spezifischen Mitteln der Malerei möglich ist, nämlich mit Hilfe von Farbe, Oberfläche und Format. Auch Film ist ein Medium der Erkenntnis, welche nur mit den spezifischen Mitteln des Films möglich ist, nämlich mit Hilfe von Licht, Projektor und transparentem Film. Diese visuelle Erkenntnis kann in keinem anderen Medium außer der Malerei oder dem Film selbst vermittelt werden. Man kann daher verallgemeinernd behaupten, dass Erkenntnis immer medien-spezifisch ist. Sie muss durch einzelne Medien vermittelt werden, um überhaupt zu einer Erkenntnis werden zu können. Erkenntnis ohne Medien ist nicht möglich. Form und Materialität von Malerei und Film bestimmen die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Erfahrung. Während Epistemologie die Lehre von der Art und Weise ist, wie wir die Welt erkennen können, ist die Ontologie die Lehre davon, was es in der Welt gibt und was es nicht gibt. Zum Beispiel ist die Aussage „Es gibt Terroristen“ eine ontologische Aussage, während die Frage, wie man Terroristen erkennen kann, eine erkenntnistheoretische, also eine epistemologische, Fragestellung ist.

Malerei hat immer durch Malerei definiert, was es in der Welt der Malerei gibt und was es nicht gibt. Jedes gemalte

Bild ist nicht nur ein möglicher Gegenstand ästhetischer Erfahrung, sondern auch eine ontologische Aussage darüber, was es in der Welt der Malerei gibt und was es in ihr nicht gibt. Durch Form, Farbe und Format formuliert Malerei eine ontologische Setzung, die als die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung fungiert. Es gibt keine Möglichkeit, eine visuelle oder ästhetische Erkenntnis zu formulieren, ohne gleichzeitig eine ontologische Behauptung mit zu erzeugen, wie die Welt ist, wie sie nicht ist und wo die Grenzen zwischen beidem liegt.

## 2. double bind

Andy Warhol ist ein Künstler, der meines Erachtens bis auf den heutigen Tag immer noch falsch verstanden wird. Durch die Etikettierung als „Pop Artist“ kam es zu einer sehr beschränkten und auf die üblichen Verdächtigen wie Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Roy Lichtenstein begrenzten stilistischen Einordnung. Hinzu kam, dass er selbst massiv dazu beigetragen hat, ihn falsch zu verstehen. So hat er in Interviews immer wieder das gesagt, was die Interviewer von ihm hören wollten. Er hat sich selbst als eine Projektionsfläche oder Rorschach-Test für die Erwartungshaltungen der Interviewer und des Publikums verstanden. Von daher ist eine Neubestimmung seines Wer-



kes mehr als überfällig. Der Umfang seines Gesamtwerkes ist darüber hinaus bis heute immer noch nicht vollständig erfasst.

Letztes Jahr sprach mich Peter Pakesch, der Generalintendant des Universal museums Joanneum in Graz an, ob ich mir vorstellen könnte, an einer Ausstellung der Siebdruckbilder und der frühen Filme von Andy Warhol mitzuarbeiten. Es ginge ihm um eine Neukontextualisierung seines Werkes jeweils zwischen einem älteren und einem jüngeren Künstler, der sich wiederum auf Warhol beziehen würde. Der Ausgangspunkt für die Ausstellung „Painting Real“, die vom 26. September 2009 bis 10. Januar 2010 im Kunsthaus Graz stattfand, lag unter anderem in der Beobachtung, dass viele der Siebdruckbilder ursprünglich einmal Diptychen waren, das heißt aus zwei gleich großen Leinwänden bestanden, von denen die eine nicht bedruckt, sondern monochrom bemalt war. Häufig sind diese zweiten, monochromen Leinwände aber weder mit ausgestellt noch abgebildet oder inzwischen gänzlich verloren gegangen.<sup>Abb. 1</sup>

Sie sind aber für die Bildinterpretation entscheidend, da sie die bedruckte Bildhälfte in Relation zu einer unbedruckten, monochromen Bildfläche stellen. In den Siebdruck-Diptychen entsteht eine Dialektik von visueller Argumentation, in der das Abgebildete direkt neben dem Nicht-Abgebilde-

ten zu stehen kommt, oder – anders gesagt – das Abbildbare vor dem Hintergrund des Nicht-Abbildbaren auf eine Oberfläche aus monochromer Farbe aufgebracht wird. Die monochrome Oberfläche löscht jeden gegenständlichen Bildwert aus, sie kann sowohl als eine Form der Übermalung und Auslöschung als auch eine Form von Untermalung, von Anfang, Ursprung und Potentialität, verstanden werden. <sup>Abb. 2</sup>

