

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 12: Collabroation Andy Warhol

Artikel: Andy Warhol : Andy & andY the warhol twins : a theme and variations = Andy & andy die Warhol-Zwillinge : ein theam mit Variationene

Autor: Morgan, Stuart

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679730>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANDY & ANDY

THE

WARHOL TWINS:

A Theme and Variations

STUART MORGAN

"I always wished I had died and I still wish that," wrote Andy Warhol in his book *AMERICA*, before listing his gunshot wounds with grim relish. The comment recalls the first sentence of an earlier memoir *POPism*: "If I'd gone ahead and died, I'd probably be a cult figure today." A strong enough desire for fame must culminate in a death wish; only after some major change of state is it possible for one human being to entertain fantasies about another and indulge them to the full. Warhol, the man who never cares about misrepresentation by newspapers, may have welcomed one event the press could not distort. But it is more probable that he regarded it as the ultimate Warhol artwork.

STUART MORGAN is an English art critic who works as a consulting editor for *Artscribe* and writes regularly for *Artforum*.

Reduced to a state of passivity, he would suffer alteration, not of person but of image. But if that was his fantasy, the reality proved quite different.

He had joked about it; one of his movies bore the title *IS THERE SEX AFTER DEATH?* He had watched it vicariously while making the *SUICIDE* paintings. He had studied near misses; his first movie in Technicolor had been an interview with a man who had slashed his wrists over twenty times. He had pondered its punishment potential in the *ELECTRIC CHAIR* studies. He had anticipated its aftermath in pictures of atomic explosions and car crashes. He had registered the formalities of mourning in his portraits of Jackie Kennedy at her husband's funeral. Staring death in the face may have made it seem full of promise, but by the time he regained consciousness it had lost its charm. "I feel myself

becoming a god," said George Washington on his deathbed. Cheated of such intimations, deprived of the most timely of endings, Warhol felt humiliated. At the point when he had reduced himself to the status of a mere logo, exchanging existence for fiction, flesh for idea, daily life had intervened, with all its mess and meaninglessness. Could the mistake be rectified? Perhaps there was a way around it after all. It was risky, but it might just work.

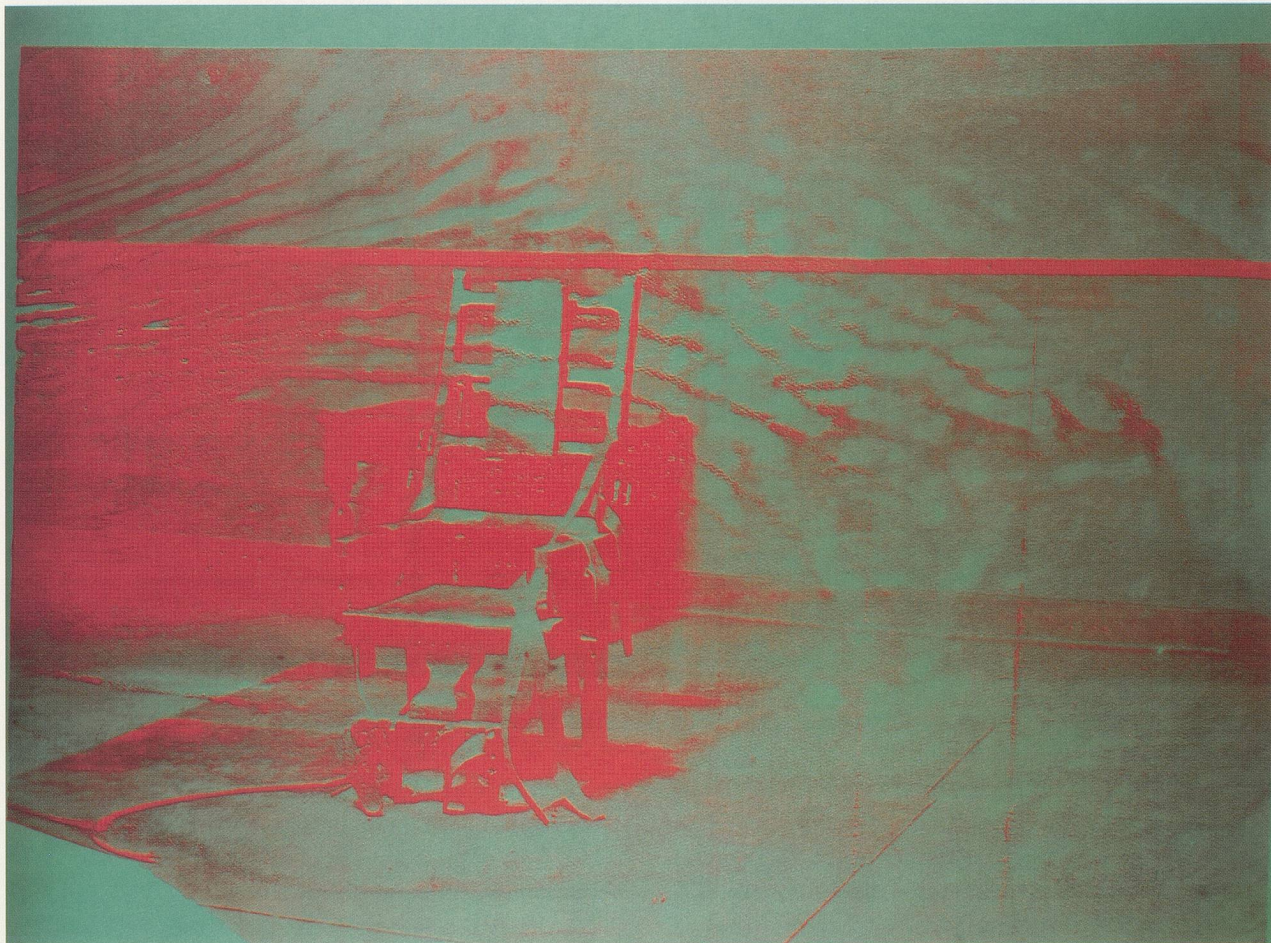
Before June 4, 1968 Andy Warhol had developed into a proto-conceptual artist comparable to Yves Klein or Piero Manzoni. Before that date his career had been gathering a momentum of its own, as if all he had to do was tend it and comply with its demands. The snowball effect was most easily seen in the progress of the Brillo box sculptures, from hand-painting to screen-printing on wooden solids, then on cardboard boxes, which soon became the same cardboard the Brillo company used. A lawsuit was only avoided when Brillo executives were persuaded that this was art, not business. It never occurred to them that some less obvious plot was afoot. As well as parodying realism, Warhol's process also seemed to parody industrial working conditions. Production took place at a "factory" which was called the Factory but looked more like a club. At least, it did in those days, when newspaper pictures showed starlets rubbing shoulders with drag queens, and hustlers cavorting with debutantes in an environment where age, class and sexual preference were elided in yet another parody: of American democracy itself. None of this was untrue, exactly. From the start Warhol's movies had shifted from criticism of an old, mendacious system to a new, alternatively structured America, an invented society where communality triumphed over individual demands, where deviations were tolerated, crime was punished by the people themselves and relationships were founded on pleasure. Was this fiction or documentary? Much of Warhol's activity before 1968 consisted of publicizing the private, attempting to extend the Factory situation beyond its obvious uses.

