

ORIGINALKOPIE

PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN

Herausgegeben von
Gisela Fehrmann,
Erika Linz,
Eckhard Schumacher
und Brigitte Weingart

DuMont

INHALTSVERZEICHNIS

Gisela Fehrmann / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart	
Originalkopie. Praktiken des Sekundären – Eine Einleitung	7
Uwe Wirth	
Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpropfung	18
Heide Volkening	
Parodie Iteration Typologie	34
Stefan Willer	
Was ist ein Beispiel? Versuch über das Exemplarische	51
Nils Plath	
Zur »Fortsetzung, Fortsetzung, Fortsetzung, Fortsetzung«. Rolf Dieter Brinkmanns »Schnitte« zitieren	66
Karin Krauthausen	
Batman oder die Logik der Datenbank	86
Claudia Gerhards	
TV Copy Culture – Fernsehunterhaltung und Imitationsprozesse in der Endlosschleife	108
Riccardo Nicolosi	
Die Überwindung des Sekundären in der medialen Repräsentation Stalins. Versuch über die politische Theologie der Stalinzeit	122
Jens Schröter	
Computer/Simulation. Kopie ohne Original oder das Original kontrollierende Kopie?	139
Petra Löffler	
Affektbilder analog/digital: Repräsentationen von Mimik zwischen Mimesis und Simulation	156

Brigitte Weingart	
Being recorded – Der Warhol-Komplex	173
Ekkehard Knörer	
Remake Pastiche. Gus van Sants PSYCHO	191
Stefan Römer	
Conceptual Art und Originalität	203
Thomas Locher	
Fragmente der Menschenrechte	219
Birgit Mersmann	
Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien	224
Susanne Binas	
›Echte Kopien‹ – Sound-Sampling in der Popmusik	242
Ralf Hinz	
Die hohe Kunst der Kopie. Überlegungen zur Geschmackssoziologie der Coverversion in der populären Musik	258
Leander Scholz	
Die Reservearmee der Zeichen: Marx und das Internet	273
Volker Grassmuck	
Der tote Autor und die konnektive Intelligenz	287
Mercedes Bunz	
Zum Projekt einer Economical Correctness. Ein Kommentar zu Volker Grassmuck	304
Hillel Schwartz	
ONES OF A KIND and ORIGINOPOLY	310
Bildnachweise	
Autorenverzeichnis	316
	320

Brigitte Weingart

BEING RECORDED – DER WARHOL-KOMPLEX

Der Zusammenhang zwischen Ereignis und Aufzeichnung wird häufig als Verhältnis der Nachträglichkeit problematisiert, bei dem die Aufzeichnung oder Transkription dem Ereignis folgt. Dass dabei Übersetzungsprobleme konzediert werden, ändert in dieser Perspektive nichts an der grundsätzlichen Einschätzung von Aufzeichnung als einer *sekundären* Praxis. Innerhalb dieser Logik entspricht das authentische Ereignis einem Original, dem sich die Aufzeichnung als ledigliche Kopie, welche die Möglichkeit künftiger Wiederholung sichert, nur hinzufügt.

In der folgenden Skizze wird ein Feld von »Praktiken des Sekundären« in den Blick genommen, in dem sich das Verhältnis zwischen Ereignis und Aufzeichnung beinahe umgekehrt gestaltet, da nämlich das Ereignis durch die Aufzeichnung mithervorgebracht, zumindest aber die Aufzeichnung an ihrem Gegenstand maßgeblich und bewusst beteiligt wird. Die aus den Wissenschaftsstudien, aber auch aus Debatten über Dokumentarfilm und Ethnografie relativ geläufige Einsicht, dass sich der Gegenstand der Beobachtung durch das Beobachtetwerden und durch die Anwesenheit von Medien verändert, wird in dem umfassenden Aufzeichnungsdispositiv, mit dem Andy Warhol in den 1960er Jahren in seiner *Factory* herumexperimentiert hat, zum Programm – gemäß der Devise: »trying to figure out what was happening – and taping it all«, wie Warhol retrospektiv formuliert.¹ Dabei bezieht sich dieses Zitat zwar auf die im *Factory*-Umfeld verbreitete Mode, buchstäblich ›alles‹ auf Tonband aufzunehmen.² Doch in Warhols Experimenten kommen eine ganze Reihe weiterer Aufzeichnungsmedien zum Einsatz, vom Film, zum Beispiel für *Screen Tests*, über Fotografie bis hin zu Telefon-Dates, also keineswegs nur – oder in erster Instanz – technische Apparate.