Dies geht aus dem Skandal um die „Thirteen Most Wanted Men“ aus dem Jahre 1964 hervor. Warhol erhielt den Auftrag, eine Arbeit für den von Philip Johnson entworfenen State Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung anzufertigen. Sein Bild „Thirteen Most Wanted Men“ wurde an die Außenfassade des Gebäudes gehängt. Es kam zu einem politischen Eklat, da mehrere der Abgebildeten steckbrieflich gesuchte Verbrecher waren, die bereits rechtskräftig verurteilt waren. Nachdem Warhol von der Entscheidung in Kenntnis gesetzt wurde, dass man die Gemälde wieder von der Fassade entfernen wollte, bot er zunächst an, ein Porträt des Chefs der Weltausstellung, Robert Moses, dorthin zu hängen, was aber ebenfalls abgelehnt wurde. So ließ Warhol sie mit silberner Farbe übermalen und auf diese Weise mitteilen, dass man unerwünschte Bilder durch eine abstrakte Übermalung zum Schweigen bringen und sie von jeder Bedeutung entleeren kann.<sup>2</sup>

Ich bin daher der Überzeugung, dass man beispielsweise die rechte Tafel von „Silver Disaster: Electric Chair“ aus dem Jahr 1963 als eine Form von Übermalung, Auslöschung, Zum-Schweigen-Bringen und nicht als eine Form von Grundierung, Untermalung oder Hintergrund interpretieren muss. Gerade in Verbindung mit dem elektrischen Stuhl muss die monochrome Leinwand mit ihren expressiven Pinselspuren als Form einer performativen Auslöschung oder eines symbolischen Todes verstanden werden.

Um Andy Warhol in seinem künstlerischen Ansatz besser verstehen zu können, sind seine Romane, Tagebücher, Interviews und autobiographischen Darstellungen von zentraler Bedeutung. Ich habe einige Aussagen zusammengestellt.

„Ich möchte [...], dass alle das Gleiche denken. [...] Die Menschen sehen gleich aus und handeln gleich, und wir werden von Tag zu Tag immer mehr so. [...] Man macht immer und immer wieder das Gleiche. [...] Früher aß ich jeden Tag zum Lunch das Gleiche, zwanzig Jahre lang, ungefähr, immer und immer das Gleiche. [...] Es ist ganz gleichgültig, was man macht. Alle glauben doch immer weiter das Gleiche, und das gleicht sich von Jahr zu Jahr an. [...] Eines Tages denken alle einfach das, was sie denken wollen, und wahrscheinlich werden alle das Gleiche denken.“<sup>3</sup> (1963)

„Veränderung ist das Gleiche, ohne dass es anders ist. Wir



leben in einer Welt, in der wir Veränderung nicht wahrnehmen.“<sup>44</sup> (1964)

„W: Ich bin für eine mechanische Kunst. Als ich anfing, mich mit Siebdrucken zu befassen, geschah das mit der Absicht, vorgefertigte Bilder durch kommerzielle Techniken der Vervielfältigung umfassender auszubeuten.

B: Deine ein Meter achtzig hohen Suppendosen erinnern mich an Rot-Weiß-Bilder von Rothko. Es scheint euch beiden ein Anliegen zu sein, die Elemente der Kunst zu minimieren.

W: Aber er ist noch minimalistischer als ich. Seine Bilder sind richtig leer...

B: Seine Bilder sind wie Staubsauger, sie saugen den Raum vor ihnen auf.

W: ... und meine sind entleert.“<sup>45</sup> (1962)

„Ich lese nicht viel von dem, was über mich geschrieben wird, ich gucke mir nur die Bilder in den Artikeln an, es ist nicht wichtig, was sie über mich sagen, ich lese nur die Beschaffenheit der Wörter. Ich sehe alles so, die Oberfläche der Dinge, eine Art geistige Blindenschrift, ich fahre mit der Hand über die Oberfläche der Dinge. [...] Wenn Sie alles über Andy Warhol wissen wollen, dann sehen Sie sich die Oberfläche an: die von meinen Bildern und meinen Filmen und meine eigene, und da bin ich. Dahinter ist nichts. [...] Wenn ich Zeitschriften lese, gucke ich mir nur die Bilder

und die Wörter an, ich lese die Texte normalerweise nicht. Die Wörter haben keine Bedeutung, ich erfühle einfach die Formen mit meinen Augen, und wenn man etwas lange genug betrachtet, dann, so habe ich entdeckt, verschwindet die Bedeutung.“<sup>6</sup> (1966)

Den letzten Satz kann man in seiner grundlegenden Bedeutung gar nicht überschätzen oder oft genug wiederholen. „Wenn man etwas lange genug betrachtet, verschwindet die Bedeutung.“ Das, glaube ich, ist der Schlüssel zum Verständnis seines Werkes. Es geht Warhol um die Leere, die Entleerung von Bildern von jeglichem Inhalt und jeglicher Bedeutung.

