

litterae
gegeben von
Neumann und
Schnitzler



rs über Wissen und Wissenschaft erfährt in jüngster Zeit eine grund-
morientierung. Der Fokus des Interesses verschiebt sich von
Texten und Repräsentationen auf die performative Dimension und
tionelle Verortung von Wissenspraktiken. Der Titel dieses Bandes ist
n Hintergrund bewußt ambig formuliert: Er ruft mit *Macht, Wissen*
heit drei zentrale Kategorien der Rede über Wissen auf, ohne
eine bestimmte syntaktische Verknüpfung vorzugeben. Gleichzeitig
h als Frage lesen, die die oft stillschweigend vorausgesetzte
von Wissen und Wahrheit problematisiert und auf den
ngsaspekt – Wissen wird gemacht – verweist.
versammelt ausgewählte Plenar- und Sektionsbeiträge der 5. Jahres-
s an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungs-
47 *Kulturen des Performativen*.

7. HEMPFER, geb. 1942, ist Professor für Romanische
issenschaft an der Freien Universität Berlin.
sschwerpunkte: Europäische Renaissanceliteratur,
ne Lyrik des 19. Jahrhunderts, Intermedialität.

RANINGER, geb. 1969, ist wissenschaftliche Assistentin
t für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin.
sschwerpunkte: *intellectual history* der Frühen Neuzeit,
und Poetik.

Rombach Litterae
ISBN 3 7930 9432 4

Klaus W. Hempfer/Anita Traninger (Hg.)

Macht Wissen Wahrheit



Rombach Litterae

Auf dem Titelbild: Tizian: Adam und Eva

Gedruckt mit Unterstützung durch die Freie Universität Berlin

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br. / Berlin

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Edelgard Spaude

Umschlag: Bärbel Engler, Herbolzheim. Der Titel basiert auf einem Entwurf von Barbara Müller-Wiesinger

Satz: Martin Janz

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 3-7930-9432-4

Inhalt

Vorwort	9
I. Wahrheit und Wissen	
<i>Wolfgang Detel</i> Kultur und Wissen	19
<i>Roberto Nigro</i> Spiele der Wahrheit und des Selbst zwischen Macht und Wissen ...	41
<i>Peter von Moos</i> Die »bloße« und die wahrheitsfähige Meinung im Mittelalter. Eine theoretische Weichenstellung	55
II. Wissen machen	
<i>Sybill Krämer</i> Das Geld und die Null: Die Quantifizierung und die Visualisierung des Unsichtbaren in Kulturtechniken der frühen Neuzeit	79
<i>Klaus Mainzer</i> Die Macht der Computer und die Kreativität der Vernunft	101
<i>Alois Hahn</i> Der Sieg der Prognose über die Prophezeiung: <i>Savoir pour prévoir</i>	123
<i>Gerhard Neumann</i> Enzyklopädie und Wissenstheater. Zum Kulturkonzept der Moderne in der deutschen Romantik	141
<i>Anita Traninger</i> Hahnenkampf. Agon und Aggression in akademischen Disputationen der frühen Neuzeit	167

<i>Richard Nate</i>	
Inszenierte Wissenschaft. Rhetorik, Mythos und Pragmatik	183

<i>Marc Föcking</i>	
<i>Trois contes.</i> Ohnmacht des Wissens und Macht des Erzählens in der medizinischen Fallgeschichte des 19. Jahrhunderts	201

III. Wissen und Diskursivierung

<i>Brigitte Weingart</i>	
<i>Transmission</i> vs. <i>transmutation</i> . Aufzeichnung und Abweichung in Andy Warhols <i>Factory</i>	217

<i>David Roesner</i>	
Die Diskursivierung des Performativen und die Performativität diskursiver Praxis. Theaterpartituren zwischen Werkzeug und Waffe	243

<i>Isa Wortelkamp</i>	
Sehen mit dem Stift in der Hand – Bewegungen im Blick des Zeichners	259

Autorinnen und Autoren	271
----------------------------------	-----

Brigitte Weingart

Transmission vs. transmutation. Aufzeichnung und Abweichung in Andy Warhols Factory

1.

Daß sich der Gegenstand der Beobachtung durch das Beobachtetwerden – und erst recht durch die Anwesenheit von Medien – verändert, ist eine aus den Wissenschaftsstudien, aber auch aus Debatten über den Dokumentarfilm geläufige Einsicht. Stellt sich die Einwirkung der Aufzeichnung auf das Ereignis hier als Problem dar, so wird sie in Andy Warhols *Factory* zum Programm. Unter diesem Gesichtspunkt wird im folgenden das Phänomen der Aufzeichnung (bzw. des Aufgezeichnet-, Gefilmt- und Beobachtetwerdens) in Warhols Produktionen der 60er Jahre am Beispiel verschiedener ›Laborsituationen‹ in den Blick genommen.¹ Denn Warhols Experimente mit *Tapes* und *Recordings* aller Art umfassen nicht nur Tonbandmitschnitte, aus denen wiederum Bücher entstehen. In den 60er Jahren entstehen in der *Factory* auch mehrere hundert Rollen von Filmmitschnitten und sogenannten *Screen Tests*; mit Paßfotoautomaten, Polaroid- und professionellen Kameras werden unzählige Fotos aufgenommen, und was darüber hinaus noch an Ausschnitten aus Zeitungen und Fanmagazinen, Devotionalien, Eintrittskarten oder Quittungen am Tage anfällt, wird von Warhol in den sogenannten *Time Capsules* archiviert. Hinzu kommt der gezielte Einsatz menschlicher Aufzeichnungsmedien, etwa in den auf das Mitprotokollieren angelegten täglichen Telefon-Dates, die wiederum in Bücher überführt werden. Im Blick auf diese medienübergreifende Praxis der Aufzeichnung greift die Frage nach der »Diskursivierung des Performativen«, wie sie im Exposé zur Tagung gestellt wurde, zu kurz, wenn Diskursivierung lediglich als Versprachlichung gefaßt wird. In diesem Sinne beschränken sich Warhols

¹ Der vorliegende Beitrag ist Teil einer Reihe von Texten, die sich aus verschiedenen Perspektiven mit Warhols Aufzeichnungspraktiken befassen. Eine frühere Fassung erschien unter dem Titel »Being recorded – Der Warhol-Komplex«, in: Gisela Fehrman / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart (Hg.), *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln 2004, S. 173–190. Zum Verhältnis zwischen visueller Aufzeichnung und ›Glamour‹ als Kulturtechnik der Sichtbarmachung vgl. ausführlicher Brigitte Weingart, *Sehen und Gesehenwerden: Andy Warhols Screen Tests*, in: Tom Holert (Hg.), *Aussehen – Auftreten – Abblitzen. Glamour als Arbeit und Wissen* (in Vorbereitung).

Experimente nicht auf die Domäne des Diskursiven, auch wenn etwa die Verschriftlichung von Tonband-Aufnahmen einen wesentlichen Bestandteil bildet. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Kategorien, die Michel Foucault (auf den der Begriff der ›Diskursivierung‹ in diesem Kontext zurückzuführen ist) für die Analyse des Zusammenhangs von Macht, Wissen und Wahrheit etabliert hat, hier nicht greifen. Denn wie vor allem Gilles Deleuze in seinen Ausführungen zur Unterscheidung zwischen Sagbarem und Sichtbarem bei Foucault betont hat, treten in dessen Analysen zwar die nicht-diskursiven Prozeduren der Sichtbarmachung bzw. Vergegenständlichung als Wirkungsweise der Macht hinter dem »Primat der Aussage« zurück, jedoch nicht infolge einer Reduktion.² Vielmehr wird dem Sichtbaren eine eigene Ordnung eingeräumt, die zur Gesetzlichkeit des Sagbaren einen irreduziblen Widerpart eigenen Rechts bildet. Deleuze zufolge entsprechen dem auch die von Foucault vorgeschlagenen analytischen Verfahren: »die Archäologie, wie er (Foucault) sie begriff, stellt ein *audiovisuelles* Archiv dar (beginnend mit der Geschichte der Wissenschaften)«.³

In Deleuze' Formulierung bleibt unklar, ob die Archäologie ein solches Archiv lediglich *darstellt* (im Sinne von: analytisch abbildet) oder ob sie das Archiv *ist* bzw. in der Darstellung herstellt. Das trifft auch für jenes audiovisuelle Archiv zu, das Andy Warhol als Ergebnis seiner multimedialen Aufzeichnungspraxis hinterlassen hat. Denn diese Praxis setzt deutlich auf die epistemologischen Effekte der Archivierung und Aufzeichnung selbst: »trying to figure out what was happening – and taping it all«, wie es in dem 1980 erschienenen Buch *POPism* heißt, das den *spirit* der »Warhol '60s« retrospektiv in Textform zu übertragen versucht.⁴ Auch wenn sich dieses Zitat im engeren Sinne auf Tonbandmitschnitte bezieht, ist damit die regelrechte Aufzeichnungswut von Warhol und seinen Mitarbeiter/-innen, die sich auch auf andere Medien erstreckt, prägnant auf den Punkt gebracht.