1. GEGENÜBERTRAGUNG

Wenn im Titel dieses Beitrags von einem Komplex die Rede ist, so bezieht sich das nicht nur auf die Tatsache, dass Warhols diverse Aufzeichnungsverfahren »ein Ganzes« zu bilden scheinen, »dessen Teile vielfältig miteinander verknüpft sind« – gemäß der ersten Wortbedeutung, die ein Lexikon für den Hausgebrauch unter dem Begriff ›Komplex‹ verzeichnet.³ Ein Zitat aus dem 1975 erschienenen

Buch *The Philosophy of Andy Warhol* könnte verdeutlichen, warum auch die sich aufdrängende psychologische Konnotation von Komplex⁴ vielleicht nicht allzu weit hergeholt ist:

So in the late 50s I started an affair with my television which has continued to the present, when I play around in my bedroom with as many as four at a time. 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:

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* [Hervorhebung B. W.].⁵

Diesem Statement zufolge können also die therapeutischen Wirkungen des 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 nämlich durch die Aufzeichnung von Gesprächen entstanden, die von Mitarbeitern transkribiert und gewissermaßen in Buchform gegossen wurden. Seine wichtigste Mitarbeiterin in diesem Prozess war Pat Hackett, die nicht nur an *The Philosophy of Andy Warhol*, sondern auch an *POPism. The Warhol '60s* (1980) sowie an zwei posthum veröffentlichten Büchern, nämlich *Andy Warhol's Party Book* (1988) und den *Diaries* (1989), beteiligt war.⁶ Und zwar konstitutiv beteiligt: keineswegs als bloße 'Tippse', sondern eher schon als Ghostwriter.⁷

Im Fall der *Philosophy* gestaltete sich diese Beteiligung 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.⁸ Das 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 als Übertragung offensichtlich auch im psychoanalytischen Sinne 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«.⁹ 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 Aufzeichnungsdispositiv setzt gezielt auf diesen Effekt der Gegenübertragung, wobei mitunter eine Ersetzung des Anderen (B) durch 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 unhintergehbare performative Dimension jeder vermeintlich ›bloßen‹ Aufzeichnung und jeder ›bloßen‹ Transkription einer Aufzeichnung¹⁰ wird nicht unterschlagen, sondern im Gegenteil zur Methode erhoben. 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 geht es im ›Warhol-Komplex‹ auch um eine Zurückweisung der Mythen über Subjektivität als medienfreier Selbstpräsenz.¹¹ 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.

Die psychoanalytische Verwendung der Begriffe Übertragung bzw. Gegenübertragung ist in diesem Zusammenhang nicht nur metaphorisch gemeint. Vielmehr ist die Reformulierung zu bedenken, der etwa Jacques Lacan das Konzept des Anderen unterzogen hat, und dies gerade auch im Hinblick auf Fragen der intersubjektiven Blicktechnologie. Lacan beerbt dabei Merleau-Ponty um den Hinweis, »dass wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind«.¹² Und das gilt auch für Andy Warhol – in einem doppelten Sinne: Zum einen trägt er dem fundamentalen Angeschautwerden Rechnung, indem er die Einverleibung des Blicks durch dessen übertriebene Auslagerung in mediale Dispositive vorführt. Zum anderen macht Warhol sich selbst zum Objekt dieses Dispositivs. Denn die Experimente mit *Tapes* aller Art umfassen nicht nur Filme und Tonbandmitschnitte, aus denen wiederum Bücher entstehen, sondern auch eine weitreichende, systematische Selbsttechnologie, die Unterwerfung unter alltägliche Formalismen der Aufzeichnung, wie sie sich in den Telefonterminen, welche die *Diaries* dokumentieren, und in der Archivpraxis der *Time Capsules* niederschlägt.

2. ABWEICHUNG: »TRANSMUTATIONS« VS. »TRANSMISSIONS«

Warhols Verfahren des vermeintlich bloßen Aufzeichnens setzen, ebenso wie jene des bloßen Kopierens, auf die *Abweichung* der Aufzeichnung vom Ereignis, respektive der Kopie vom Original, und dies gilt sowohl medienübergreifend, wie dabei andererseits medienspezifische Bedingungen und Rhetoriken zum Tragen kommen. Wenn daher im folgenden gelegentliche Überblendungen von Kategorien der Aufzeichnung bzw. Transkription mit solchen der Reproduktion bzw. Kopie vorgenommen werden, so geschieht dies nicht aus Ignoranz gegenüber Mediendifferenzen, sondern zugunsten des Arguments, dass hier strukturelle Analogien am Werk sind.

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 Artist auch zu diesem Zeitpunkt schon relativ bekannt durch seine *Sign*-Bilder, darunter solche mit der Aufschrift »EAT«¹³, 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.¹⁴ 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



Abb. 1–3
Robert Indiana in »Eat« (1964)

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:

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 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 verschweißt. 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.¹⁵

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. Genau an dieser Stelle kommt im Feld des Sekundären die gute alte Originalität ins Spiel. Diese gezielte Abweichung, das regelrechte Provokieren 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 misunderstand you, instead of getting *transmissions* you get *transmutations*, and that's much more interesting in the long run.¹⁶

»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 (vgl. Abb. 4, 5).¹⁷

Wenn im Sinne Derridas jede Wiederholung eines Zeichens als Iteration aufzufassen ist – im etymologischen Sinne dieses Wortes (*iter*, ›nochmals‹, kommt aus dem Sanskrit, von *itara*, ›anders‹) als »Logik, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft«¹⁸ –, so können Warhols gezielte Re-inszenierungen des Wiederholten als Abweichung beinahe als Parodien dieser Struktur gelten. Der performative Überschuss *jeder* Transkription, Reproduktion oder Kopie gegenüber dem Original wird nicht als Unfall behandelt, sondern mitausgestellt. (Ohnehin ist keine 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, gelten kann.)¹⁹ Ein dazu analoges Verfahren besteht darin, den formalen Rahmen beizubehalten und das Motiv zu verändern, wie Warhol dies mit seinen fotografischen Portraits praktizierte – zunächst in den 1960er Jahren mittels Passfotoautomat, dann mit dem konstant durchgehaltenen Kopf-/Schulter-Ausschnitt seiner Polaroid-Portraits.