### 3. barney und andy

In der Ontologie der Oberfläche und dem Verschwinden von Bedeutung liegt die Beziehung, die das Werk von Barnett Newman, Andy Warhol und Christopher Wool auf unsichtbare Weise verbindet. Barnett Newman hat in seinem Spätwerk die farbigen Oberflächen seiner Bilder an einen Punkt getrieben, an dem er plakativ gesprochen folgende ontologische Aussage generieren konnte: Die Welt ist farbig und sie konfrontiert uns mit einer geschlossenen Oberfläche. Sie ist aufrecht und sie ist undurchdringlich. Alles, was hinter



ihr liegen könnte, liegt in Wirklichkeit in uns. Wer Angst vor Rot, Gelb oder Blau hat, hat letztendlich nur Angst vor sich selbst. <sup>Abb. 3</sup>

Andy Warhol fügt der undurchdringlich geschlossenen Oberfläche Newmans das ontologische Statement hinzu, dass sie eine Oberfläche aus Bildern ist, welche uns die Illusion vorgaukelt, dass es hinter dieser Oberfläche noch etwas Anderes gäbe, was wir als Realität, als Wirklichkeit oder als das unmittelbar Gegebene auffassen könnten. Aber er zeigt, dass dies eine Selbsttäuschung ist. In Wirklichkeit gibt es nichts hinter den Bildern. Die malerische Oberfläche ist kein Fenster zur Welt. Hinter den Bildern gibt es nichts, was kein Bild wäre. Jedes Bild bezieht sich auf ein anderes Bild, aber auf keine unabhängig von ihm existierende Realität. Die Grenze zwischen dem, was es gibt und was es nicht gibt, ist eine Grenze zwischen Bildern, die es gibt und Bildern, die es nicht gibt. Aus dem Gefängnis der Bilder gibt es kein Entrinnen. <sup>Abb. 4</sup>

Das Werk von Christopher Wool entsteht ebenfalls aus einer tiefen Skepsis und einem profunden Misstrauen gegenüber den Bedingungen und Möglichkeiten von Malerei heute. Er misstraut dem Bild und seiner ästhetischen Erfahrung. Die Welt ist für ihn ein Text oder ein Ornament, hinter dem es nichts gibt außer andere Texte oder andere Ornamente.

Text bezieht sich immer nur auf Text, Farbe immer nur auf Farbe, Bilder immer nur auf Bilder. Erinnern wir uns daran, dass die ontologische Setzung, die ein Bild durch seine physische Materialität hervorbringt, die Bedingung der Möglichkeit seiner ästhetischen Erfahrung ist. Es gibt nichts in dieser Ontologie, das die Beschreibung einer Domäne der Wirklichkeit außerhalb der Malerei sein könnte. Ästhetische Erfahrung spielt sich stets auf dieser Oberfläche und innerhalb des ontologischen Rahmens ab, der durch die physische Materialität des Bildes gesetzt wird.

In der Konzentration auf die Materialität der Malerei wird die Aufmerksamkeit des Betrachters einerseits auf das physische Objekt selbst gelegt, als einem Körper im dreidimensionalen Raum wie wir selbst auch, als einem Objekt, das unsere Welt im wahrsten Sinne des Wortes teilt – und zwar mit uns. Zwischen dem physischen Bildträger und uns existiert eine unüberwindbare Grenze. Das ist die ontologische Grundkonstellation, innerhalb der sich ästhetische Erfahrung abspielen kann. Die Oberfläche ist die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung. In der Malerei ist die Welt daher immer oberflächlich.

Alle drei – Newman, Warhol und Wool – stehen dem Bild und seinen Möglichkeiten, Wirklichkeit zu repräsentieren, ausgesprochen skeptisch gegenüber. Man könnte sie als

Ikonoklasten bezeichnen, die Bilder lieben. Alle haben auf ihre Weise wichtige Konventionen der bildhaften Darstellung angegriffen und zerstört.