Yet emphasis on the work-place as a pivot of political change, that single feature of Warhol's practice which Joseph Beuys defended with such

eloquence, never became an obvious issue. The Factory was simply a Factory, where goods were produced by paid workers, one of two such places, with separate staff, the other being a studio for Warhol's commercial work. Everyone helped. Starlets rarely stayed long after they were asked to sweep the floor. The solution to the problem of two studios lay in addressing contradictions inherent in Warhol's original incarnation as an illustrator. Could the mystique of manual dexterity and the production of individual drawings be reconciled with the realities of reproduction to which they were inevitably subjected? The Factory offered a single, perfect, oblique solution; surrounding himself with people caused a blurring of the source of Warhol's ideas. In gossip about him – invariably more relevant than criticism of his work – the same remark crops up repeatedly. Warhol stole, the interviewees insist. Despite their accusations a single fact remains: that his prevailing interest through the Factory period, from 1962 through 1968, was to question the very nature and existence of artistic ideas. As he stole, from Rauschenberg and Johns as "Matson Jones," from Nathan Gluck or Billie Linich he gradually departed from ideas of original creation, indeed, from the idea of a person altogether. From being both his own boss and workforce, he promoted himself until he became Chairman of the board, then the name of the firm itself, a position of power equated somehow in his mind with democratization. After his death, Auden described Freud as being no longer a man but "a whole climate of opinion." Something similar could have been claimed for Warhol in the first five months of 1968. Four days later the climate changed.

When he returned to work after the accident nothing was the same. His previous strategy had been one of increasing concealment. For example, he had boasted that his *A* was the first novel never to have been seen by its author; instead, Ondine, given instructions to record a day's conversations, passed the tapes to a typist whose transcription went straight to the printers, then to Billie Linich who checked that all the errors had been included. In contrast, *FROM A TO B*, written after the accident, was supposedly autobiographical, written in the





ANDY WARHOL, *BIG ELECTRIC CHAIR* / GROSSER ELEKTRISCHER STUHL, 1967,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 54 x 78" / 137,2 x 198,2 cm.

ANDY WARHOL, *SUICIDE* / SELBSTMORD, 1963,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 111 $\frac{3}{5}$ x 80 $\frac{1}{3}$ " / 383,5 x 204 cm.

first person apparently in response to a demand for "true confessions." And if Warhol had suddenly turned into a celebrity, his art had grown to resemble a celebrity's pastime. He offered to make portraits of rich people's dogs. He started drawing again, an activity which had played no part in his work since 1962, before the advent of screen-printing on canvas. His work took on a clandestine air; the idea of "piss paintings" made by visitors to the Factory on canvases left on the floor and subsequently lost, was repeated now, with Warhol privately urinating on canvases prepared with copper pigment. And though his art still meshed with his social life – "screen tests" of visitors were discontinued in favor of double portraits based on photographs – the mixture of high and low which characterized his pre-shooting milieu was replaced by a new snobbishness, recorded with endless snapshots of the rich and famous partying at expensive nightclubs. Under Warhol's imprimatur but Paul Morrissey's direction, the movies deteriorated into formularized sex comedies, vehicles for a new Warhol entourage intent on the commercialization of the underground. Despite Holly Woodlawn's superb improvisation in *TRASH* or Candy Darling's in *WOMEN IN REVOLT*, Warhol aficionados will scour the later movies in vain for some equivalent to the bite and daring of the Pope Ondine sequence in *CHELSEA GIRLS*, Ingrid Superstar reciting recipes to the bashful *BIKE BOY*, the long pan from beach to balcony in *MY HUSTLER* or the reel from *COUCH* which shows a single standing figure facing the camera on one side of the frame while further back a figure seated on the ubiquitous couch slowly makes love to another draped across his lap. Not all of Warhol's work after 1968 showed a depreciation in quality. The most intelligent of all his studies of replication must be the *MAO* series, for instance, featuring the politician whose attempt to halt the proliferation of images of himself might well be regarded as the publicity coup of the century. And the hammer and sickle paintings designed to hang in the Documenta building at the point where visitors passed from Eastern to Western bloc art and back equalled the *MOST WANTED MEN* series in impact and complexity. Yet such isolated points of consoli-

dation do not form a coherent pattern. The only real consolidation is of a position which dictates that replica replaces original.