Diese Praktiken der Aufzeichnung haben wesentlich dazu beigetragen, aus der *Factory* eine großangelegte Gegenwartsverwertungsmaschine zu machen, die beinahe sämtliche soziale Prozesse in künstlerische Arbeit ummünzte.⁵ Die ungeheure Produktivität Warhols in den 60er Jahren verdankt sich nicht zuletzt dem Trick, daß alles, was *for the records* aufgezeichnet wurde, potentiell

² Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt a.M. 1992, S. 69–98, hier S. 71.

³ Ebd., S. 73.

⁴ Andy Warhol / Pat Hackett, *POPism*. The Warhol '60s, New York 1980, S. 291.

⁵ Vgl. dazu Juan Suárez, *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema, Bloomington (Ind.) 1996, Kap. 6.

›kunstfähig‹ war – dieser Trick (oder mit dem gebührenden kunstwissenschaftlichen Respekt gesagt: dieses Konzept) selbst ist zentraler Bestandteil seines Erfolgs, also dasjenige, wodurch seine Arbeit im Kunstsystem einen Unterschied machte.

Die Devise, *alles* aufzuzeichnen – »taping it all« (meine Hervorhebung) – bringt auch den tautologischen Zug auf den Punkt, den ein solches Projekt der Weltverdopplung kennzeichnet bzw. zur Methode macht.⁶ Und doch erweist sich die Bezeichnung dieses Verfahrens als ›tautologisch‹, als unzutreffend, wenn man sich die Umsetzung des Konzepts genauer anschaut. Oder anders gesagt: Tautologisch ist eher die Geste als das Ergebnis. Denn Warhol arbeitet nicht nur mit dem Effekt, daß sich die Aufzeichnung dem Ereignis selbst einschreibt; auch die Weiterverwendung des so gewonnenen Materials vollzieht sich keineswegs im Sinne bloßer Verdoppelung.⁷ Zwar gilt Warhol zu Recht als *der* Künstler des Zeitalters technischer Reproduzierbarkeit, als jemand, der in der Nachfolge Duchamps mit Walter Benjamins berühmten Prognosen auf seine Weise ernst gemacht habe. Doch Warhols Ästhetik des Sekundären setzt maßgeblich auf Abweichung. Das zeigt sich insbesondere dort, wo seine Aneignung vorgefundenen Materials beinhaltet, daß Medienwechsel vorgenommen werden – also jene Bewegung der Übertragung, mit der man auch bei der »Diskursivierung des Performativen« zu tun hat, deren Verluste und Potentiale in diesem Teil des vorliegenden Bands analysiert werden.

Im folgenden wird diese Programmatik, teilweise unter Rekurs auf Warhols Selbstauskünfte, zunächst rekonstruiert und mit seiner Aufzeichnungspraxis in Bezug gesetzt. Auch – oder: gerade – aus einer medienübergreifenden Perspektive, wie sie das »audiovisuelle Archiv« der *Factory* vorgibt, lassen sich im Verhältnis von Aufzeichnung und Abweichung bestimmte Regularitäten feststellen, die, obwohl im Kunstkontext entstanden, nicht zuletzt für Fragen der wissenschaftlichen Transkription aufschlußreich sind. Dabei verpflichtet bereits der Gegenstand notwendig auf Selbstreflexion, denn als »epistemische Praxis des Beobachtens und Erklärens«⁷ – »figure out

⁶ Es ist nur vermeintlich ein Paradox, daß die Tautologie einen Unterschied macht: Tautologisch wäre (mit den unten formulierten Einschränkungen) die Aussage des ›Werks‹ über die ›Welt‹ – innerhalb des Kunstsystems jedoch kann diese Tautologie als solche als das anschlussfähige Neue fungieren, das als ›originell‹ gewürdigt wird. Strukturell analog dazu verhält sich die Tatsache, daß dem Verfahren der Serialisierung zu einem bestimmten kunsthistorischen Zeitpunkt Originalität zugute gehalten werden konnte (s. u.).

⁷ So die Formulierung von Barbara Gronau und Jens Roselt in der Einladung zum Tagungsbeitrag; vgl. auch das von der Arbeitsgruppe Performativität und Wissen(schaft) verfaßte

what was happening« – müssen nicht nur die Aktivitäten der *Factory* gelten, sondern natürlich auch das eigene wissenschaftliche Beobachten, Erklären und Transkribieren, dessen performative Effekte entsprechend zu bedenken sind. Schließlich wird die Frage nach dem Zusammenhang von Macht, Wissen und Wahrheit im Blick auf jene Machtverhältnisse zu stellen sein, die zwischen Medium oder *Recorder* und Aufgezeichnetem am Werk sind. Denn Warhols Aufzeichnungspraktiken geben auch Auskunft über die Komplizenschaften einer bestätigenden und ermächtigenden Sichtbarkeit mit dem flexiblen Panoptismus zeitgenössischer Überwachungsdispositive. Damit ist jene Fortführung der Logik von Jeremy Bentham's Panopticon als einer idealen Architektur der Überwachung gemeint, die Machtausübung in die Subjekte selbst hineinverlegt, indem sie diese ständig der Sichtbarkeit aussetzt, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* analysiert hat. Daß es dabei weniger auf das architektonische Modell ankommt als auf die Wirkungen des potentiellen Gesehenwerdens, macht das Panopticon zum »verallgemeinerungsfähige[n] Funktionsmodell [...], das die Beziehungen der Macht zum Alltagsleben der Menschen definiert.«⁸ Die zeitgenössische Version kann insofern als flexibel gelten, als die Beweglichkeit medialer Dispositive auch die Anpassung an sich verändernde Normalitätsgrenzen gewährleistet – oder anders gesagt: die Integration von Abweichung.

2.

Warhols Aufzeichnungspraxis kann im doppelten Sinne als *Komplex* bezeichnet werden: Zum einen scheinen seine Verfahren »ein Ganzes« zu bilden, »dessen Teile vielfältig miteinander verknüpft sind« – gemäß der ersten Wortbedeutung, die ein Lexikon für den Hausgebrauch unter dem Begriff »Komplex« verzeichnet.⁹ Eine Passage aus dem 1975 erschienenen Buch *The Philosophy of Andy Warhol* könnte verdeutlichen, warum auch die sich aufdrängende psychologische Konnotation von Komplex¹⁰ nicht allzu weit

Kapitel »Diskursivierung des Performativen«, in: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf (Hg.), *Praktiken des Performativen*, Themenheft von Paragrana, 13, 1 (2004), S. 81–120, hier S. 112–120.

⁸ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975), Frankfurt a.M. 1992, S. 263. Apropos Experiment: An anderer Stelle ist davon die Rede, daß das Panopticon »als eine Art Laboratorium der Macht« funktioniert (ebd., S. 262).

⁹ Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, 6., neu bearb. Aufl. 1998.

¹⁰ Vgl. stellvertretend aus dem Eintrag »Komplex«, in: Jacques Laplanche / J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1996, S. 252: »Organisierte Gesamtheit

hergeholt ist. Dort gibt Warhol zu Protokoll, daß die Affäre mit seinem Fernseher, die er in den späten 50er Jahren angefangen habe, sich inzwischen zu der promiskuen Konstellation von vier Exemplaren in seinem Schlafzimmer multipliziert hat: »But I didn't get married until 1964 when I got my first tape recorder. My wife. My tape recorder and I have been married for ten years now. When I say »we«, I mean my tape recorder and me. A lot of people don't understand that.«

An dieser Stelle sei erwähnt, daß dieser »Liebesgeschichte« der Bericht über eine kontaktarme Kindheit und über ein erstes Date mit einem Psychiater vorausgeht, der nicht zurückrief, um eine zweite Sitzung zu arrangieren. Doch das ist jetzt ohnehin nicht mehr nötig, denn eine Tonband-Ehe wirkt sich offenbar nachdrücklich auf das Gefühlsleben aus:

The acquisition of my tape recorder really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go. Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape, and when a problem transforms itself into a good tape it's not a problem any more. An interesting problem was an interesting tape. You couldn't tell which problems were real and which problems were exaggerated for the tape. Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing.¹¹

Diesem Statement zufolge können also die therapeutischen Wirkungen eines Tonbands den Psychiater ersetzen. Allerdings ist dabei zu bedenken, daß das Statement seinerseits das Ergebnis einer Mitschrift bzw. eines Mitschnitts ist. Wie alle (schriftlichen bzw. Text-) Bücher Warhols ist es durch die Aufzeichnung von Gesprächen entstanden, die von Mitarbeitern transkribiert und gewissermaßen in Buchform gegossen wurden. Seine wichtigste Mitarbeiterin in diesem Prozeß war die bereits erwähnte Pat Hackett, die nicht nur an *The Philosophy of Andy Warhol* und an *POPism* beteiligt war, sondern auch an zwei posthum veröffentlichten Büchern, nämlich *Andy Warhol's Party Book* (1988) und den *Diaries* (1989).¹² Dabei ist ihre Funktion keineswegs die einer bloßen

von teilweise oder ganz unbewußten, stark affektbesetzten Vorstellungen und Erinnerungen. Ein Komplex entsteht auf der Grundlage der zwischenmenschlichen Beziehungen der Kindheitsgeschichte; er kann alle psychologischen Ebenen strukturieren; Emotionen, Haltungen, angepaßte Verhaltensformen.«

¹¹ *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* (1975), San Diego / New York / London 1977, S. 26f. Deutsche Ausgabe: *Die Philosophie des Andy Warhol. Von A bis B und zurück*, München 1991.