Als Ergebnis dieser Strategie lässt sich in Warhols Arbeiten eine medienspezifische Rhetorik der Störung beobachten – dass diese minimalistisch verfährt, ändert nichts am ihrem Status als Rhetorik. Zum wiederkehrenden Vokabular ge-

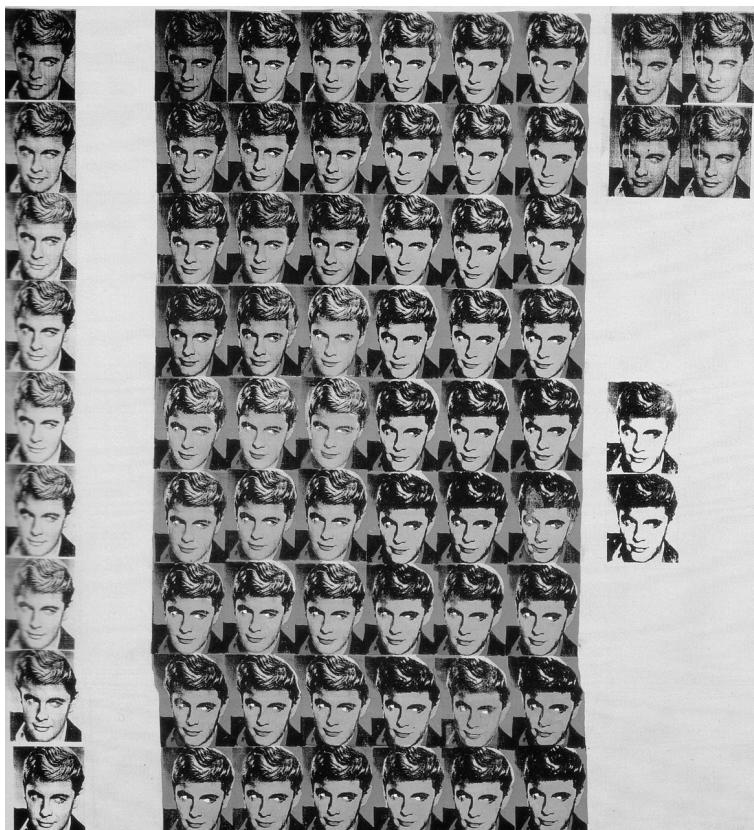


Abb. 4
Troy, 1962

hören in den Siebdruck-Serien die Farbschlieren und ›schlechten‹ Drucke; im Film die weißen Übergänge beim Wechsel der Rollen, die weißen Sprenkel (Abb. 3), die vermutlich von der Perforation am Bandanfang herrühren (und nicht identisch sind mit dem gezielten Eingriff des *strobe cuts*),²⁰ 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 Indianas mehrere Pilze haben essen sehen.²¹ 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 Kontingenzen aufgegeben, andererseits ist diese Kontingenz als solche bestellt – und wird wiederum kontrolliert.

Spätestens an dieser Stelle drängt sich ein Zusammenhang auf zwischen dem Thema der Aufzeichnung und dem Problem *wissenschaftlicher* Transkriptionen, der ›Zurichtung‹ der Gegenstände im Dienste der Überbrückung von Medienwechseln und nicht zuletzt der eigenen Performances. Denn der Versuch, die



Abb. 5
Blue Liz as Cleopatra,
1962

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 vorliegenden Fall 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 (vgl. etwa am Beispiel eines anderen Film-ausschnitts die Zitierweise in Abb. 7).

Es sind aber gerade diese 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. Sie verdeutlichen, dass gerade die gezielte Ab-

weichung als ein Ort des Wiedereintritts von Originalität ins Feld der sekundären Praktiken gelten kann. Dabei kommt das Veralten von Medien dieser Wirkung extrem zugute: Im Zeitalter von Video und Dicicams produziert schon die als solche erkennbare filmische Materialität regelrechte Kunst-Effekte. Entsprechend lässt sich innerhalb der Warhol-Rezeption die Tendenz beobachten, dass dessen Verfahren als um so ›künstlerischer‹ gelten, je älter sie werden.²² Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die jeweils an neue Medien gekoppelten *high/low*-Codierungen sich retrospektiv verschieben und die jeweils älteren Reproduktionstechniken re-auratisiert werden.