"I have come to debase the coinage," announced one ancient philosopher. His aphorism summarizes the approach which has led Warhol increasingly towards slickness, ease and mere entertainment. By now, it seems, his success is commensurate with his ability to employ art as advertising for a product indistinguishable from his own celebrity. Yet as time passes, the basis for value judgments, even within Warhol's own body of work, tends to become blurred. What if the object of analysis in Warhol's case is neither the work nor the life but the very economy of a career, its rhythms of productivity, its internal coherence, its features as an entire, incomplete artifice? In this case assertions of connoisseurship will not help. Only grand attempts to find images for a long, self-referential construct will suffice.

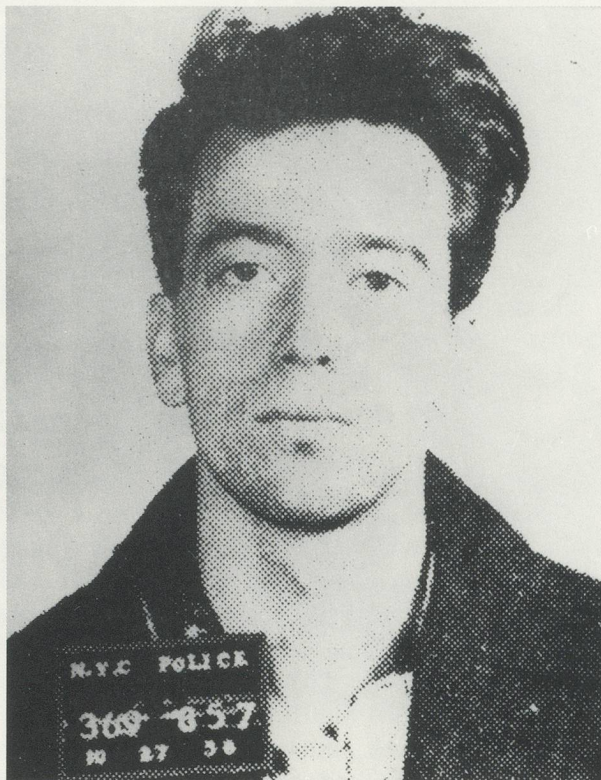
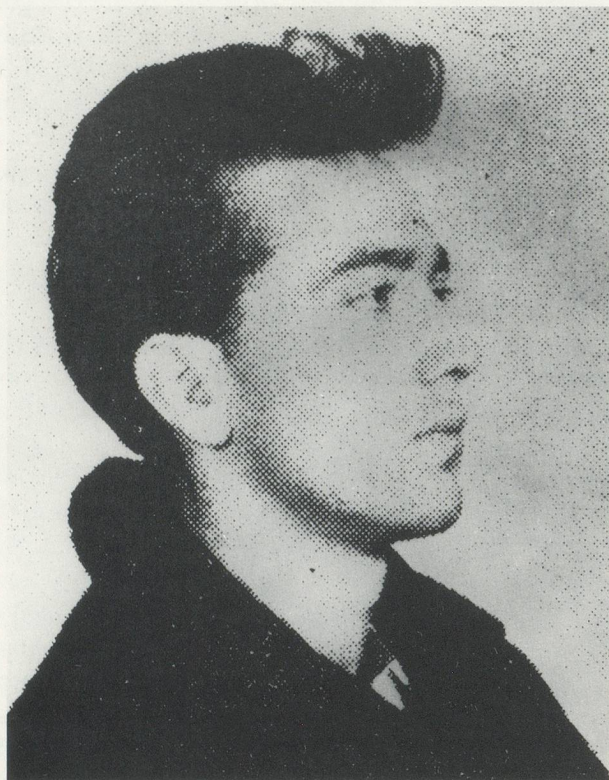
Warhol's career has represented a prolonged involvement with ideas of fame, image and stardom. As a star now, Warhol exists on a higher plane than his script. Though it provides a vehicle for him, casting still prevails; there are lines he could not possibly speak and remain in character. Like star "biographies" released to the press in the great days of Hollywood, Warhol's "life" engages with reality only at selected points. And, like those star biographies, it draws on what the fans want to be told, drawing on shreds of fairytale that they only half recognise. Remember the plot of *THE MAN IN THE IRON MASK*, where one of a pair of identical twins becomes king and keeps the other in a dungeon, wearing an iron mask, until one day the prisoner escapes, orders the guards to arrest his brother as an impostor and takes his place? Or *KAGEMUSHA*, in which a poor peasant who looks like the king takes the king's place after his death, in an attempt to keep it secret from enemies who may use it as a chance to overthrow the country? Or *Cobra Woman*, in which Maria Montez played two queens, a good one and a bad one, and wrestled with herself at the climax? Apart from Thomas Pynchon, who employed a stand-up comedian to



ANDY WARHOL, 28 BRILLO BOXES, 14 CAMPBELL'S TOMATO JUICE BOXES, 1964.