¹² Warhol / Hackett, *POPism*; dies., *Andy Warhol's Party Book*, New York 1988; Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, ed. Pat Hackett, New York 1989. Deutsche Ausgabe:

»Tipps«, wobei die Existenz einer solchen – wie sich zeigen wird – nicht nur aus Skepsis gegenüber Geschlechterstereotypen bezweifelt werden kann.¹³ Hinsichtlich ihrer konstitutiven Beteiligung an den Büchern wäre für Hackett jedenfalls die Bezeichnung als »Ghostwriter« eher angebracht.

Im Fall der *Philosophy* gestaltete sich ihre Mitarbeit so, daß Pat Hackett die Tonbandmitschnitte von acht Interviews, die sie selbst mit Warhol geführt hatte, sowie von Gesprächen mit den Mitarbeitern Bob Colacello und Brigid Berlin zu Telefongesprächsepisoden zwischen A (wie Andy) und verschiedenen Bs weiterverarbeitete.¹⁴ Diese Entstehungsgeschichte legt nahe, das zitierte Statement auf Andy Warhol selbst anzuwenden: Schwer zu sagen, ob es sich bei besagtem Komplex um ein »wirkliches« oder um ein fürs Tape produziertes Problem handelt – »just performing«. Das Verhältnis zwischen Warhol und seinem Tonband kann offensichtlich auch im psychoanalytischen Sinne als *Übertragung* gelten, bezeichnet diese doch »den Vorgang, wodurch die unbewußten Wünsche an bestimmten Objekten [...] aktualisiert werden«, und zwar »im Rahmen eines bestimmten Beziehungstypus, der sich mit diesen Objekten ergeben hat.«¹⁵ Klassischerweise handelt es sich bei diesem Beziehungstypus um die Behandlungssituation, aber Warhol hat ja den Analytiker bereits durch andere Medien ersetzt. Schon der Untertitel des Buchs weist jedoch darauf hin, daß hier nicht nur Verhältnisse der Übertragung dokumentiert werden, sondern auch solche der *Gegenübertragung*: *From A to B and Back Again*. Versteht man unter Gegenübertragung die unbewußten Reaktionen und Projektionen des Gegenübers auf die Übertragung des Analysanden, von B auf A, so scheint dies genau die Situation zu sein, die Warhol ins Auge faßt, wenn er feststellt, die Leute könnten nicht mehr entscheiden, ob sie die Probleme, von denen sie in Anwesenheit des Tapes erzählten, wirklich hätten oder sie nur aufführten – »if they were just performing«.

Warhols Aufzeichnungspraktiken setzen gezielt auf diesen Effekt der Gegenübertragung, wobei mitunter eine Ersetzung des Anderen (B) durch

Andy Warhol, *Das Tagebuch*, hg. von Pat Hackett, München 1989. Transkriptionen von Tonbandmitschnitten liegen auch Warhols erstem Roman zugrunde: a. *A Novel*, New York 1968 (dt.: a. *Ein Roman*, Köln 1971).

¹³ Zur Rolle von Frauen in Aufzeichnungszusammenhängen und speziell zur Rolle von Hackett im Warhol-Komplex vgl. Klaus Theweleit, *Buch der Könige 2y: Recording Angels' Mysteries*, Frankfurt a.M. / Basel 1994, S. 424–599, hier S. 459ff.

¹⁴ Vgl. Phyllis Rose, *Literary Warhol*, in: *The Yale Review* 79, 1 (Autumn 1989), S. 21–33, hier S. 22.

¹⁵ Aus dem Eintrag »Übertragung«, in: Laplanche / Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 550.

das Aufzeichnungsmedium selbst stattfindet, das aber als solches immer schon zu einem Stellvertreter des Gegenübers wird – denn was wäre eine Aufzeichnung, wenn sie nicht potentiell abhörbar / lesbar / sichtbar ist? Die Ununterscheidbarkeit von Performance und Authentizität verweist dabei, wie sich zeigen wird, nicht nur auf deren gelegentliche Verwechselbarkeit, sondern sehr viel grundsätzlicher auf die Anwesenheit eines Anderen im Moment der »Livehaftigkeit« selbst. Insofern impliziert der »Warhol-Komplex« auch eine Zurückweisung der Mythen über Subjektivität als medienfreier Selbstpräsenz.¹⁶ Auf der Strecke bleibt dabei die Vorstellung von einer primären Natürlichkeit, der sich Künstlichkeit und Verstellung (als Sekundäres) nur hinzufügen. Vielmehr geht es in Warhols gesamtem Projekt eher um eine Perspektive auf Künstlichkeit als zweiter Natur. Dementsprechend steht in den Experimenten der Aufzeichnung letztlich das »just« in »just performing« auf dem Spiel.

An dieser Stelle ist es jedoch wichtig, zwischen Performativität und Performance zu unterscheiden und die verschiedenen Ebenen zu konturieren, für die diese Begriffe im folgenden veranschlagt werden: Performance wird hier im Sinne des Alltagsverständnisses für die Vorführung einer bestimmten Aktivität gebraucht – sei diese bewußt inszeniert oder nicht. Performativität, hier häufiger in der adjektivischen Form »performativ« verwendet, bezieht sich auf die konstitutive Beteiligung eines Bedeutungsträgers an dem Gegenstand, auf den er referiert. Insofern handelt es sich um eine weitgefaßte Version dessen, was in der Sprechaktheorie als performativer Sprechakt bezeichnet wird: Der propositionale Gehalt einer Äußerung wird durch diese nicht nur registriert (in der adäquaten Terminologie: konstatiert), sondern zugleich hergestellt – wie in dem klassischen Beispiel: Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau.

In Warhols Praxis sind diese Ebenen jedoch nicht immer scharf voneinander zu trennen. Seine Verfahren setzen in mehrfacher Hinsicht auf die *Abweichung* der Aufzeichnung: Das gilt zum einen für das Ereignis selbst, denn er arbeitet gezielt damit, daß sich Medien der »authentischen« Situation nicht hinzufügen, sondern in diese eingreifen bzw. sie überhaupt als solche konstituieren – wodurch sie auch dann zur Performance wird, wenn sie nicht darauf angelegt ist. Dies ist der Schauplatz, auf dem sich die geschilderten Prozesse von Übertragung und Gegenübertragung abspielen. Zum anderen wird

¹⁶ Insofern gibt es Parallelen zu den Subjekt- und Medientheorien, an denen beinahe zeitgleich sowohl Jacques Derrida als auch Jacques Lacan gearbeitet haben, wie immer sich deren Ansätze im einzelnen unterscheiden.

das so gewonnene Material seinerseits Prozeduren der Weiterverarbeitung unterworfen, die nicht nur verdeutlichen, daß die involvierten Medien in Transkriptionsprozessen nicht lediglich als Übermittler fungieren, sondern diese Unvermeidbarkeit der Abweichung auch produktiv machen. Die performative Dimension jeder vermeintlich »bloßen« Aufzeichnung und jeder »bloßen« Transkription einer Aufzeichnung¹⁷ wird nicht unterschlagen, sondern im Gegenteil zur Methode erhoben. Auf dieser Ebene spielt sich das ab, was im Titel in Abgrenzung von *transmission* als *transmutation* bezeichnet wird (dazu unten mehr).

Diese Vorgehensweise beinhaltet aber nicht, daß Warhol wiederum die Abweichung fetischisiert. Das Spezifikum von Warhols Ästhetik des Sekundären besteht vielmehr in der Spannung zwischen Reproduktionsverfahren, die die Nähe zum Primären oder Original bis zur Kopie steigern, und einer zur Schau getragenen – oder zumindest: nicht unterschlagenen – Differenz.

3.

Um dies zu verdeutlichen, sei zunächst an einen der ersten Filme erinnert, die im Kontext der *Factory* entstanden sind, an *Eat* von 1964. Der Maler Robert Indiana, als Pop-Künstler auch zu diesem Zeitpunkt schon relativ bekannt durch seine *Sign*-Bilder, darunter solche mit der Aufschrift »EAT«,¹⁸ ist 45 Minuten lang dabei zu sehen, wie er einen Pilz verspeist (Abb. 1-3).

Warhols Regieanweisung an den Darsteller für diesen Film war: »Eat this one mushroom« – und das 9 Filmbänder, also rund 30 Minuten lang.¹⁹ Daß der Film letztendlich 45 Minuten dauert, hängt mit der besonderen Projektionsweise zusammen: Die Filmaufnahmen (im Format 16 mm ohne Ton) wurden von Warhol verlangsamt projiziert, auf 16 statt 24 Bilder pro Sekunde gedrosselt, so daß ein Zerdehnungseffekt – aber noch keine Zeitlupe – entsteht. Vom Ergebnis dieses sparsamen Settings ausgehend lassen sich drei Prinzipien festhalten, die das Verhältnis von Aufzeichnung und Abweichung in Warhols Arbeiten durchgehend zu bestimmen scheinen:

¹⁷ Zur unvermeidlichen Performativität des scheinbar »nur Abgeschriebenen« vgl. Brigitte Weingart, *Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte* (Goetz, Kempowski, Nettelbeck), in: Ludwig Jäger / Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren. Medien / Lektüre*, München 2002, S. 91–114.