C. Als dritter Aspekt, der das Verhältnis zwischen Aufzeichnung und Abweichung 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: sei es als Originalität (wie in Punkt B ausgeführt), sei es, indem die Kopie selbst in den Status eines Originals einrückt und von dort aus weitere Kopien kontrolliert. Den normativen Status einer solchen Originalkopie hat Warhol selbst am Beispiel von Fotografien beschrieben, die den darauf sichtbaren Schönheiten 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.*«²³

Bevor dieses Zitat wieder aufgegriffen wird, um die normative Dimension an einem plakativen Beispiel zu diskutieren, ist noch einmal explizit auf die Interferenzen zwischen Warhols Programmatik bzw. Praxis des Sekundären und dem Problem zurückzukommen, dass sich mit deren Transkription selbst stellt – und damit nicht zuletzt mit der Herstellung dessen, was man auch ›Sekundärliteratur‹ nennt. 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. Natürlich operiert der Warhol-Komplex im Kunstsystem, aber wenn gerade die Aufzeichnung von Ereignissen und ihre Transkription auf die Durchlässigkeit von Kunst und Wissenschaft aufmerksam macht – warum dann nicht, statt diese Tatsache zu verunsichtbaren, eine Metho-

de daraus machen? Das gilt darüber hinaus auch für Textwissenschaftler/-innen, die ja diesseits von Medienwechseln durchaus vor ähnlichen Probleme stehen, wenn sie komplexe Texte paraphrasieren oder auf exemplarische Stellen reduzieren müssen.²⁴ In diesem Sinne zurück zum Zitat:

3. BEOBACHTUNGEN: SCREEN TESTS

Photographs usually bring in another half-dimension. (Movies bring in another whole dimension. That screen magnetism is something secret – if you could figure out what it is and how you make it, you'd have a really good product to sell. But you can't even tell if someone has it until you actually see them up there on the screen. You have to give screen tests go find out.)²⁵

Die *Screen Tests*, deren Reproduktion in diesem Text einmal mehr vor Transkriptionsprobleme stellt,²⁶ führen prägnant vor Augen, inwiefern Warhols Aufzeichnungsexperimente tatsächlich als Dispositiv gelten können. Zwischen 1964 und '66 wurde so ziemlich jeder und jede, der oder die sich in der *Factory* einfand, der circa dreiminütigen Prozedur unterzogen, sich möglichst bewegungslos der laufenden Kamera auszusetzen. So entstanden rund 500 Filmporraits, natürlich von Warhols »Superstars«, aber auch von einer Reihe anderer mehr oder weniger illustrierer Persönlichkeiten (vgl. Abb. 6–8).

Apropos Transkription sei zu den Filmstills angemerkt, dass sich daran sehr gut das Umschlagen transkriptiver Hilfsmittel in ein eigenes künstlerisches Genre beobachten lässt. So hat Roland Barthes am Beispiel der »Fotogramme S. M. Eisensteins« die Spezifität dieser Form gewürdigt, die ursprünglich als Hilfsmittel im Dienste von Werbung und Filmphilologie zum Einsatz kamen.²⁷ Auch Warhol hat mit dieser Form der Fixierung durch Stills bewusst gearbeitet; nach Auskunft von Gerard Malanga sind die ersten *Screen Tests* entstanden, weil er Illustrationen für ein Buch brauchte und mit dem Abdruck von Stills, bei denen die Perforationskante mitabgebildet war, gute Erfahrungen gemacht hat.²⁸

Die *Screen Tests* wurden u. a. in den Filmen *THIRTEEN MOST BEAUTIFUL GIRLS* und *THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS* weiterverwendet; auch hier arbeitete Warhol mit dem bereits erwähnten Zerdehnungseffekt, der durch die verlangsamte Projektion erzielt wird. Viele Kommentatoren von Warhols Filmen haben sich mit der Wirkung auf den Zuschauer beschäftigt – nicht zuletzt wegen der Strapazen, die auf dieser Seite vermutet werden. Warhol selbst hat seine Filme in den 1960er Jahren häufig als »Experimentalfilme« bezeichnet, und zwar

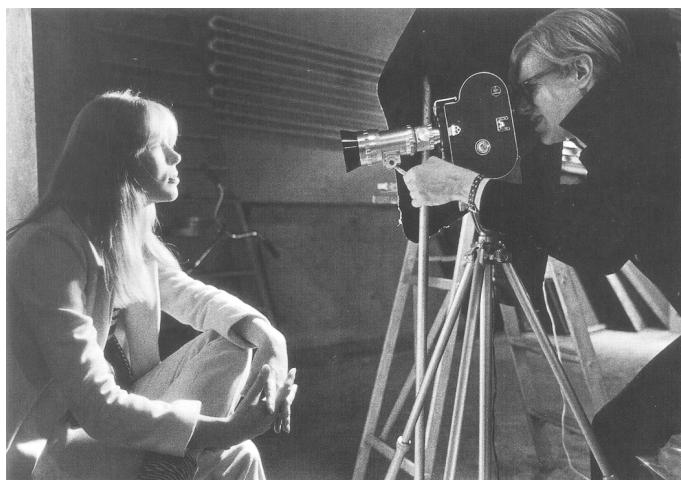


Abb. 6
Warhol filmt Nico für
»Screen Tests«, 1966

gerade auch in dem Sinne, dass es sich um »Testfilme« auf die Reaktionen des Publikums handele.²⁹ Aber gerade die *Screen Tests* legen nahe, nicht nur die Beobachtung der Beobachtung, sondern die Aufzeichnungssituation selbst in den Blick zu nehmen.