Bei Barnett Newman war es der Angriff auf die Bildkomposition im Sinne einer ausgewogenen, harmonisch verteilten Anordnung von Farben und Formen auf der Oberfläche des Bildes.<sup>7</sup> Durch das Ausschalten jeglicher symbolischen Repräsentation wird nicht mehr die Wirklichkeit dargestellt, sondern das Bild selbst. Es wird selbstreferentiell. Es ist kein Fenster zur Realität mehr, sondern eine geschlossene Oberfläche, die den Betrachter mit einer Grenze konfrontiert. Er wird von der Oberfläche des Bildes auf sich selbst zurückgewiesen und mit seiner eigenen Situation vor dem Bild konfrontiert. Er ist in der ästhetischen Erfahrung auf sich selbst gestellt. In der Konfrontation mit der geschlossenen Oberfläche der bildhaften Darstellung wird der Betrachter zurückgewiesen. Er kann nicht durch diese Fläche auf die Welt, die Wirklichkeit oder das „Reale“ hindurch blicken.

Warhol zeigt in seinen Siebdruckbildern, dass der Betrachter nicht alleine, als unterworfenes Individuum, vor dem Bild steht und eine solitäre Selbsterfahrung macht, sondern dass er gegenüber den Bildern der Massenmedien alleine ist, dass es keine Realität hinter diesen Bildern gibt, keine Wirklichkeit, auf welche die Nachrichtenbilder verweisen



könnten und auf die der Betrachter in persönlicher Betroffenheit blicken könnte. Das Fenster zur Welt ist also von Andy Warhol zum zweiten Mal geschlossen worden. Die monochrome, abstrakte Oberfläche aus Acrylfarbe wirft den Betrachter auf sich selbst zurück.<sup>Abb. 5</sup>

Wool geht noch einen Schritt weiter. Er löst die geschlossene Oberfläche in mediale Spuren auf. Die scheinbar spontanen und sinnlosen Farbkleckse sind fein gerasterte Siebdrucke. Aber selbst diesen mehrfachen medialen Brechungen misstraut er. Er übermalt und überwalzt die Bilder der Bilder und die Zeichen der Zeichen. Er ist der radikalste Auslöscher von allen dreien. Er dreht der Malerei den Hals um und bringt sie fast vollständig zum Schweigen.

#### 4. a film is a film is a film<sup>Abb. 6</sup>

Die Anlage zum Bewegtbild und damit zum Film ist in der Wiederholung des Siebdruckbildes bereits angelegt. Würde man die einzelnen Siebdruckabbildungen als Standbilder hintereinander auf einen Film belichten und mit 16 Bildern pro Sekunde ablaufen lassen, würde bei einem Gesicht das unterschiedliche Flackern der Helligkeit, die Hell-Dunkel-Differenzen durch den unterschiedlichen Druck und die Farbunterschiede in den einzelnen Abbildungen, die Störun-

gen und das Rauschen des Mediums sichtbar machen. Man würde in der gedanklichen Animation zweierlei erkennen können: die gleichbleibenden Elemente, welche die Identität des Dargestellten über die Zeit hinweg ausmachen und die sich ständig verändernden Elemente, welche die vielfältigen, akzidentiellen Erscheinungsweisen eines Gegenstandes hervorrufen. Warhol stellt die Frage, was das Bild eines Gegenstandes ist. Er formuliert die Frage nach dem Unterschied zwischen Substanz und Akzidenz, zwischen Identität und Differenz.

Wie in den vom Fotoautomaten aufgenommenen Porträts wird bei laufender Kamera 24 Mal in der Sekunde die interpretierende Hand des Künstlers durch eine automatische Maschine ersetzt, die das Bild erstellt. Vor allem unter diesem maschinisierten Aspekt einer vollkommen autonom ablaufenden Kamera muss man die frühen Filme Andy Warhols wie „Sleep“, „Eat“ oder „Kiss“ betrachten. <sup>Abb. 7</sup>

Warhol selbst hat einmal 1963 in einem Interview gesagt: „Ruth Hirshman: Andy, wie heißt der Film, den Sie gedreht haben? A.W.: Ähm, es ist ein acht Stunden langer Film über jemanden, der schläft. R.H.: Können Sie uns etwas darüber erzählen? A.W.: Also, eigentlich passiert gar nichts. Jemand schläft einfach acht Stunden lang. R.H.: Und Sie richten eine Kamera auf ihn und [...] A.W.: Genau. R.H.: [...] und filmen

drauf los. A.W.: Nein, ich stelle den Motor an, und der Motor läuft und dreht und dann ist es im Großen und Ganzen fertig. Es ist praktisch – fertig.“<sup>8</sup>