¹⁸ Vgl. dazu Callie Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II*, Andy Warhol Film Project / Whitney Museum of American Art 1994, S. 13.

¹⁹ Vgl. dazu David Bourdon, *Warhol*, New York 1989, S. 171.



Abb. 1-3

A. Die *Aufzeichnungssituation* als solche verändert das Ereignis auf eine Weise, die nicht als akzidentiell oder sekundär gelten kann, sondern als konstitutive Beteiligung. Das bedeutet aber nicht eine einfache Umkehrung, also daß das mediale Dispositiv an die Stelle des Primären rückt und das Ereignis gewissermaßen darin aufgeht – ein solcher Umkehrschluß hieße, die Gegenübertragung mit einer Fernsteuerung zu verwechseln und die gewollte Kontingenz zu unterschlagen, die in der Situation am Werk ist. Die Aufzeichnung ist im Ereignis schon vorhanden, oder, in die Kategorien von Original und Kopie übersetzt, die Kopie im Original. Insofern handelt es sich bei Indianas Essen des Pilzes bereits um eine *Originalkopie*, die das primäre Ereignis und die sekundäre Aufzeichnung miteinander verschweift.²⁰ Im Agieren Indianas manifestiert sich diese Situation als Schlingern zwischen Selbstvergessenheit und bewußter Performance, deren Grenze der Zuschauer wohl kaum zu bestimmen wüßte. Vielmehr kennzeichnet die Blicksituation ein gleichzeitiges Vermeiden und Bedienen des Kamerablicks, ein Oszillieren zwischen Entzug und Pose auf Seiten des Gefilmten.²¹

B. Die *Transkription* im engeren Sinne, also das Weiterverarbeiten der Aufzeichnungen bzw. die Bearbeitung der ersten Originalkopie (im oben genannten Sinne), wird als *gezielte Abweichung* gehandhabt bzw. inszeniert. Diese gezielte Abweichung, das regelrechte Provozieren von Störung im Prozeß der Transkription, wird in *The Philosophy of Andy Warhol* als bewußte Strategie dargestellt, die sich ihrerseits anderer Leute Unbewußtheiten zunutze macht:

Something that I look for in an associate is a certain amount of misunderstanding of what I'm trying to do. Not a fundamental misunderstanding; just minor misunderstandings here and there. When someone doesn't quite understand what you want from them, or when they didn't quite hear what you told them to do, or when the tape is bad, or when their own fantasies start coming through, I often wind up liking what comes out of it all better than I liked my original idea. Then if you take what the first person who misunderstood you did, and you give that to someone else and tell them to make it more like how they know you would want it, that's good, too. If people never misunderstand you, and if they do everything exactly the way you tell them to, they're just transmitters of your ideas, and you get bored with that. But when you work with people who

²⁰ Vgl. zu diesem Konzept Fehrmann / Linz / Schumacher / Weingart (Hg.), *Originalkopie*, bes. die Einleitung.

²¹ Dieser Diskrepanz kommt auch die Tatsache zugute, daß sich EAT wie fast alle der ersten Warhol-Filme (*SLEEP*, *KISS*, *BLOW JOB*, etc.) »nur« um basale bzw. banale körperliche Verrichtungen dreht.

misunderstand you, instead of getting *transmissions* you get *transmutations*, and that's much more interesting in the long run.²²

»Transmutations« statt (*just*) »transmissions« – Warhol formuliert hier ein Programm der *produktiven Störung*, mit dem sich Mißverständnisse, Medienprobleme (»when the tape is bad«), aber auch Gegenübertragung (»when their own fantasies start coming through«) in einen ästhetischen Mehrwert ummünzen lassen. Genau mit diesem Effekt arbeitet Warhol bekanntlich auch innerhalb seiner berühmten Siebdruck-Serien, die ja gerade davon »leben«, daß kein Element dem anderen haargenau gleicht.²³

Jacques Derrida hat in seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept des Performativs in der Sprechakttheorie gezeigt, daß jede Wiederholung eines Zeichens als Iteration aufzufassen ist, also – im etymologischen Sinne dieses Wortes (*iter*, »nochmals«, kommt aus dem Sanskrit, von *itara*, »anders«) – als »Logik, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft«.²⁴ Warhols gezielte Re-inszenierungen des Wiederholten als Abweichung können nahezu als Parodien dieser Struktur gelten. Der performative Überschuss *jeder* Transkription, Reproduktion oder Kopie gegenüber dem Original wird nicht als Unfall behandelt, sondern auf mitunter übertriebene Weise mitausgestellt. Als Ergebnis dieser Strategie läßt sich in Warhols Arbeiten eine Rhetorik der Störung beobachten, die zwar in den verschiedenen Medien notwendig andere Formen annimmt, welche aber strukturelle Analogien aufweisen. Die minimalistische Handhabung dieser Formen ändert dabei nichts an

²² Warhol / Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 99.

²³ Zu diesem Verhältnis von Ähnlichkeit und Differenz in den Bilderserien vgl. stellvertretend Hal Foster, *The Return of the Real*, in: ders., *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge (Mass.) 1996, S. 127–170; Richard Meyer, *Warhol's Clones*, in: *Yale Journal of Criticism* 7,1 (1994), S. 79–109. Zumindest erwähnt sei an dieser Stelle auch, daß selbst im Falle einer nicht »sichtbar« abweichenden Wiederholung diese einen Unterschied macht. Foucault setzt sich in einem knappen Exkurs zu Andy Warhol – bezeichnenderweise in der langen Besprechung zweier Bücher von Deleuze, darunter *Differenz und Wiederholung* – mit dem Verhältnis von »Gleichförmigkeit« und »Mannigfaltigkeit« auseinander. Er scheint jedoch vor allem auf darauf abzielen, daß die Elemente der Serien keine zentrale Referenz haben. Darauf weist zumindest die Anspielung am Ende seines Texts über Magritte hin, die einen Identitätsverlust des Bildes mitsamt seines Namens in Aussicht stellt: »Campbell, Campbell, Campbell«. Vgl. Foucault, *Theatrum philosophicum* (1970), in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*, Bd. II: 1970–1975, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M. 2002, S. 93–122, hier S. 115f.; ders., *Dies ist keine Pfeife* (1967), München 1997, S. 65.

²⁴ Vgl. Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders., *Limited Inc*, Wien 2001, S. 15–45, hier S. 24.

ihrem Status als Rhetorik. Zum wiederkehrenden Vokabular gehören in den Siebdruck-Serien die Farbschlieren und »schlechten« Drucke; im Film die weißen Übergänge beim Wechsel der Rollen, die weißen Sprengel (Abb. 3), die vermutlich von der Perforation am Bandanfang herrühren (und nicht identisch sind mit dem gezielten Eingriff des *stroke cuts*²⁵), aber auch die zerdehnte Vorführung sowie im Fall von *Eat* die Vertauschung in der Reihenfolge der Filmrollen – mit dem Effekt, daß manche Zuschauer des Films *Indiana* mehrere Pilze haben essen sehen.²⁶ Gleichzeitig ist mit Bezug auf die Produktivität der Störung jedoch eine eigentümliche Ambivalenz festzuhalten, die sich schon in der zitierten Transmutations-Programmatik äußert: Einerseits wird Kontrolle zugunsten von Kontingenz aufgegeben, andererseits ist diese Kontingenz als solche in Auftrag gegeben – und wird wiederum kontrolliert.

Das bestätigt auch ein Beispiel aus Warhols literarischer Produktion: Als er für seinen Roman *a* die Tonbandmitschnitte von Gesprächen in der *Factory* transkribieren ließ, hat er größten Wert darauf gelegt, daß jeder Versprecher und jedes Hüsteln in die Abschrift aufgenommen wurden, ebenso wie orthographische Fehler im maschinengeschriebenen Transkript in den Drucksatz. Das regelrechte Insistieren auf den kooperations- und medienbedingten »Transmutationen« kennzeichnet dieselbe Hartnäckigkeit, mit der mitunter – etwa in wissenschaftlichen Diskursen – puristische Vorstellungen von einer 1:1-Übertragung verteidigt werden.²⁷ Das Ergebnis eines solchen Verfahrens kontrollierter Abweichung macht darauf aufmerksam, daß mit jedem Medienwechsel nicht nur etwas auf der Strecke bleibt – im Fall der Abschrift von Tonbändern z.B. mit der Stimme auch die hörbare Körperlichkeit der Sprecher –, sondern auch etwas Anderes und Neues gewonnen wird. Die

²⁵ Der *stroke cut*, zu deutsch Röhrenblitz-Schnitt, ist ein Verfahren, das Warhol seit 1966 verwendet hat – dem Zeitgenossen Gene Youngblood zufolge als »eine Art Brechtisch-Godardscher List« und »zur Ausstattung seines Werks mit Kamera-Gegenwart«, also um auf die Medialität der Aufzeichnung aufmerksam zu machen. Zit. nach Enno Patalas (Hg.), *Andy Warhol und seine Filme. Eine Dokumentation*, München 1971, S. 75; zur Technik des Verfahrens vgl. Patalas, Nachwort, ebd., S. 109–129, hier S. 120.