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 »Wachtpostenkamera« bezeichnet wurde.³⁰ Eine solch drastische Reaktion, das ›grundlose‹ Weinen vor der Kamera, rückt aber nur jene Übertragung besonders in den Blick, die das Bewusstsein, gesehen zu werden, notwendig auslöst. 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‹.³¹ Dabei spielt für das Funktionieren dieser Logik gegenseitiger Projektion keine Rolle, dass sie das Ergebnis eines Verkennens ist. Allein die Konzeptualisierung der Situation als »Test« sichert der Kamera bzw. dem Blick, den sie verkörpert, das Privileg einer regelrechten Interpellation im Sinne Althussters: einer ideologischen Anrufung. Der oder die derart Getestete wird zur menschlichen Skulptur, die sich – und das ist das entscheidende – unter diesem Blick selbst modelliert.³²

Aber wessen Blick verkörpert die Kamera? 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 stellte.³³ Dem ist zunächst auch insofern zuzustimmen, als



Abb. 7

»The good looks that helped make Jane Holzer a Girl of the Year are captured in one of Warhol's three-minute Screen Tests, 1965«

die *Screen Tests* an Warhols spezifische Tradition des (Selbst-)Portraits anschließen, nämlich an die bereits erwähnten Bilder aus dem Anfang der 1960er Jahre in der *Factory* aufgestellten Passfotoautomaten (Abb. 9).

Demzufolge gehörte der besagte Blick also einerseits ›dem Staat‹, die Kamera 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.«³⁴ Anderer-

Abb. 8

Stills aus Screen Tests. Von links oben im Uhrzeigersinn:
Gerard Malanga, Donyala Luna, »Baby« Jane Holzer, Dennis Hopper, James Rosenquist, Cass Elliot.



seits stehen diese Aufnahmen mit einem weiteren ›großen Anderen‹ insofern in Kontakt, als die Fotokabine verschiedene Besucher der *Factory* an einen Beichtstuhl erinnerte.³⁵ Beides, die Registratur wie der Anreiz zur Beichte, sind Formen jener Machtausübung, die den Analysen Michels Foucaults zufolge Disziplinarmaßnahmen in die Körper der Subjekte hinein verlegen, auf dass diese sie an sich selbst exerzieren.

Die Perspektive auf bestimmte Weisen fotografischer Aufzeichnung als Registratur, als disziplinatorische Erfassung legt auch Warhols seinerzeit zensierter Beitrag zur New Yorker Weltausstellung von 1964 nahe, die Außenwandinstallation von 25 Siebdrucken mit dem Titel *Thirteen Most Wanted Men*. Dabei handelt es sich um partielle Reproduktionen von Steckbriefen der vom FBI meistgesuchten Kriminellen (Abb. 10). In diesem Zusammenhang ist übrigens ein undatiertes Foto vielsagend, das Warhol von einem Deutschlandbesuch als Souvenir mit nach Hause nimmt (Abb. 11).



Abb. 9
Andy Warhol, um 1963



Abb. 10
Details aus Thirteen Most Wanted Men, 1964. Oben: Most Wanted Men, No. 6; unten: Most Wanted Men, No. 10.

Spätestens an dieser Stelle kommt allerdings auch eine ganz andere Dimension der von Warhol inszenierten bzw. reproduzierten Blickregimes ins Spiel: Schließlich verweist »Most Wanted« nicht zuletzt auf jenen für Homosexualität in den 1960er Jahren sehr maßgeblichen Zusammenhang von Kriminalisierung und Begehren, der vermutlich auch den Hauptgrund für die Zensur der Arbeit darstellt.³⁶ Nahezu ausbuchstabiert wird dieser Zusammenhang, oder, wie Richard Meyer formuliert, der »Kurzschluss zwischen dem Bild des Verbrechers und Warhols verbrecherischem Begehr nach diesem Bild«³⁷, durch das Filmprojekt **THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS**, entstanden 1964–65, in dem nun wiederum die *Screen Tests* verarbeitet werden. 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.³⁸ Was dabei für die Frage nach der Inkorporation von Beobachtung als (Selbst-)Kontrolle eine wesentliche Rolle spielt, ist die erkennbare Gegentendenz zu den disziplinierenden Effekten des dargestellten Blickregimes: die Tatsache, dass der begehrende Blick der Kamera vom Zur-Schau-Gestellten auch genossen werden kann. Wie ja auch Robert Indiana in **EAT** offensichtlich nicht nur seinen Pilz genießt, sondern auch den auf ihm ruhenden Blick.