Die frühen Stummfilme von Andy Warhol wurden mit einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde abge-  
spielt. Dies war die Standardabspielgeschwindigkeit für  
16mm-Projektoren bis etwa 1970.<sup>9</sup> Die Projektion ist nicht  
so hell, nicht so scharf und flackert stärker. Um dieses  
Wahrnehmungs-flimmern zu vermeiden, wurde der Indu-  
striestandard für Filme ohne Ton auf 18 Bilder pro Sekun-  
de umgestellt. Heute wird in der Regel eine Aufnahme- und  
Wiedergabegeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde  
verwendet. Für Innenraumaufnahmen benötigt man ein  
lichtempfindlicheres Filmmaterial, was zu einer größe-  
ren Körnung, weicheren Halbtönen und einer geringeren  
Schärfe der Bilder führt. Der Kontrast kann durch eine  
starke Ausleuchtung des Raumes mit Hilfe von Scheinwer-  
fern verbessert werden, was aber im Falle von Andy War-  
hols früheren Filmen aus den Jahren 1963 – 1966 nur auf  
eine sehr semiprofessionelle Weise der Fall war. Die erhal-  
tenen Fotografien von Aufnahmesituationen der „Screen  
Tests“ zeigen meist eine Fotoleuchte, die auf einem wack-  
ligen Stativ steht, von schräg links vorne eingesetzt wurde  
und einen harten Schlagschatten warf. Dennoch war die  
Ausleuchtung der „Screen Tests“ manchmal sehr raffiniert.



Hin und wieder wurden zwei Scheinwerfer rechts und links seitlich von der Person so aufgestellt, dass symmetrische Schattenzonen entstanden, die wie Bilder aus dem Rorschach-Test aussahen. Manchmal wurde auch noch eine Glühbirne hinter dem Kopf des Porträtierten versteckt, um eine spezielle Aufhellung des Hintergrunds zu erhalten. Diese sehr unterschiedlichen und komplexen Bedingungen bilden die spezifische Materialität der Filmaufzeichnung.<sup>10</sup> Das belichtete Filmmaterial ist im Falle von Warhol meist Umkehrfilm gewesen, der in einer zweistufigen Entwicklung und Nachbelichtung ein positives Bild ergibt.

Im Juni 1963 hatte sich Warhol eine 16mm-Bolex-Kamera gekauft, mit welcher er zu filmen begann. Die Kamera ist auf mehreren Fotos aus der Factory zu erkennen. Der erste Film war „Sleep“ (1963), welcher den schlafenden John Giorno in einer Länge von fünf Stunden und 21 Minuten zeigt. Bereits hier wird deutlich, dass es um Zeit geht, aber nicht um die Zeit des Dargestellten, sondern um die Zeit des Zuschauens. Es geht um das zeitliche Verhalten des Zuschauers, seine Erwartungen, seine Aufmerksamkeit, seine Geduld oder Ungeduld, seine Neugier oder Langeweile. Andy Warhol hat in Bezug auf „Sleep“ betont, dass man während der Filmvorführung an beliebiger Stelle hinein- und hinausgehen könnte, dass man essen, trinken und reden kann, da im Film selbst wenig bis nichts passiert.<sup>11</sup>

## 5. screen tests <sup>Abb. 8</sup>

Die so genannten „Screen-Tests“ sind Andy Warhols bedeutendste Filmgruppe. Zwischen 1964 und 1966 entstanden 472 „Screen Tests“. Die gesamte Laufzeit läge bei über 32 Stunden. Dieser Umfang wurde nur von einem anderen Mammutprojekt übertroffen, dem 46 Stunden umfassenden Rohmaterial zu dem 25 Stunden dauernden Multi-Screen-Epos \*\*\*\* (Four Stars), das nur ein einziges Mal, nämlich 1967 öffentlich aufgeführt wurde. 1970 hat Warhol alle seine Filme unter Verschluss genommen und nie mehr öffentlich gezeigt, was dazu führte, dass kaum jemand diese Filme jemals gesehen hat, kaum ein Filmmuseum oder Filmverleih einen der frühen Warholfilme als Kopie besitzt. Das filmische Werk von Andy Warhol war über 35 Jahre praktisch nur vom Hörensagen oder durch Standfotos bekannt.