²⁶ Vgl. Bourdon, Warhol, S. 172. Die Text-Bücher Warhols provozieren den Eindruck, als seien hier die Transmutationseffekte stärker abgeschliffen oder tendenziell verunsichtbart zugunsten einer glatten Leseoberfläche. Dies gilt zumindest für die von Pat Hackett transkribierten und redigierten Texte; etwas anders präsentiert sich die Textur von Warhols erstem Buch *a. A Novel*.

²⁷ Daß die Vorstellung einer »Bereinigung« in linguistischen Transkriptionsprozessen ihrerseits traditionell auf einer »latenten Schriftzentriertheit« beruht, zeigt hingegen Angela Redder, *Professionelles Transkribieren*, in: Jäger / Stanitzek (Hg.), *Transkribieren*, S. 115–131.

Entautomatisierung der Wahrnehmung, die den »auf Lücke« setzenden, anti-illusionistischen Repräsentationsweisen moderner Kunst und Literatur traditionell gutgeschrieben wird, ist auch für *a. A Novel* zu veranschlagen: Indem das protokollierte Stimmengewirr seinen Mangel an Hörbarkeit und Sichtbarkeit unüberlesbar vor sich herträgt und durch die ständige Unterbrechung durch »(Störungen)« und »(Lärm)« selbst an die Grenze der Lesbarkeit getrieben wird (s. Abb. 4), wird auch die voyeuristische Konsumierbarkeit der Konversationen empfindlich gestört. Und obwohl diese Notationsweise eine bestimmte Akribie signalisiert, wird auch der Nimbus der Wahrheitsnähe in Frage gestellt, von dem die analoge Aufzeichnung durch ihr indexikalisches Verhältnis zum Gegenstand profitiert – präsentiert sich diese Genauigkeit doch unübersehbar als »pseudo-wissenschaftlich«.

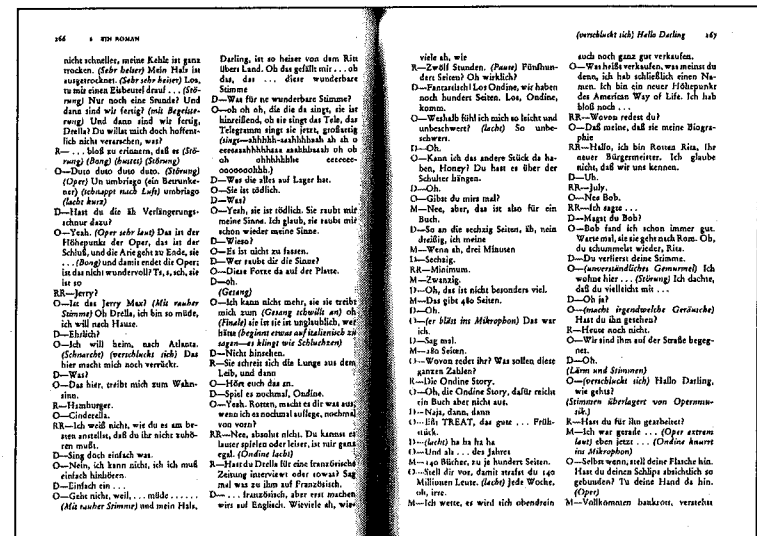


Abb. 4

Es sind gerade diese »zugelassenen« Formen der Störung, in denen die Materialität des Medialen zum Vorschein kommt und die Transparenz der Übertragung unterlaufen wird, die den Produkten »bloßer Aufzeichnung« oder »bloßer Reproduktion« ihr besonderes Appeal verleihen. Gerade im Kontext literarischer und künstlerischer Praktiken, die unter dem Etikett »Pop« subsumiert werden, weil sie Texte, Bilder, Filmmaterial und Klänge aus den sogenannten Massenmedien zitieren, den Rahmen wechseln und sie als Kunst oder Literatur präsentieren, wird diese Umwertung bzw.

Aufladung häufig strategisch eingesetzt. Das gilt z.B. für die »große Medienmitschrift« von Rainald Goetz, der mit 1989 mehrere Bände von Fernseh- und Zeitschriftenprotokollen vorgelegt hat. Außer auf den notorischen Abschreiber Uwe Nettelbeck und dessen Abschriften von Fernsehklassikern wie *Dalli-Dalli* bezieht sich Goetz dabei auch dezidiert auf Warhol, dessen Zitat »trying to figure out what was happening – and taping it all« den Bänden als Motto vorangestellt wird.²⁸ Der Medienwechsel wird hier schon dadurch überprononciert hervorgehoben, daß diese Fernsehmitschriften komplett auf Bilder verzichten. Diesseits eines Medienwechsels in diesem Sinne operieren dagegen die »Oberflächenübersetzungen« von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, die dem produktiven Mißverständnis mit einer als solchen kultivierten Amateurhaftigkeit huldigen. In ihrer Übertragung von Apollinaires Gedicht *La jolie rousse* aus dem Französischen ins Deutsche – Titel: *Der joviale Russe* – verfahren sie nach dem Prinzip spontaner Wiedererkennungseffekte und Assoziationen, wobei sie mitunter den Umweg über das Englische gehen und auch eher entfernte klangliche Ähnlichkeiten der beiden Sprachen in Kauf nehmen. So transmutiert etwa die Zeile »Connaissant plusieurs langages« aus dem Gedicht Apollinaires zu »Kenne Blumen länger«.²⁹

C. Als dritter Aspekt, der das Verhältnis zwischen Aufzeichnung und Abweichung nicht nur im Warhol-Komplex charakterisiert, wäre demnach eine *Rekursionsfigur* festzuhalten: Die Kategorie des Originals, die im Feld des Sekundären – im Setzen auf »bloße« Aufzeichnung, Transkription, Kopie – vermeintlich verabschiedet wird, tritt in dieses wieder ein. Zum einen erfolgt dieser Wiedereintritt, wie in Punkt B ausgeführt, über das Kriterium der Originalität. So ist im Kunstsystem kaum eine »reine« Transkription oder Kopie denkbar, die nicht zumindest vom Konzepthaften der Kopie profitierte, also davon, daß jede »bloße Kopie« als Statement, etwa gegen die Vorstellung vom Originalgenie und einer singulären Urheberchaft,

²⁸ Vgl. Rainald Goetz, 1989. Material, in: ders., Festung, Bd. 2.1–2.3, Frankfurt a.M. 1993; andernorts heißt es zum Thema Lieblingsschriftsteller: »so einfach, wie wahr: Andy Warhol«. Goetz, Drei Tage (1988), in: ders., Kronos. Berichte (= Festung, Bd. 3), Frankfurt a.M. 1993, S. 251–272, hier S. 265. Vgl. dazu ausführlicher Weingart, Flüchtliges Lesen.

²⁹ Ralf-Rainer Rygulla / Rolf Dieter Brinkmann, Der joviale Russe (nach Apollinaire: La jolie rousse), in: Jörg Schröder (Hg.), Mammut. März-Texte 1&2, 1969–1984, Herstein 1984, S. 70. Zu Brinkmanns Theorie und Praxis der produktiven Rezeption vgl. Eckhard Schumacher, »In case of Misunderstanding, read on!« Pop, Literatur, Übersetzung, in: Jochen Bonz (Hg.), Popkulturtheorie, Mainz 2002, S. 25–44, hier S. 35.

gelten kann.³⁰ Zum anderen kann die Kopie bzw. Transkription selbst in den Status eines Originals einrücken und von dort aus weitere Aneignungen kontrollieren – z.B. indem sie diese wiederum als unoriginell, aber auch als Abweichung von der Abweichung diskreditiert.

Daß sich mit diesem Aspekt der Kreis zur prekären Unterscheidbarkeit zwischen Authentizität und Performance schließt, verdeutlicht ein Kommentar Warhols über Fotografien, die den darauf abgebildeten Schönheiten wiederum zu Vor-Bildern werden: »Beauties in photographs are different from beauties in person. It must be hard to be a model, because you'd want to be like the photograph of you, and you can't ever look that way. And so you start to copy the photograph.«³¹ Die mediale Aufzeichnung setzt eigene ästhetische Kriterien in die Welt, die anders funktionieren als diejenigen der Wirklichkeit – eine Feststellung, die über die Tauglichkeit, fotografiert zu werden, hinaus auch auf andere Medien übertragbar und als solche relativ banal ist (man denke an die Rede von Telegenie etc., aber auch den Schock beim Hören der eigenen Stimme auf dem Anrufbeantworter). Interessant wird diese Diagnose aber in dem Moment, in dem es Warhol gelingt, diese Situation von »Gegenübertragung« als grundsätzliche Disposition auszustellen, die sich nicht auf Models beschränkt. Sie wird auch nicht erst im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit an Medien delegiert, obwohl die schiere Vervielfältigung und Verbreitung der Aufzeichnungstechniken einen quantitativen Unterschied machen, der ins Qualitative umschlägt.