give speeches for him before he changed his identity and was lost to the world for ever, Andy Warhol is the only figure in American postwar culture to have toyed consistently with ideas of cloning. He used Alan Midgett to double for him and, if gossip is true, for years now has paid two or three lookalikes to attend parties and openings in. The idea of changing appearance has formed a constant undertone in Warhol's art. (BEFORE AND AFTER, taken from an advertisement for cosmetic surgery, the references to make-up in FROM A TO B and an early Pittsburgh

painting, one title of which was BOY PICKING HIS NOSE, all relate to a single longstanding worry.) But what if it is possible to substitute one life for another? Given a second chance he did not want, Warhol must have had to consider how his future would be. "There should be supermarkets that sell things and supermarkets that buy things back," he has said. The deliberate doubleness of his career could well represent a grand gesture of addition and subtraction, asserting a dying myth of the Modernist avant-garde before erasing it by colluding with



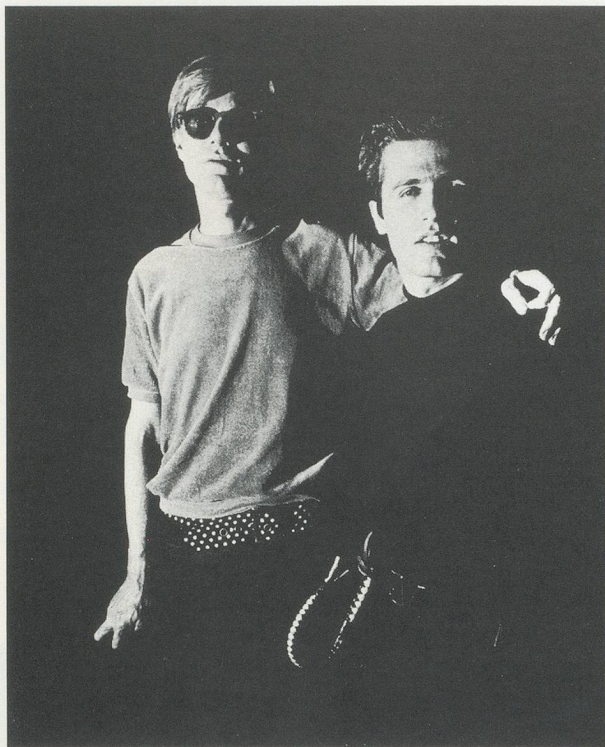
ANDY WARHOL, 13 MOST WANTED MEN NO. 11 / 13 MEIST GESUCHTE MÄNNER NR. 11, JOHN JOSEPH H. JR., 1963,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, EACH 47 $\frac{1}{2}$ x 39" / JE 121,5 x 99 cm.

ANDY WARHOL, MAO, 1972, ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS /
ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 81 $\frac{1}{2}$ x 61 $\frac{1}{2}$ " / 208 x 157 cm.



business. Yet the possibility of redemption, the second chance, may have suggested other patterns.

A life deliberately structured as paradox harks back to a long tradition of Western male homosexual culture. Leo Castelli was affronted by Warhol's exaggerated effeminacy when they first met. The filmmaker Emile de Antonio lectured Warhol about it. "You play up the swish – it's like an armor to you," he warned. As redefined for her generation by Susan Sontag during the 1960s, "camp," possibly from the Italian *campeggiare*, to protrude like panels which form part of a stage set, was a mode of ironic behavior by which scores were settled, inequalities resolved, by which the good end happily, the bad unhappily. ("That," as one of Wilde's characters observed, "is what fiction means.") A decade later, Sontag criticized a homosexual facility for sustaining fictions so well that they seem to feed into reality. "Fascinating Fascism," her study of gay sado-masochistic role-playing, may indeed represent a return to her earlier theme. A mode of theatricality with the potential for rasing set belief-systems to the ground must of necessity be antihistorical and destructive of the social order, anarchistic precisely because of the equation it makes between rulebreaking and mental play. Despite its rejection by Sontag, the final word of whose essay is "death," the *laissez-faire* which camp seems to promote is not only connected with its unanswerably social aspect, but also flourishes in proportion to the loss of freedom that sponsored it. Only recognition of that fixed ratio could provide a tool for monitoring Warhol's recent progress. The complexities of tone which can enable him to rise from bottom to top of American society, the familiar fairytale, then pose as crackerbarrel philosopher publishing his views on poverty and homelessness alongside pictures of Diana Vreeland, Ronald Reagan or Truman Capote deserve careful study. The conclusion might be that the apotheosis of the underdog, as contemplated by Jean Genet in *OUR LADY OF THE FLOWERS*, works best as pantomime, so awesome is its level of make-believe. Open your mouth, as Warhol noted in *FROM A TO B*, and aura disappears. It is a sour, repressive summing-up but an inescapable one. Unless, of course, Warhol knows best.



AT THE FACTORY IN THE SIXTIES /
IN DER FACTORY IN DEN 60-ER JAHREN.

BELOW LEFT / UNTEN LINKS:

STILL-PICTURE FROM FILM «FLESH», 1968. (Photo: Jed Johnson)



After His resurrection Christ took things easy, showing His wounds to unbelievers like Thomas, meeting friends, relinquishing the political aspect of His task for one which was mainly pastoral. He delegated authority as much as possible and made sure that things would run smoothly without Him when the day of His assumption came. Charles Lisanby, Warhol's greatest friend from his days as an illustrator, remembered his striving for fame, his need to be noticed, but most of all a single remark he made one day. "I want to be Matisse," he said, and in the record of the interview, made with Paul Smith in 1978, Lisanby insists that he is not misinterpreted. "That's exactly what he said . . . and that's really what he meant . . . Really, that must be clearly understood." What Warhol meant was not that he wanted to make art like Matisse but that he wanted the standing as a cultural figure which Matisse had earned. No one can deny that he has succeeded. But as a good Catholic, shocked into faith by the sudden proximity of death, could it have occurred to him on June 4, 1968 that his more proper duty was the imitation of Christ, not man? Already something in him, that perverse, reverse face of camp, would have made him aware that if he succeeded he would run the risk of becoming an Anti-christ, the ultimate debaser of coinage, the final blasphemy. Flaunting his presence as the figure who has called value into question more fully than any even than Picabia, Dali or de Chirico, Warhol has spent years of his life ingratiating himself with an international public incapable of appreciating his satirical stance. By now it has become clear that perhaps no one fully appreciates that stance, since whereas in the past satire relied on a set moral yardstick, twentieth-century satire can operate according to a shifting standard, a quality which Warhol has exploited to the full.