Die Screen Tests besitzen im Werk von Andy Warhol sowohl für das filmische Schaffen wie auch für die Malerei eine außerordentliche Zentralität. Sie sind die Stammzelle seiner Porträtkunst. Sie waren allerdings nie „Screen Tests“ im wörtlichen Sinne. Sie stellten keine Testrollen zur Bestimmung des schauspielerischen Talents einer Person dar. Sie wurden ursprünglich „Film Portrait“ oder „Stillies“ genannt. Der Titel „Screen Tests“ entstand nicht vor Ende 1965/Anfang 1966, als Gerard Malanga und Andy Warhol ihre

kollaborativen Kompilationen wie „Screen Tests/Poems“ und „Screen Tests/A Diary“ planten. Viele Leute haben überdies die Filme, auf die sie aufgenommen wurden, niemals gesehen. Es gibt ferner signifikante Entwicklungen im Stil dieser Filme.

Die frühesten enthielten einfache performative Anweisungen:

- die Kamera sollte sich nicht bewegen
- der Hintergrund sollte so frei wie möglich sein
- die Person sollte gut beleuchtet sein und in der Mitte des Bildes sitzen
- der Porträtierte sollte nach vorne schauen
- er sollte nicht blinzeln
- er sollte nicht reden oder lächeln

Um die spezifische Materialität dieser Filme zu verstehen und ihre außerordentliche ästhetische Qualität sinnlich erfahren zu können, müssen die frühen Stummfilme zwingend mit einer Vorführgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde und in Form einer 16mm-Filmprojektion betrachtet werden. Meistens wurden sie bisher unter falschen Vorführbedingungen gezeigt. Ich bin nur per Zufall auf diese Problematik gestoßen, weil nämlich in verschiedenen Publikationen unterschiedliche Laufzeiten für die Filme angegeben werden. Zuerst fragte ich mich, ob es sich hier



eventuell um verschieden lange Kopien handeln könnte, bis mir langsam klar wurde, dass die Kopien zwar die gleiche Länge haben, aber die Vorführzeiten durch die unterschiedliche Vorführgeschwindigkeit sehr stark voneinander abweichen können. Sie sollten nicht als Video, als DVD oder gar auf Fernsehmonitoren abgespielt werden, wie bei den „Screen Tests“ in der Ausstellung „The Third Mind – Carte Blanche für Ugo Rondinone“ im Palais de Tokyo in Paris 2007 oder im Kunstmuseum Wolfsburg 1998 geschehen. Nur in Form einer originalen 16mm-Filmprojektion lässt sich die spezifische Materialität und damit auch die ästhetische Qualität dieser Filme erfahren.<sup>Abb.9</sup>

Die Tonfilme wurden dagegen wegen der optischen Tonspur immer mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen und auch abgespielt. Der erste Film, der mit der Auricon-Kamera gedreht wurde, die Andy Warhol im Dezember 1964 gekauft hatte, war „Empire“. Denn mit den 1200 Fuß Filmrollen konnte er die Kamera 20 Minuten lang laufen lassen, ohne alle drei Minuten die Filmrolle wechseln zu müssen, was bei einem acht Stunden langen Film ziemlich lästig wird. Dadurch waren längere ungeschnittene Sequenzen mit oder ohne Ton möglich, wie er sie dann konsequent in der Doppelprojektion von „Chelsea Girls“ 1966 eingesetzt hat, in der jede Sequenz ungeschnitten 20 Minuten lang mit O-Ton läuft. „Empire“ entstand 1964. Es war ein Film, der 8 Stunden

lang eine statische Aufnahme des Empire State Buildings zeigte. Da der Film seit 1970 nicht mehr verfügbar war und sowieso allseits als nicht ansehbar eingestuft wurde, hat sich der Ruhm von „Empire“ auf einer rein gedanklichen Ebene bewegt. Der Inhalt des Films besteht aus einer einzigen Aufnahme der Spitze des Empire State Buildings, die um 20.00 Uhr im schwindenden Licht des Sonnenuntergangs beginnt und während der Dunkelheit bis 2.30 Uhr morgens fortgeführt wird. Der Film wurde am Samstag, den 25. Juli 1964 von Andy Warhol, Gerard Malanga, Jonas Mekas, Mary Desert und John Palmer aus dem 44. Stockwerk des gegenüberliegenden Time-Life-Buildings an der Ecke 50. Straße und der Avenue of the Americas aufgenommen. Die Zeitlupengeschwindigkeit beim Abspielen mit 16 Bildern pro Sekunde lässt diesen Film acht Stunden andauern, während die tatsächliche Drehzeit nur 4,9 Stunden betrug. Der Film wird in seiner physischen Materialität zu einem dauerhaften Wandgemälde. Er erhält eine statische, objektartige Präsenz, in der Warhol der Entleerung des Bildes von jeglicher Bedeutung am nächsten kommt.