Wenn oben festgestellt wurde, daß mit den Aufzeichnungsexperimenten das »just« des »just performing« auf dem Spiel steht, so wäre zu ergänzen, daß Gegenübertragung jenseits von technischer Übertragung immer schon stattgefunden hat. Die psychoanalytische Verwendung der Begriffe Übertragung bzw. Gegenübertragung³² – »From A to B and back again« – ist in diesem Zusammenhang nicht nur metaphorisch gemeint. Vielmehr ist die Reformulierung zu bedenken, der Jacques Lacan das Konzept des Anderen (als Adressaten und Agenten der Aufzeichnung) unterzogen hat, und dies vor allem im Hinblick auf Fragen der intersubjektiven Blicktechnologie. Lacan beerbt dabei Merleau-Ponty um den Hinweis, »daß wir im Schauspiel

³⁰ Diesen Umstand hat z.B. die Appropriation Art sich gleichzeitig zunutze gemacht und vorgeführt, besonders plakativ Sherrie Levine mit ihren »Nachbildern«, für die sie Katalogabbildungen oder Fotografien von Arbeiten kanonischer Künstler verwendete. Zu literarischen »Konzept-Texten« in diesem Sinne vgl. Weingart, Flüchtliges Lesen, S. 104f.

³¹ Warhol / Hackett, The Philosophy of Andy Warhol, S. 63.

³² Sicherheitshalber sei angemerkt, daß Übertragung im psychoanalytischen Sinne im Englischen nicht mit »transmission« übersetzt wird, sondern mit »transference«.

der Welt angeschaute Wesen sind».³³ Und das gilt auch für Andy Warhol, der diesem Angeschautwerden – aber auch über das visuelle Paradigma hinaus: dem Aufgezeichnetwerden – Rechnung trägt, indem er einerseits die Einverleibung des Blicks durch dessen übertriebene Auslagerung in mediale Dispositive vorführt, sich andererseits aber selbst zu deren Objekt stilisiert.

4.

Die Kontrolle über den Grad und die genaue Form der Abweichung der an Menschen und Medien delegierten *transmutations* impliziert in letzter Konsequenz natürlich auch, daß, aller exponierten ›Maschinenhaftigkeit‹ und stilisierter Subjektivitätsarmut Warhols zum Trotz, *Autorschaft* ins Spiel kommt – und zwar im ganz herkömmlichen Sinne von Autorität: Warhol ist derjenige, der die Resultate der Übertragungen abnimmt, der entscheidet, ob sie weiterverwertet werden oder nicht, und der seinen schon in den 60er Jahren berühmten Namen zur Legitimation der Resultate als ›Kunst‹ verwendet.³⁴ Damit wird aber gleichzeitig die Tatsache unterstrichen, daß es eine Transkription ganz *ohne* Autorschaft nicht geben kann, und erweitert man den Begriff der Autorschaft – zugebenermaßen waghalsig³⁵ – um medienbedingte Signaturen, dann gilt das auch für die technische Aufzeichnung und Reproduktion.

Spätestens an dieser Stelle drängt sich der Zusammenhang auf zwischen künstlerischen Praktiken der Aufzeichnung und dem Problem *wissenschaftlicher* Transkriptionen, der ›Zurichtung‹ der Gegenstände im Dienste der Überbrückung von Medienwechseln und nicht zuletzt der eigenen Perfor-

³³ Vgl. Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI (1964), Weinheim / Berlin 41996, S. 81.

³⁴ Das rechtfertigt vielleicht die dominante Rede von »Warhol« in diesem Text, auch wenn die Bezeichnung »Warhol-Komplex« u.a. darauf angelegt ist, der Vernetzung und Ko-Autorschaft innerhalb der *Factory* – als Verbund von Menschen und Medien – Rechnung zu tragen. Zur Kritik an der Konstruktion eines klassizistischen Warhols, die ihn nicht nur als autonomes Künstlersubjekt aufbaut, sondern mit dem Umfeld der *Factory*-Subkultur auch seine Homosexualität ausblendet, vgl. die Besprechung einer Retrospektive, die 2001 unter anderem in der Berliner Nationalgalerie zu sehen war, von Marc Siegel, Doing it for Andy, in: Texte zur Kunst 12, 45 (März 2002), S. 171–180.

³⁵ Allerdings nicht wirklich waghalsig im Vergleich etwa zur Konzeption medialer Autorschaft, wie sie von Friedrich Kittler vorgenommen wurde. Vgl. stellvertretend ders., Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986.

mances – zumal der vorliegende Text in seiner ursprünglichen Form als Vortrag konzipiert war, bei dem mit Filmauszügen gearbeitet wurde. Der Versuch, die bewegten Bilder des Films im Medium des Buchs zu fixieren, ist natürlich in hohem Maße voreingenommen, was sich etwa in der Auswahl der Stills und dem Setzen ›bedeutsamer‹ Schnitte manifestiert. So beziehen sich die Bild-Zitate im Fall von *Eat* vor allem auf das Blickverhältnis Indianas zur Kamera (Abb. 1, 2) und auf den Aspekt der Störung (Abb. 3), wohingegen etwa auf Momente des ›Rauschens‹ – des weißen Bildschirms beim Wechsel des Bands, der den Film mehrfach unterbricht und dadurch rhythmisiert – verzichtet wurde. Doch anstelle einer Bildkombination, die auf tendenziell übertriebene Weise die Veränderung der Sequenz in den Blick rückt, ließe sich genauso plausibel eine Folge von Einzelbildern in bzw. als Serie zitieren.

Zwischen Warhols Programmatik bzw. Praxis des Sekundären und dem Problem, daß sich mit deren Transkription selbst für die Herstellung dessen stellt, was man auch ›Sekundärliteratur‹ nennt, gibt es also deutliche Interferenzen. Zugespitzt formuliert, könnte man Warhols Setzen auf Abweichung zum Vorbild nehmen für einen Umgang mit dem Status der eigenen Operationen der Beobachtung, Aufzeichnung und Transkription, der seiner gegenstandskonstitutiven Funktion stärker Rechnung trägt und sie sogar als produktives Moment in Anschlag bringt. Das hieße, die performative Dimension von Transkriptionen, wie sie in den Medien- und Kulturwissenschaften ständig vorgenommen werden, um die flüchtigen, nicht-diskursiven oder auf welche Weise auch immer der Medialität der Schrift sich sperrenden Gegenstände in Vortrags- und Textformen zu bringen, nicht zu unterschlagen.

Warhols *Factory* operiert zwar im Kunstsistem, aber wenn gerade die Aufzeichnung von Ereignissen und ihre Transkription auf die Durchlässigkeit von Kunst und Wissenschaft aufmerksam macht, legt das nahe, diese Durchlässigkeit methodisch produktiv zu machen, statt sie im Gestus der Objektivität zu verunsichtbaren. Das gilt darüber hinaus auch für Textwissenschaftler/-innen, die ja diesseits von Medienwechseln durchaus vor vergleichbaren Problemen stehen, wenn sie komplexe Texte paraphrasieren oder auf exemplarische Stellen reduzieren müssen. Auch der Reproduktion einer Buchseite (Abb. 4) mag man zwar zugute halten, daß sie mit Typographie und Layout die Materialität der Schrift stärker in den Blick rückt, als dies Zitaten und Paraphrasen gelingt – dennoch ist sie das Resultat einer interessegeleiteten Selektion und beruht als solche auf einer spezifischen Zurichtung des Gegenstands.

Dem Plädoyer, die epistemische Produktivität von »Zwischengeschehen«

anzuerkennen, statt Diskursivierung und Aufzeichnung nur unter dem Vorzeichen von Übertragungsverlusten, Mangel an Präsenz und auratischem Verfall zu betrauern,³⁶ wäre der Vorschlag hinzuzufügen, die kontrollierte Abweichung als Prinzip auch der kulturwissenschaftlichen Wissensgenerierung sichtbar zu machen. Auf dieser Basis ließe sich eine Alternative erarbeiten sowohl zur verlegenen Unterschlagung von Medienwechseln wie zur autoritativen Hermetisierung von Transkriptionssystemen (etwa mittels Abkürzungen, Diagrammen, Listen etc., die mitunter schon dadurch Evidenzeffekte erzeugen, daß sie erfolgreich wissenschaftliche Faktizität suggerieren). Dabei ist das Eingeständnis der »medialen Befangenheit« nicht mit einer Lizenz zu verwechseln, sich auch in den Kulturwissenschaften die künstlerische Freiheit zu nehmen, die Standards der Überprüfbarkeit zu unterschreiten – aber auch in der Wissenschaft bedeutet der Anspruch, Kontingenz zu kontrollieren, nicht notwendig, alles unter Kontrolle zu haben. Das gilt erst recht, wenn man mit Gegenständen zu tun hat, für deren Rezeption konstitutiv ist, daß sich ihr subjektiver Faktor nicht objektiv begrenzen läßt.

5.