There are other possibilities, of course. Perhaps the Warhol we have been seeing and hearing since 1968 is a permanent stand-in, while the real Warhol, having had his nose-job, is living elsewhere, plotting and making telephone calls. Or being held captive, or in fact dead. Perhaps the famous full-page shot of the sewn stomach after surgery is the most we shall ever see of a figure who has practised ano-

nymity more successfully than any other artist in our post-lapsarian culture. Bleed, we say. He refuses. And already by the time the photographer

did his work, we were too late to test the warmth, the reality, of a body which has always seemed sepulchral, a little less than real.

POSTSCRIPT February 23rd 1987

The impossibility of witnessing one's own death becomes a source of regret only to those who sense its full potential as a means of artistic closure. When Henry James suffered his first stroke he fell while dressing. As he fell he heard a voice say "So here it is at last, the distinguished thing!" Warhol and reflection were always, justly, connected; his art involved audience, reception, the condition of stardom. Witnessing his own shooting and living to tell the tale took him beyond the point he had reached in his self-portraits: of combined action and perception, being his own image and audience. Suddenly narcissism and self-doubt moved into alignment, and image replaced actuality. But not quite. Forced to tolerate both sides of this equation in uncomfortable opposition for an unknown length of time, Warhol set to work debasing his own coinage, and, miraculously, guaranteeing its value for the rest of his life. Indeed, the principle was one of inverse proportion, the more he debased it, the more elevated it became. Without secrecy or apparent erudition, he succeeded in solving the problem which had defied alchemists: of turning base metal into gold.

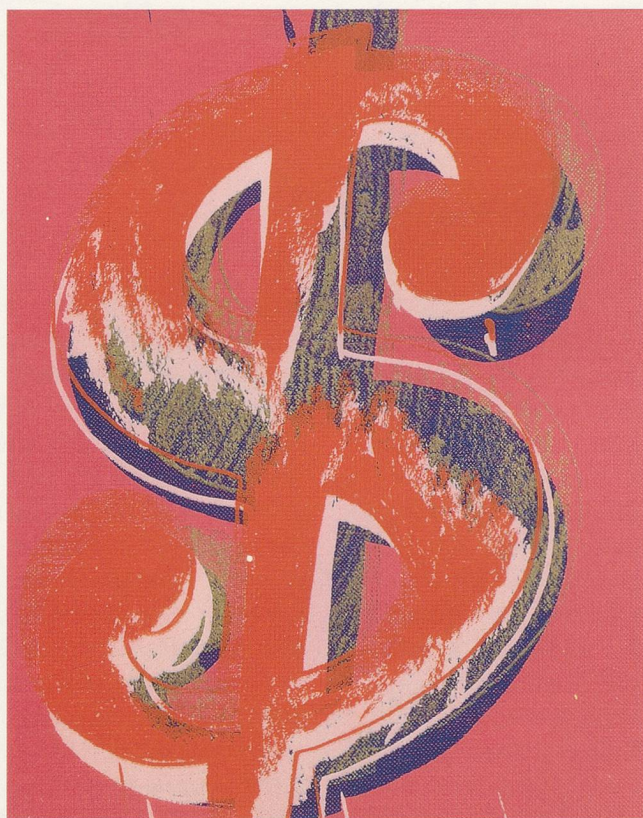
With Warhol's second "death" a new phase of his career commences. Will the Factory carry on running as before, with instructions to recycle his entire body of work in perpetuity, with stand-ins appearing at openings? Will a secret body of work come to light? (After Matisse, Warhol's next idol was Duchamp.) As Warhol, the product called Warhol, floods the market, works bearing his name, now indistinguishable from commodity items, will become relics, keeping his memory alive and protecting it from fact. And he himself, having ascended the triple stair from son to father to spirit, will become part of the air we breathe, indistinguishable from it, somehow sustaining present actions. How

to become famous is the same question as where people start and stop, which is the same question that children ask: how God began. Warhol's temporal mode is one of deep memory urged constantly into present existence. His genre is life as drama and drama, as Aristotle tells us, as the imitation of an action and that action as something never fully known or felt. Imitation plus forgetting equals what?