Im Prinzip bewegt sich das dargestellte Gebäude in „Empire“ überhaupt nicht. Es ist ein vollkommen statisches Objekt wie auf einer Fotografie. Was sich dagegen bewegt, ist der Film, als ein physisches, materielles Objekt, das mechanisch durch einen Projektor gezogen wird. Er drängt sich

durch Flecken, Kratzer, Telegrafendrähte und hüpfende Kader in den Vordergrund der Aufmerksamkeit. Das Interessante an diesen betont „langweiligen“ Filmen von Andy Warhol besteht darin, dass der dargestellte Gegenstand immer mehr in den Hintergrund und der Hintergrund in den Vordergrund gerät. Er wird immer interessanter. Der gefilmte Gegenstand oder die gefilmte Person verlieren dagegen jegliche Bedeutung und werden von jedem Sinngehalt entleert.

Gerade dadurch kommt die Bedeutung aber über die Hintertüre unbewusst und in veränderter Form, als Wiederkehr des Verdrängten, umso stärker wieder ins Bild hinein. Alles das, was man versucht, aus diesen Bildern auszuschließen, die Gewalt, die Erotik, die Wünsche, die Gefühle, der Voyeurismus oder das Begehren, gelangen in Form der persönlichen Projektionen, Interpretationen und Verhaltensweisen der Zuschauer umso stärker wieder zum Vorschein.



- 1  
Der vorliegende  
Text ist eine stark  
gekürzte, mehrmals  
überarbeitete und  
veränderte Fassung  
von zwei Texten,  
die ursprünglich  
in *Wahol Wool*  
*Newman, Fäktung*  
Real, hrsg. von Fritz  
Felscher, Aast. Kat.  
Kunsthaus Graz (in:  
Goldsmith 2002 (wie  
Anm. 2), S. 80).
- 2  
Benjamin H.J. Buch  
lobt Andy  
Wahol eindringend:  
„ausse looks 1982-  
1986, in: Andy War-  
hol. Retrospektive,  
hrsg. von Kynaston  
Moshier, Museum  
Ludwig Köln 20.  
November 1989 - 11.  
Februar 1990.  
München 1989, S. 24.
- 3  
G.R. Swenson: Was  
ist Pop Art? Auf-  
wörter von acht  
Malem, Teil 1 (1962).
- 4  
Andy Warhol über  
Automation. Ein In-  
terview mit Gerard  
Malanga (1964), in:  
Goldsmith 2002 (wie  
Anm. 2), S. 80.
- 5  
Wahol interviewt  
Brandon (1962-63),  
in: Goldsmith 2002  
(wie Anm. 2), S. 33.
- 6  
Andy Warhol,  
*My True Story*  
(1968), in: Goldsmith  
2002 (wie Anm. 2),  
S. 123-128.
- 7  
Vgl. hierzu ähnlich  
argumentierend  
Buchloh 1989 (wie  
Anm. 2), S. 24-25.
- 8  
Pop macht der  
Künstler (1963), in:  
Goldsmith 2002 (wie  
Anm. 2), S. 26-67.
- 9  
„Na ja, es ist ein  
Film, der den  
Musée, Februar-  
März 1968, 10-21.
- 10  
New York 2002, S. 21.  
Raisonné, Vol. 1.  
Wahol Catalogue  
The Film of Andy  
Warhol Screen Test  
Callie Angell, Andy  
Sekunde umgestalt  
auf 18 Bilder pro  
für Filme ohne Ton  
industriestandards  
Danach wurde der  
nicht war 1970) und  
Kunstwertigkeit  
geschwindigkeit  
die Standardgröße  
antworte verändert  
Wahol 1970  
Wahol Katalog
- 11  
„The lighting is bad,  
the camera work is  
bad, the projection  
bad, but the pop  
is so beautiful.”  
Andy Warhol, in:  
Andy Warhol, hrsg.  
von Andy Warhol,  
Kasper König,  
Forum Hünfeld,  
Olie Gramlich,  
Kat. Andy Warhol,  
Stöckholm, Moderna  
Musée, Februar-  
März 1968, 10-21.
- 12  
New York 2002, S. 21.  
Raisonné, Vol. 1.  
Wahol Catalogue  
The Film of Andy  
Warhol Screen Test  
Callie Angell, Andy  
Sekunde umgestalt  
auf 18 Bilder pro  
für Filme ohne Ton  
industriestandards  
Danach wurde der  
nicht war 1970) und  
Kunstwertigkeit  
geschwindigkeit  
die Standardgröße  
antworte verändert  
Wahol 1970  
Wahol Katalog
- 13  
Interviews mit  
Andy Warhol, hrsg.  
von Kenneth Gold-  
smith, Kippenheim  
Schmichem 2002,  
S. 39-40.