Daß sich mit der Beobachtung ihr Gegenstand verändert, sei zwar auch für den vorliegenden Text konzidiert – allerdings sollte nicht der Eindruck entstehen, Warhol hätte in der *Factory* allein im Dienste der Wissenschaft experimentiert. Wenn eingangs von den Aufzeichnungspraktiken der *Factory* als einem »audiovisuellen Archiv« die Rede war, so ist abschließend zumindest zu skizzieren, wie sich dieses Archiv zu den Wirkungsweisen von Macht verhält, die es registriert, und inwiefern ihm ihre Prozeduren – Stichwort Panoptismus – selbst eingeschrieben sind.

Daß das implizite Konzept von Medienmacht und ihrer Analyse, das in War-

³⁶ Dieses Plädoyer halten Barbara Gronau und Jens Roselt der Annahme einer ursprünglichen »Livhaftigkeit« entgegen, die Aufzeichnung nur im Zeichen von Defizienz wahrnehmen kann, wie sie in folgendem Zitat exemplarisch formuliert wird: »Das reproduzierte Ereignis verliert seine Präsenz, seine Einmaligkeit und büßt auf diese Weise erneut jenen Bann ein, in den es zu ziehen vermochte: Die Ausstellungskataloge, unterschiedlichen Skizzen, Entwürfe, Photographien und Tonbandaufnahmen lösen keine Erfahrungen mehr aus; sie bleiben stumpf, bestätigen bestenfalls die durch universelle Verfügbarkeit taub gewordenen Sinne.« Dieter Mersch, Ereignis und Aura, in: Kunstforum International 152 (2000), S. 93–103, hier S. 102, zit. nach dem von Gronau / Roselt verfaßten Abschnitt in: Diskursivierung des Performativen, S. 126; die Formulierung »Zwischengeschehen« findet sich ebd., S. 115.

hols Aufzeichnungspraktiken am Werk ist, sich trotz der »Laborbedingungen« der *Factory* nicht einem gesellschaftsfernen Ausnahmezustand verdankt, zeigt ein Blick auf ihr Umfeld. Denn Warhol war nicht der einzige, der in den 60er Jahren das Tonband als Mastermedium künstlerischer Produktion für sich entdeckte. Zur selben Zeit experimentierte z.B. William Burroughs mit *Cut-ups* von Tonbändern, forderte dazu auf, »Tonbandparties« zu veranstalten und hatte die Hoffnung, mit denselben Mitteln werde sich schließlich eine »elektronische Revolution« bewerkstelligen lassen: »Eine kontrollierte Tonspur kann Ereignisse schaffen oder beeinflussen.«³⁷ Zu diesem Zweck plädiert Burroughs allerdings für vehemente Manipulationen des aufgezeichneten Tonband-Materials, die sich von der kontrollierten Abweichung in der Weiterverarbeitung, wie sie Warhol praktiziert, nicht nur im Ausmaß unterscheiden. Denn Burroughs fordert nicht nur zu offensiven und für den Aufgezeichneten sichtbaren Aufnahmen auf, sondern auch zum heimlichen Mitschnitt, für den er den handlichen »Philips Kassetten-Recorder« empfiehlt, der sich auch »unter Ihrem Mantel tragen« läßt.³⁸ Daß er seine Botschaften auf derart »sublime« Weise unter die Leute bringen will, entspricht Burroughs' Verständnis von Subversion als Form der Einnistung ins gegnerische Lager (dem tendenziell paranoiden Konstrukt eines kulturindustriell-politischen Komplexes), die sich dessen Verfahren anverwandelt.

Seinem apolitischen Habitus entsprechend hat Warhol hingegen zwar keine Revolution im Auge, wenn er in *POPism* Aufzeichnung und Transkription als das Modephänomen im Umfeld der *Factory* beschreibt. Aber er macht auch darauf aufmerksam, daß diese Experimente als Reaktion auf veränderte mediale Bedingungen aufzufassen sind, die die intersubjektiven Beziehungen grundlegend verändert:

The big question that everyone who came by the factory was suddenly asking everyone else was, »Do you know anyone who'll transcribe some tapes?« Everyone, absolutely everyone, was tape-recording everyone else. Machinery had already taken over people's sex lives – dildos and all kinds of vibrators – and now it was taking over their social lives, too, with tape-recorders and Polaroids.³⁹

³⁷ William Burroughs, Akademie 23, in: ders., Der Job. Gespräche mit Daniel Odier (1969), Frankfurt a.M. / Berlin 1986, S. 154; dort findet sich auch der Aufruf zu »Tonbandparties« (ebd., S. 155). Zur »elektronischen Revolution« vgl. ders., Die elektronische Revolution / Electronic Revolution (1970 / '71 / '76), Bonn 1996.

³⁸ Burroughs, Akademie 23, S. 154.

³⁹ Warhol / Hackett, POPism, S. 291.

Die zum Dauerzustand verallgemeinerte Aufnahmesituation, die Warhol hier – mit Anklängen an McLuhans zeitgleich kursierende Diagnosen über Medien als Erweiterungen des menschlichen Körpers, inklusive Nervensystem – beschreibt, war demnach für alle Beteiligten offensichtlich, ob sie nun zu seinen »Superstars« gehörten oder zum weiteren Umfeld der *Factory*-Bohème. Sie spiegelt sich in einer Theatralisierung des Alltags, die in den 60er Jahren durch die Auflösung der Grenzen zwischen Kunst, Mode, Medienbranche, Werbung und Design begünstigt wurde, an der die Pop Art maßgeblich beteiligt war.⁴⁰

Nun ist Warhol der letzte, der den Übergriff von Maschinen auf den Menschen explizit bedauern würde – das widerspräche auch der Coolness seiner Selbstinszenierung, wie sie etwa in der lakonischen Befürwortung der »Automation« zum Ausdruck kommt.⁴¹ Daß seine Experimente selbst in dieser Hinsicht mitunter zu anderen Ergebnissen kommen, führen insbesondere die *Screen Tests* prägnant vor Augen: Zwischen 1964 und '66 wurde so ziemlich jeder und jede, der oder die sich in der *Factory* einfand, der ca. dreiminütigen Prozedur unterzogen, sich möglichst bewegungslos der laufenden Kamera auszusetzen. So entstanden über 500 Filmportraits, natürlich von Warhols Mitarbeitern und »Superstars« (z.B. Baby Jane Holzer, Abb. 5), aber auch von einer Reihe anderer mehr oder weniger illustrier Persönlichkeiten (z.B. Dennis Hopper und Salvador Dali, der im übrigen auch im Original Kopf steht, Abb. 6-7).⁴²

Die *Screen Tests* wurden teilweise in den Filmen *Thirteen Most Beautiful Girls* und *Thirteen Most Beautiful Boys* weiterverwendet; auch hier arbeitete Warhol mit dem Effekt der Zerdehnung durch verlangsamte Projektion, der bereits am Beispiel von *Eat* erläutert wurde. Betrachtet man die *Screen Tests* im Hinblick auf die Aufzeichnungssituation, so erweist sich die Feststellung, daß es sich

⁴⁰ Vgl. dazu Suárez, *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 234ff.

⁴¹ Vgl. Andy Warhol, *Über Automation. Ein Interview mit Gerard Malanga*, in: Rolf Dieter Brinkmann / Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *ACID. Neue amerikanische Szene* (1969), Reinbek 1983, S. 354–356.

⁴² Apropos Transkription: Nach Auskunft von Warhols damaligem Mitarbeiter Gerard Malanga sind die ersten *Screen Tests* entstanden, weil er Illustrationen für ein Buch brauchte und mit dem Abdruck von Filmstills, bei denen die Perforationskante mitabgebildet war, gute Erfahrungen gemacht hat. Vgl. Malanga im Interview mit Christoph Heinrich, *Bewegte Bilder einfrieren*, in: *Andy Warhol Photography*, Ausstellungskat. Hamburger Kunsthalle / The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich / New York 1999, S. 115–122, hier S. 117. In dem Buch, 1968 unter dem Titel *Screen Tests / A Diary* erschienen, werden die Stills mit Malangas Gedichten über die jeweils portraitierten Personen kombiniert.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

dabei buchstäblich um »existence tests«⁴³ handele, nicht als übertrieben. Ein Beispiel: Die Schriftstellerin Pat Buchanan fängt an zu weinen vor jener Kamera, die von einem zeitgenössischen Kritiker, der auch ihre »Gewaltsamkeit« betonte, nicht zufällig als »Wachpostenkamera« bezeichnet wurde.⁴⁴ Eine solche Reaktion, das »grundlose« Weinen vor der Kamera, rückt aber nur jene Übertragung besonders in den Blick, die durch das Bewußtsein ausgelöst wird, gesehen zu werden. Die Kamera wird in dieser Situation zum Stellvertreter dessen, in Anlehnung an eine Formulierung Lacans, »dem unterstellt wird zu wissen«, also in der klassisch psychoanalytischen Situation dem Psychoanalytiker und in einem erweiterten Sinne dem »großen Anderen«.⁴⁵ Dabei spielt für das Funktionieren dieser Logik gegenseitiger Projektion keine Rolle, daß sie das Ergebnis eines Verkennens ist (ohnehin eine für die Übertragung notwendige Voraussetzung). Allein die Konzeptualisierung der Situation als »Test« sichert der Kamera bzw. dem Blick, den sie verkörpert, das Privileg einer regelrechten Interpellation im Sinne Althusser, einer ideologischen Anrufung. Der oder die derart Getestete wird zur menschlichen Skulptur, die sich – und das ist das Entscheidende – unter diesem Blick selbst modelliert.⁴⁶