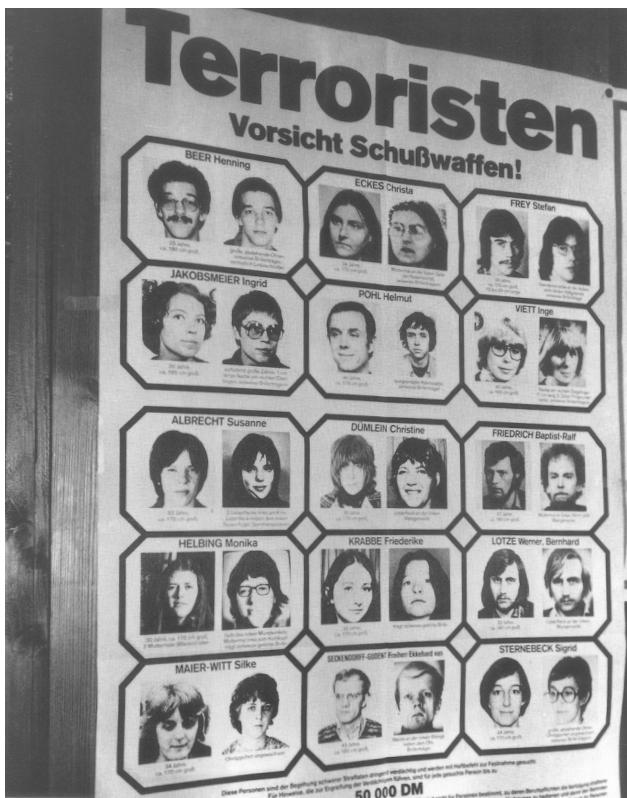


Abb. 11
»Terroristen« Poster
(undatiert)

4. PARODIE UND PANOPTISMUS

Sind nun also die *Screen Tests* tatsächlich als Parodie der Subjektivierungs- und Interpellationsstrategie »Test« aufzufassen, oder als deren Verlängerung? Man kann diese Frage 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 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. Denn was die Aufzeichnungen vorführen, sind gerade die Komplizenschaften eines ›guten‹, bestätigenden und ermächtigenden Wahrgenommenwerdens 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«.³⁹ Die zeitgenössische Version kann insofern als flexibel gelten, als die Beweglichkeit und ›Komplexität‹ medialer Dispositive auch die Anpassung an sich verändernde Normalitätsgrenzen gewährleistet.

Das dem Warhol-Komplex der Aufzeichnung inhärente Wissen über die Effekte des Gesehenwerdens beschränkt sich daher nicht auf die Warhol einschlägig attribuierten Kenntnisse über *Celebrity*-Status und *Fame*. Allerdings rückt es gerade die Kategorie des *Glamours*, als Fähigkeit zum Bestehen vor der Kamera, vor dem Tape, als Effekt von Disziplinierung *und* von Kontrollverlust bzw. Medienvergessenheit in den Blick.⁴⁰ Insofern wird im Warhol-Komplex eine Feststellung Foucaults eng geführt, 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 in der Tiefe die Körper eingeschlossen.«⁴¹ 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.

Warhols Experimente ersetzen den Anderen durch Medien der Aufzeichnung, den Blick durch die Kamera. Wenn sich dabei zeigt, dass Authentizität und Verstellung ununterscheidbar werden (»just performing«), so lässt sich diese Tatsache nicht ›nur‹ auf die Anwesenheit technischer Medien begrenzen. Vielmehr gelangen – zum Teil dank der offen parodistischen Übertreibung, zum Teil durch ihre unbewusste Reproduktion – im Warhol-Komplex Prozesse zur Sichtbarkeit, die nicht nur für Konzeptionen von Ereignishäufigkeit, sondern auch für die ›Originalität‹ von Subjekten weitreichende Konsequenzen haben. Denn diese erweisen sich aus der hier skizzierten Perspektive selbst als Originalkopien, ferngesteuert mittels Gegenübertragung von Kopien ihrer selbst, deren Status nicht durch Nachträglichkeit bestimmt ist, sondern durch Verinnerlichung und Vorwegnahme von »records« – im Sinne von Aufzeichnungen ebenso wie von Akten.

Was bleibt, ›for the records‹, ist die Ambivalenz, dass sich diese Antizipation ebenso als vorauseilender Gehorsam erweisen kann wie als gezielte Abweichung, als schlechte Kopie, die wiederum Rückwirkungen hat auf die Autorität des vermeintlichen Originals.

Thanks to Adam Butler for being on the other end of the line. – Dank an Jasmina Haskic für Tips und Tapes.