- 1 Der vorliegende Text ist eine stark gekürzte, mehrmals überarbeitete und veränderte Fassung von zwei Texten, die ursprünglich in Warhol Wool Newman. Painting Real, hrsg. von Peter Pakesch, Ausst. Kat. Kunsthaus Graz Universalmuseum Joanneum, 26.9.2009 – 10. Januar 2010, Köln 2009, S. 102-127 veröffentlicht wurden.
- 2 Benjamin H.D. Buchloh: Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956-1966, in: Andy Warhol. Retrospektive, hrsg. von Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln 20. November 1989 - 11. Februar 1990. München 1989, S. 51.
- 3 G.R. Swenson: Was ist Pop Art? Antworten von acht Malern, Teil 1 (1963), in: Interviews mit Andy Warhol, hrsg. von Kenneth Goldsmith, Kippenheim-Schmieheim 2005, S.39-40.
- 4 Andy Warhol über Automation. Ein Interview mit Gerard Malanga (1964), in: Goldsmith 2005 (wie Anm. 3), S. 80.
- 5 Warhol interviewt Bourdon (1962-63), in: Goldsmith 2005 (wie Anm. 3), S. 33.
- 6 Andy Warhol, My True Story (1966), in: Goldsmith 2005 (wie Anm. 3), S. 103-118.
- 7 Vgl. hierzu ähnlich argumentierend Buchloh 1989 (wie Anm. 2), S. 37-57.
- 8 Pop macht der Künstler (1963), in: Goldsmith 2005 (wie Anm. 3), S.56-67.
- 9 Wie Callie Angell anmerkt, war dies die Standardabspielgeschwindigkeit für 16mm-Projektoren bis etwa 1970. Danach wurde der Industriestandard für Filme ohne Ton auf 18 Bilder pro Sekunde umgestellt. Callie Angell: Andy Warhol Screen Tests<sup>5</sup>. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Vol. 1, New York 2006, S. 21.
- 10 „The lighting is bad, the camera work is bad, the projection is bad, but the people are beautiful.“ Andy Warhol, in: Andy Warhol, hrsg. von Andy Warhol/Kasper König/Pontus Hultén/Olle Granth, Ausst. Kat. Andy Warhol, Stockholm, Moderna Museet, Februar – März 1968, [o.S.]
- 11 „Na ja, es ist ein Film, da kann man

jederzeit reinkommen. Man kann rumgehen und tanzen und singen.“ Pop macht der Künstler (1963), in: Goldsmith 2005 (wie Anm. 3), S. 63.





Abb. 1 Andy Warhol:  
Orange Car Crash,  
1963

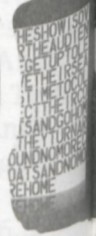


Abb. 2 Andy Warhol:  
Most Wanted Men  
No.6 ,Thomas  
Francis C., and No.7,  
Salvatore V., 1964



Abb. 3 Barnett  
Newman: The Third,  
1962 und Andy  
Warhol: Orange Car  
Crash, 1963



Abb.6 Andy Warhol:  
Twelve Jackies, 1964



Abb. 7 Andy Warhol:  
Blow Job, 1964 und  
Eat, 1964



Abb. 8 Andy Warhol:  
Screen Tests  
1964-66



Abb. 4: Hans Dieter  
Huber: Eva Badura  
und Peter Pakesch  
vor Andy Warhol:  
Flowers, 1964 und  
Christopher Wool:  
Untitled, 1993



Abb. 5 Christopher  
Wool: Minor  
Mishap, 2001



Abb.9 Die Screen  
Tests von Andy  
Warhol in der  
Ausstellung „The  
Third Mind – Carte  
Blanche für Ugo  
Rondinone“ im  
Palais de Tokyo,  
Paris 2007