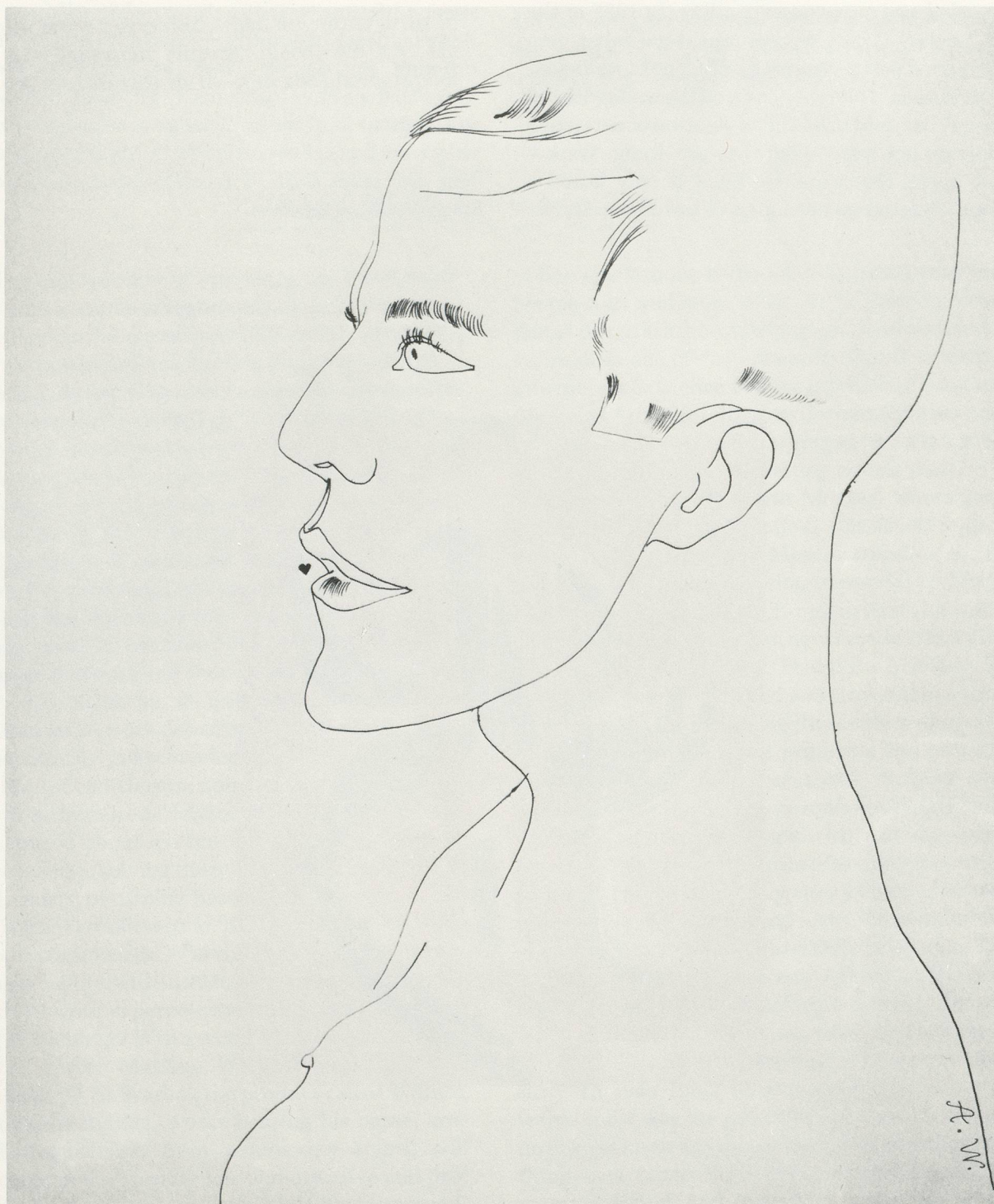
Warhol purloined Mario Montez, whom Jack Smith had used in *FLAMING CREATURES*. Jack Smith discovered Mario Montez standing in the subway, in full drag, a living memorial to Maria Montez, the Puerto Rican B-movie star who wanted to graduate to A-movies, never made it and died in a reducing bath of wax. That is the first story. In Africa last year a new chief was crowned in a tribe where the ruler had outlived those elders whose job it was to remember court protocols and preserve memories of religious ceremonies, without ever writing them down. The coronation lasted for a week but no one quite knew what was happening or why. For days on end a team of men slapped an ox to death. Then, presumably, they all looked at each other, shrugged and walked away. That is the second story. A priest walks into a shop in London. The assistant is chewing gum and talking on the telephone. He says he wants to buy a crucifix. The girl looks up and replies "Do you want the cross on its own or one with a little man on it?" That is the third story. In 1942 Elias Canetti wrote that what he feared most was the possibility of a world religion no one yet knew anything about. Imagine that anything new comes into being surreptitiously, as memory lapses and repetition drifts free of its moorings in a climate that approaches nonsense, slow running down, suspension of significance, in a place where the gaps between names of things have

expanded and carry on expanding. In 1952 at the Loft Gallery Andy Warhol and three other men folded oiled paper symmetrically. The blots looked like pyramids. Then they covered the walls with the paper. What used to be called creation occurs when people do not know what they are doing. Warhol knew about that time. He knew it only lasted a second. There is no need for it to be longer. And he

spent a lifetime trying to distance himself from it. After his death his work may mean something quite different. But not yet. Now, for a short time, we know that we have lost control of it, of any facts we knew about it, of the knowledge of whether or not they were facts or ever were facts. Mouthing inanities, one stops short, a second elapses, then one begins talking again.



ANDY WARHOL, DOLLAR SIGN, CA. 1982, SILKSCREEN ON CANVAS /
SIEBDRUCK AUF LEINWAND 10 x 8" / 305 x 244 cm.