- 1 Andy Warhol/Pat Hackett: POPism. The Warhol '60s, New York 1980, S. 291.
- 2 Dieses Phänomen war in dieser Zeit offenbar tatsächlich sehr verbreitet; man denke etwa an die Tonband-Experimente von William Burroughs und dessen Aufforderung, »Tonbandparties« zu geben (Burroughs: Akademie 23, in: ders.: Der Job. Gespräche mit Daniel Odier [1969], Frankfurt/M., Berlin 1986, S. 155).
- 3 Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, 6., neu bearb. Aufl. 1998.
- 4 Vgl. stellvertretend aus dem Eintrag »Komplex«, in: J. Laplanche/J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. '1996, S. 252: »Organisierte Gesamtheit 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.«
- 5 The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again) [1975], San Diego/New York/London 1977, S. 26f. (dt.: Die Philosophie des Andy Warhol. Von A bis B und zurück, München 1991).
- 6 Warhol/Hackett: POPism (Anm. 1); dies.: Andy Warhol's Party Book, New York 1988; Andy Warhol: The Andy Warhol Diaries, ed. by Pat Hackett, New York 1989. (dt.: Das Tagebuch, hg. v. 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).
- 7 Zur Rolle von Frauen in Aufzeichnungszusammenhängen und speziell zur Rolle von Hackett im Warhol-Komplex vgl. Klaus Theweleit: Buch der Könige 2: Recording Angels' Mysteries, Frankfurt/Basel 1994, S. 424–599 (hier: S. 459 ff.).
- 8 Vgl. Phyllis Rose: Literary Warhol, in: The Yale Review, Vol. 79, No. 1 (Autumn 1989), S. 21–33 (hier: S. 22).
- 9 Aus dem Eintrag »Übertragung«, in: Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse (Anm. 4), S. 550.
- 10 Vgl. dazu Brigitte Weingart: Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte (Goetz, Kempowski, Nettelbeck), in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 91–114.
- 11 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.
- 12 Vgl. Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI [1964], Weinheim/Berlin '1996, S. 81.
- 13 Vgl. dazu Callie Angell: The Films of Andy Warhol: Part II, Andy Warhol Film Project/Whitney Museum of American Art 1994, S. 13.
- 14 Vgl. dazu David Bourdon: Warhol, New York 1989, S. 171.
- 15 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.
- 16 Warhol, The Philosophy of Andy Warhol (Anm. 5), S. 99.
- 17 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/MA 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.
- 18 Vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: ders.: Limited Inc, Wien 2001, S. 15–45 (hier: S. 24). Vgl. dazu auch die Beiträge von Uwe Wirth und Heide Volkenning in diesem Band.
- 19 Vgl. dazu Weingart, Flüchtiges Lesen (Anm. 10), S. 104 f., sowie den Beitrag von Ekkehard Knörer in diesem Band.

- 20 Der »strobe 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« (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).
- 21 Vgl. Bourdon, Warhol (Anm. 14), S. 172. Die Text-Bücher Warhols provozieren den Eindruck, als seien hier die Transmutationseffekte stärker abgeschliffen oder tendenziell verunsichtbar 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* (Anm. 6).
- 22 Dies haben etwa die Reaktionen auf eine Retrospektive gezeigt, die 2001 unter anderem in der Berliner Neuen Nationalgalerie zu sehen war. 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 von Marc Siegel: *Doing it for Andy*, in: *Texte zur Kunst*, 12. Jg., H. 45 (März 2002), S. 171–180.
- 23 Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol* (Anm. 5), S. 63.
- 24 Vgl. dazu den Beitrag von Stefan Willer in diesem Band.
- 25 Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol* (Anm. 5), S. 63.
- 26 Eine Auswahl der Screen Tests war zu sehen im Rahmen der Ausstellung *Andy Warhol's Time Capsules*, Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main, 27.9.2003–29.2.2004. Im Ausstellungskatalog wird das Transkriptionsproblem mit Bezug auf die *Time Capsules* dadurch gelöst, dass der gesamte Inhalt einer Box abgebildet wird.
- 27 Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins [1970], in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, S. 47–66.
- 28 Vgl. Gerard Malanga im Interview mit Christoph Heinrich: Bewegte Bilder einfrieren, in: *Andy Warhol Photography*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich, New York 1999, S. 115–122 (hier: S. 117).
- 29 Vgl. Andy Warhol in einem Gespräch mit Gretchen Berg: Nichts zu verlieren, in: Patalas (Hg.): *Andy Warhol und seine Filme* (Anm. 20), S. 11–20 (hier: S. 17).
- 30 Parker Tyler: Drugtime, dragtime, in: Patalas (Hg.): *Andy Warhol und seine Filme* (Anm. 20), S. 39–54 (hier: S. 44 u. S. 39).
- 31 Zum »*sujet supposé savoir*« vgl. Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Anm. 12), S. 244.
- 32 Vgl. dazu auch die Ausführungen über das Posieren vor der Kamera von Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [1980], Frankfurt/M. 1989, S. 18 ff.
- 33 »Parodies of nuclear defense tests, Warhol's screen tests interrogate what it means to be a good, tractable, visible citizen.« (Wayne Koestenbaum: Andy Warhol: Screen Tests, in: *Artforum XLII*, no. 2 (Okt. 2003), S. 166/S. 198 f. (hier: S. 166; Übers. im Fließtext von B. W.)).
- 34 Barthes: Die helle Kammer (Anm. 32), S. 20.
- 35 Vgl. zu dieser Assoziation Marc Francis: Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik, in: *Andy Warhol Photography* (Anm. 28), S. 19–24 (hier: S. 20).
- 36 Vgl. dazu ausführlicher Douglas Crimp: Getting the Warhol we deserve, in: *Texte zur Kunst*, 9. Jg., H. 35 (September 1999), S. 45–65 (hier bes. S. 56 ff.) sowie Siegel, Doing it for Andy (Anm. 22), S. 174 f.
- 37 »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 (Anm. 17), S. 83, Übersetzung zit. nach Crimp, Getting the Warhol we deserve (Anm. 36), S. 59).
- 38 Vgl. auch dazu Crimp: Getting the Warhol we deserve (Anm. 36), S. 56 f.
- 39 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [1975], Frankfurt/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).
- 40 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. 31 f.).
- 41 Foucault: Überwachen und Strafen (Anm. 39), S. 278.