Das wirft die Frage auf, wessen Blick die Kamera verkörpert. Ein Kommentator hat kürzlich behauptet, als »Parodien von Tests zur nuklearen Verteidigung« würden Warhols *Screen Tests* danach fragen, »was es heißt, ein guter, nachweisbarer, sichtbarer Bürger zu sein«, eine Frage, die sich nicht nur den Gefilmten, sondern auch uns selbst als Betrachtern stelle.⁴⁷ Dem ist auch insofern zuzustimmen, als die *Screen Tests* an Warhols Tradition des (Selbst-)Portraits anschließen, nämlich an die bereits erwähnten Bilder aus dem Anfang der 1960er Jahre in der *Factory* aufgestellten Paßfotoautomaten. Demzufolge gehörte der besagte Blick also einerseits »dem Staat«, die Kamera

⁴³ Diese Formulierung stammt aus einer Besprechung einer Ausstellung einiger restaurierter *Screen Tests*, die kürzlich im New Yorker MoMA und in den Berliner Kunst-Werken zu sehen war: Wayne Koestenbaum, Andy Warhol: *Screen Tests*, in: Artforum XLII,2 (Okt. 2003), S. 166/S. 198f., hier S. 166.

⁴⁴ Parker Tyler, *Drugtime, dragtime*, in: Patalas (Hg.), *Andy Warhol und seine Filme*, S. 39–54, hier S. 44 u. S. 39.

⁴⁵ Zum »sujet supposé savoir« vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 244.

⁴⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen über das Posieren vor der Kamera von Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980), Frankfurt a.M. 1989, S. 18ff.

⁴⁷ »Parodies of nuclear defense tests, Warhol's screen tests interrogate what it means to be a good, tractable, visible citizen.« Koestenbaum, *Andy Warhol: Screen Tests*, S. 166; Übersetzung im Fließtext von B.W.

zum Dispositiv der Registratur und Identifikation. Wie Roland Barthes formuliert: »nichts ist besser als ein »objektives« Photo wie das Automatenphoto dazu geeignet, aus jedem ein steckbrieflich gesuchtes Subjekt zu machen.«⁴⁸ Andererseits stehen diese Aufnahmen mit einem weiteren »großen Anderen« insofern in Kontakt, als die Fotokabine verschiedene Besucher der *Factory* an einen Beichtstuhl erinnerte.⁴⁹ Beides, die Registratur wie der Anreiz zur Beichte, sind Formen jener Machtausübung, die den Analysen Foucaults zufolge Disziplinarmaßnahmen in die Körper der Subjekte hineinverlegen, die diese Maßnahmen nun selbst an sich exerzieren.

Daß bestimmte Weisen fotografischer Aufzeichnung als *Registratur*, als disziplinatorische Erfassung gelten können, legt auch Warhols seinerzeit zensierter Beitrag zur New Yorker Weltausstellung von 1964 nahe. Die Außenwandinstallation hat den Titel *Thirteen Most Wanted Men* und setzt sich aus 25 Siebdrucken zusammen: partielle Reproduktionen von Steckbriefen der vom FBI meistgesuchten Kriminellen. Damit kommt eine weitere Dimension der von Warhol inszenierten bzw. reproduzierten Blickregimes ins Spiel, denn »Most Wanted« verweist nicht zuletzt auf jenen für Homosexualität in den 60er Jahren sehr maßgeblichen Zusammenhang von Kriminalisierung und Begehren, der vermutlich auch den Hauptgrund für die Zensur der Arbeit darstellt.⁵⁰ Nahezu ausbuchstabiert wird dieser Konnex, oder, wie Richard Meyer formuliert, der »Kurzschluß zwischen dem Bild des Verbrechers und Warhols verbrecherischem Begehren nach diesem Bild«, ⁵¹ durch das Filmprojekt *Thirteen Most Beautiful Boys*, entstanden 1964–65, in dem nun wiederum die *Screen Tests* verarbeitet werden.⁵²

Der Eindruck, das von Warhol errichtete Dispositiv der Aufzeichnung verdopple die Prozeduren medialer Macht im kleinen und übe die betei-

⁴⁸ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 20.

⁴⁹ Vgl. zu dieser Assoziation Marc Francis, *Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik*, in: *Andy Warhol Photography*, S. 19–24, hier S. 20.

⁵⁰ Vgl. dazu ausführlicher Douglas Crimp, *Getting the Warhol we deserve*, in: *Texte zur Kunst*, 9,35 (September 1999), S. 45–65, hier bes. S. 56ff., sowie Siegel, *Doing it for Andy*, S. 174f.

⁵¹ »[...] the circuitry set up between the image of the outlaw and Warhol's outlawed desire for that image [...] and for these men«. Meyer, *Warhol's Clones*, S. 83, Übersetzung zit. nach Crimp, *Getting the Warhol we deserve*, S. 59.

⁵² Nur erwähnt werden kann an dieser Stelle die Beziehung zwischen dem Komplex von Gleichheit, Abweichung, etc. und Homosexualität, die erfordert, Warhols Praktiken der Wiederholung und Serialisierung in Bezug zu setzen zu dem, was Leo Bersani die »homoness of homosexuality« genannt hat. Vgl. auch dazu Crimp, *Getting the Warhol we deserve*, S. 56f.

ligten Subjekte gleichsam spielerisch darin ein, wird wiederum dadurch unterlaufen, daß der Abweichung Raum gegeben wird. Das bezieht sich nicht nur – beinahe kalauerhaft – darauf, daß Homosexualität zu diesem Zeitpunkt selbst als »Abweichung« konzeptualisiert wurde. Darüber hinaus kennzeichnet das alternative Medienregime, als das sich Warhols *Factory* etabliert, daß es sich zwar als Miniatur von »Hollywood« darstellt (was ja nicht zuletzt für eine Instanz der Normalisierung entsteht), aber nach anderen Kriterien funktioniert. Oder wie Warhol mit Bezug auf seine Praxis des *Casting* formuliert: »The wrong people always look so right to me.«⁵³ Die Frage, ob die *Screen Tests* tatsächlich als Parodie der Subjektivierungs- und Interpellationsstrategie »Test« aufzufassen sind oder als deren Verlängerung, läßt sich daher am besten beantworten, indem man die Parodie ihrerseits als Genre der Ambivalenz ins Recht setzt. Zwar setzt sie im Unterschied zur Kopie gezielt auf die Abweichung, um die Eigenheiten des Originals auszustellen (auf »transmutation« statt auf »transmission«), bleibt diesem jedoch immer auch verhaftet. Anders ausgedrückt: Man muß einen Gegenstand sehr gut kennen, um ihn zu parodieren.

Warhols Experimente der Aufzeichnung, so ein vorläufiges Ergebnis der bisherigen Beobachtungen, fördern ein spezifisches Wissen über das Verhältnis von Ereignis und medialem Dispositiv zutage – ein Wissen um die Produktivität, aber auch um die Torturen des »being recorded« im allgemeinen und des Gesehenwerdens im besonderen. Diese Ambivalenz ist nicht das Ergebnis von Unentschlossenheit, sondern Warhols Wissen, wie immer implizit, besteht genau darin, diese Ambivalenz zum Vorschein zu bringen. Das dem Warhol-Komplex der Aufzeichnung inhärente Wissen über die Effekte des Gesehenwerdens beschränkt sich daher nicht auf die Warhol immer wieder zugute gehaltenen Kenntnisse über *Celebrity*-Status und *Fame*. Allerdings rückt es gerade die Kategorie des *Glamours*, als Fähigkeit zum Bestehen vor der Kamera, vor dem Tàpe, als Effekt von Disziplinierung und von Kontrollverlust bzw. Medienvergessenheit in den Blick.⁵⁴ Insofern wird im Warhol-Komplex eine Feststellung Foucaults eingeführt, die offenbar als Abgrenzung von Guy Debords Diagnose einer »Gesellschaft des Spektakels« gemeint ist: »Unsere Gesellschaft ist nicht eine des Schauspiels, sondern eine Gesellschaft der Überwachung. Unter der Oberfläche der Bilder werden

⁵³ Warhol / Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 83.

⁵⁴ Vgl. dazu Tom Holert, Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: ders. (Hg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000 (Jahresring 47. Jahrbuch für moderne Kunst), S. 14–33, hier S. 31f., sowie Weingart, *Sehen und Gesehenwerden: Andy Warhols Screen Tests*.

in der Tiefe die Körper eingeschlossen.«⁵⁵ Die menschlichen Skulpturen, welche die von Warhol inszenierten Blickregimes hervorbringen, zeugen von dieser (Selbst-)Modellierung, aber eben immer auch von der Möglichkeit des Entzugs – qua Abweichung, Verstellung, Performance.

⁵⁵ Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 278.