ANDY WARHOL, BOY / JUNGER MANN, 1955,
BALL-POINT PEN ON PAPER / KUGELSCHREIBER AUF PAPIER, 16 $\frac{4}{5}$ x 13 $\frac{4}{5}$ " / 42,8 x 35,2 cm. (Kunsthalle Tübingen, Slg. Zündel)

ANDY & ANDY

DIE

WARHOL-ZWILLINGE:

Ein Thema mit Variationen

STUART MORGAN

«Ich habe mir immer gewünscht, ich wäre tot, und das ist auch jetzt noch so», schrieb Andy Warhol in seinem Buch *America*, bevor er dann genüsslich seine Schussverletzungen aufzählte. Diese Bemerkung erinnert an den ersten Satz einer früheren Memoiren-Schrift «POPism»: «Wenn ich am Schluss doch gestorben wäre, wäre ich heute wahrscheinlich eine Kultfigur.» Ist der Wunsch nach Ruhm nur stark genug, so mündet er zwangsläufig in Todessehnsucht. Und erst nach einer grossen Umwälzung ist es dann für den Menschen möglich, Phantasien über etwas anderes zu entwickeln und sie voll auszuleben. Warhol, dem Mann, der sich nie über Falschdarstellungen in Zeitungen aufgeregt hat, kam ein Ereignis, das die Presse gar nicht verdrehen konnte, vielleicht gerade recht. Aber wahrscheinlicher ist, dass er es als das Warhol-Kunstwerk schlechthin betrachtete; zurückgeworfen auf einen Zustand der Passivität, widerfährt ihm ein Wandel, aber nicht in der Person, sondern im Image.

STUART MORGAN ist Kunstkritiker in England. Er arbeitet als Mitherausgeber von *Artscribe* und schreibt regelmässig für *Artform*.

Doch falls dies seiner Phantasie entsprungen war, so stellte sich die Realität als ganz anders geartet heraus.

Er hatte Witze darüber gemacht. Einer seiner Filme trug den Titel *IS THERE SEX AFTER DEATH?* (Gibt es Sex nach dem Tod?). Er sah sich den Film an und malte dabei die *SUICIDE-Paintings* (Selbstmord-Bilder). Er studierte ähnlich geartete Fehlschläge; sein erster Film in Technicolor war ein Interview mit einem Mann gewesen, der sich mehr als zwanzigmal die Pulsadern aufgeschnitten hatte. Vergeltungsmöglichkeiten hatte er in den *ELECTRIC CHAIR*-Studien (Studien zum Elektrischen Stuhl) durchgespielt. Er hatte die Nachwirkungen in Bildern von Atomexplosionen und Autozusammenstössen beschworen. Die Trauerfeierlichkeiten malte er sich in seinen Portraits von Jackie Kennedy beim Begräbnis ihres Mannes aus. Von Angesicht zu Angesicht mag der Tod vielversprechend erscheinen, doch als Warhol das Bewusstsein wiedererlangte, hatte das Ganze seinen Zauber verloren. «Ich fühle, dass ich zum Gott werde», soll George Washington auf dem Sterbebett gesagt haben. Um eine solche Möglichkeit gebracht, des angebrachtesten aller



ANDY WARHOL, DO IT YOURSELF-FLOWERS, 1962, ACRYLIC ON CANVAS /
ACRYL AUF LEINWAND, 68 2/3 x 59" / 175 x 150 cm.

Tode beraubt, fühlte Warhol sich erniedrigt. An jenem Punkt, an dem er sich selbst auf den Status des schieren Begriffs reduziert hatte und die Existenz gegen die Fiktion eintauschte, das Fleisch gegen die Idee, da war das tägliche Leben dazwischengefahren mit all seinem Durcheinander und seiner blödsinnigen Bedeutungslosigkeit. Konnte dieser Fehler korrigiert werden? Vielleicht gab es ja trotzdem einen Weg drumherum. Es war riskant, aber es konnte vielleicht klappen.

Bis zum 4. Juni 1968 hatte sich Andy Warhol zu einem proto-konzeptuellen Künstler, vergleichbar etwa Yves Klein oder Piero Manzoni, entwickelt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte seine Karriere ihre Stosskraft aus sich selbst heraus entwickelt, als brauchte er selbst sie nur in Gang zu halten und ihren Erfordernissen nachzukommen. Der Schneeball-Effekt zeigte sich am deutlichsten in der Entwicklung der Brillo-Box-Skulpturen, von der Handmalerei zum Siebdruck auf Holzblöcken und später auf Pappschachteln, die sehr bald schon aus eben dem Material waren, das auch die Brillo-Hersteller verwendeten. Ein Gerichtsprozess konnte nur abgewendet werden, indem man der Brillo-Geschäftsführung klarmachte, dass es sich dabei um Kunst und nicht um Geschäft handelte. Ein nebulöses Problem ist denen wohl niemals untergekommen. Warhols Methode schien nicht nur eine Parodie auf den Realismus, sondern auch auf die Arbeitsbedingungen der Industrie. Die Produktion fand in einer «Fabrik», «Factory» genannt, statt, die jedoch eher Ähnlichkeit mit einem Nachtclub hatte. Zumindest war das so in jenen Tagen, als Starlets und Tunten sich drängelten und Ehrgeizige wie Ahnungslose ihre Kapriolen schlugen in einer Umgebung, in der Alter, Klasse und sexuelle Neigung sich zu einer neuerlichen Parodie vereinigten: einer Parodie auf die amerikanische Demokratie selbst. Genaugenommen war nichts von alledem unwahr. Von Anfang an hatten sich Warhols Filme von der Kritik an einem alten, verlogenen System ab- und stattdessen einem neuen Amerika mit alternativer Struktur zugewandt; sie hatten eine Gesellschaft entworfen, in der Gemeinschaftsdenken vor den persönlichen Bedürfnissen rangierte, wo Abweichungen von der Norm toleriert und Verbrechen vom Volk selbst bestraft wurden, wo Beziehungen Spass machten. War dies Fiktion oder Dokumentation? Ein guter Teil von Warhols Aktivitäten vor 1968 drehte sich darum, Pri-

vates öffentlich zu machen und um den Versuch, die Situation innerhalb der Factory über deren ohnehin einleuchtende Praktikabilität hinaus auszudehnen.