- Abb. 3–5: Standbilder aus dem Film *Der Schwur* von Michail Čiaureli (1946).
- Abb. 6/7: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen 1994, S. 101 (G. M. Schegal: Führer, Lehrer und Freund, 1937), S. 99 (A. M. Gerassimow: Hymne auf den Oktober, 1942).
- Abb. 8: Standbild aus dem Film *Der Fall von Berlin* von Michail Čiaureli (1948–50).

JENS SCHRÖTER: COMPUTER/SIMULATION

- Abb. 1: <http://www.desy.de/pr-info/desyhome/gfx/presse/fotos/tesla/300dpi/teilchenspuren2.jpg> (Juli 2003).
- Abb. 2/3: B. Zeigler et al.: Theory of Modeling and Simulation, San Diego 1976, S. 28, S. 48.
- Abb. 4: G. Gordon: A General Purpose Systems Simulator, in: IBM Systems Journal, September 1962, S. 27.

PETRA LÖFFLER: AFFEKTBILDER ANALOG/DIGITAL

- Abb. 1, 2a/b, 3: G.-B. Duchenne de Boulogne: The Mechanism of Human Facial Expression, ed. by R. Anthrew Cuthbertson, Cambridge 1990, S. 164 (Abb. 38: Kontraktion des *m. nasalis*), S. 172 und 173 (Abb. 46: Kontraktion des *m. zygomaticus minor* und *m. levator labii superiorus alaeque nasi*; Abb. 47: zusätzliche Kontraktion von *m. orbicularis oculi*), S. 219 (Synoptic Plate 7).
- Abb. 4/5: Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn, Bonn 2001, S. 253, S. 244.
- Abb. 6: Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur, hg. vom Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen, Stuttgart 1999, S. 66 f.
- Abb. 7: Bill Viola: The Passions, ed. by John Walsh, Los Angeles 2003, S. 35.

BRIGITTE WEINGART: BEING RECORDED – DER WARHOL-KOMPLEX

- Abb. 1–3: Standbilder aus dem Film Robert Indiana in Eat (1964), 45 Min., 16 mm, Schwarzweißfilm ohne Ton. © The Estate and Foundation of Andy Warhol.

- Abb. 4: Andy Warhol: Series and Singles, Ausstellungskatalog Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Köln 2000, S. 85 (Troy, 1962).
- Abb. 5,7: David Bourdon: Warhol, New York 1989, S. 149 (Blue Liz as Cleopatra, 1962), S. 178 (The good looks that helped make Jane Holzer a Girl of the Year are captured in one of Warhol's three-minute Screen Tests, 1965).
- Abb. 6, 9–11: Andy Warhol Photography, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich, New York 1999, S. 323 (Warhol films Nico for »Screen Tests«, 1966, © Stephen Shore), S. 84 (Andy Warhol mit Sonnenbrille, um 1963, Richard Stoner), S. 83 (oben: Most Wanted Men, No. 6, Francis C., 1964, V. Döhne; unten: Most Wanted Men, No. 10, Lonis Joseph M., 1964, Ruth Kaiser), S. 148 (Terroristen Poster, undatiert, Kevin Ryan).
- Abb. 8: Artforum XLII, No. 2 (Oct. 2003), S. 166 (Andy Warhol, Screen Tests, von links oben im Uhrzeigersinn: Gerard Malanga, Donyala Luna, »Baby« Jane Holzer, Dennis Hopper, James Rosenquist, Cass Elliot).

STEFAN RÖMER: CONCEPTUAL ART UND ORIGINALITÄT

- Abb. 1: Sotheby's Katalog, 2002, S. 115 (Joseph Kosuth, Original).
- Abb. 2/3: Alexander Alberro: Conceptual Art and the Politics of Publicity, Cambridge/London 2003, Abb. 2.1 (Publicity photograph by Seth Siegelaub featuring the four participating artists in »January 5–31, 1969«: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, and Lawrence Weiner), Abb. 2.6 (Joseph Kosuth in Newsweek, 29 July 1968, photographed by Lawrence Fried).

THOMAS LOCHER: FRAGMENTE DER MENSCHENRECHTE

- Abb. 1: 40/144. Declaration on the human rights of individuals who are not nationals of the country in which they live. Article 1. 2002/2003. C-print/Diasec/Aluminiumrahmen. 232,8 x 177,8 cm x 6 cm. Georg Thieme Verlag Stuttgart.
- Abb. 2: Convention relating to the Status of Refugees. Article 33. Prohibition of expulsion or return. 2002/2003. C-print/Diasec/Aluminiumrahmen. 232,8 x 177,8 cm x 6 cm. Galerie Reinhart Hauff Stuttgart.
- Abb. 3: UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS. Article