Doch die Betonung des Arbeits-Platzes als Angelpunkt des politischen Wandels, jenes einzige Element der Warholschen Praxis, das Joseph Beuys mit solcher Eloquenz verteidigte, wurde niemals zum einleuchtenden Faktum. Die Factory war schlicht und einfach eine Fabrik, in der Waren von bezahlten Mitarbeitern produziert wurden. Insgesamt handelte es sich um zwei Orte mit zwei unterschiedlichen Belegschaften, wobei der zweite als Studio für Warhols Werbetätigkeit genutzt wurde. Alle halfen mit. Filmsternchen blieben selten lange, nachdem sie aufgefordert wurden, den Boden zu fegen. Der Schlüssel zur Frage, warum zwei Studios, lag darin, dass da Widersprüchlichkeiten ausgetragen wurden, die sich aus Warhols ursprünglicher Identität als Illustrator ergaben. Liess sich der Mythos von den handwerklichen Fertigkeiten und der Herstellung individueller Zeichnungen mit der Wirklichkeit der Reproduktion vereinbaren, der sie zweifellos unterworfen waren? Die Factory war eine einmalige, perfekte und indirekte Lösung; indem Warhol die Leute um sich versammelte, verwischte er die Ursprünge seiner Ideen. Beim Klatsch über ihn – der immer noch relevanter ist als jede Kritik über seine Arbeit – tauchen immer wieder dieselben Bemerkungen auf. Warhol hat geklaut, beharren die Befragten. Doch allen Anschuldigungen zum Trotz bleibt eine Tatsache unberührt: dass nämlich sein vorrangiges Interesse während der Factory-Zeit von 1962 bis 1968 darin bestand, die ureigenste Natur und Existenz künstlerischer Ideen zu hinterfragen. Indem er abguckte, beispielsweise bei Rauschenberg und Johns wie etwa ein «Matson Jones» bei Nathan Gluck oder Billie Linich, entfernte er sich allmählich von der Vorstellung der ursprünglichen Schöpfung, ja von der Idee einer Person insgesamt. Er war sein eigener Chef und Arbeiter zugleich und beförderte sich von da aus zum eigenen Aufsichtsrats-Vorsitzenden, dann wurde er schliesslich der Name der Firma selbst, eine Machtposition, die in seinem Kopf gleichbedeutend wie Demokratisierung war. Auden schrieb über Freud nach dessen Tod, er sei kein Mensch mehr, sondern «ein einziges Meinungs-Klima». Ähnliches hätte man auch von Warhol in den ersten fünf Monaten des Jahres

1968 sagen können. Vier Tage später änderte sich das Klima.

Als er nach dem Unfall wieder an die Arbeit zurückkehrte, war nichts mehr wie vorher. Seine frühere Strategie hatte sich zunehmender Verschleierung bedient. So hatte er sich zum Beispiel gerühmt, *A* sei der erste Roman gewesen, der seinem Autor niemals zu Augen gekommen ist. Stattdessen hatte Ondine Anweisungen erhalten, die Gespräche eines Tages auf Band aufzunehmen und die Aufzeichnungen dann zum Stenotypisten zu geben, dessen Niederschrift sofort zum Drucker und anschliessend an Billie Linich weitergeleitet wurde, der sich vergewisserte, dass auch kein Fehler gestrichen worden war. Dagegen war *FROM A TO B* (Von A nach B), geschrieben nach dem Unfall, angeblich autobiographisch; offensichtlich in Reaktion auf die Forderung nach «echten Bekenntnissen» war es in der ersten Person abgefasst. Und war Warhol plötzlich zur Berühmtheit geworden, so schien seine Kunst nun wie der Zeitvertreib einer Berühmtheit. Er offerierte reichen Leuten, ihre Hunde zu portraituren. Er begann wieder zu zeichnen, was in seiner Arbeit seit 1962 keinerlei Rolle mehr gespielt hatte, als die Siebdrucke auf Leinwand auftauchten. Seine Kunst bekam etwas Verstohlenes; die Idee der «Piss Paintings» (Piss-Bilder) – hergestellt von Besuchern der Factory aus auf dem Boden liegenden Leinwänden, die später verloren gingen – wurde jetzt wieder aufgegriffen. Warhol urinierte privat auf mit Kupfer-Pigment präparierte Leinwände. Und obgleich seine Kunst auch weiterhin mit seinem gesellschaftlichen Leben verknüpft war – die «Screen Tests» (deutsch etwa: Eignungstests für eine Rolle in einem Film) von seinen Besuchern wurden durch Doppel-Portraits auf der Grundlage von Photographien ersetzt –, trat an die Stelle jener Mixtur aus Gehobenem und Niedrigem, die sein Leben vor den Schüssen charakterisiert hatte, ein neuer Snobismus, belegt durch zahllose Schnappschüsse von Reichen und Berühmtheiten beim Feiern in teuren Nightclubs. Mit Warhols Billigung, jedoch unter Paul Morrisseys Leitung verflachten die Filme zu klischeehaften Sex-Komödien, Vermittlern eines neuen Warhol-Flairs mit dem Ziel, den Untergrund zu kommerzialisieren. Trotz Holly Woodlawn's wunderbarer Improvisation in *TRASH* oder der von Candy Darling in *WOMEN IN REVOLT* werden Warhol-Fans in seinen späteren Filmen vergeb-

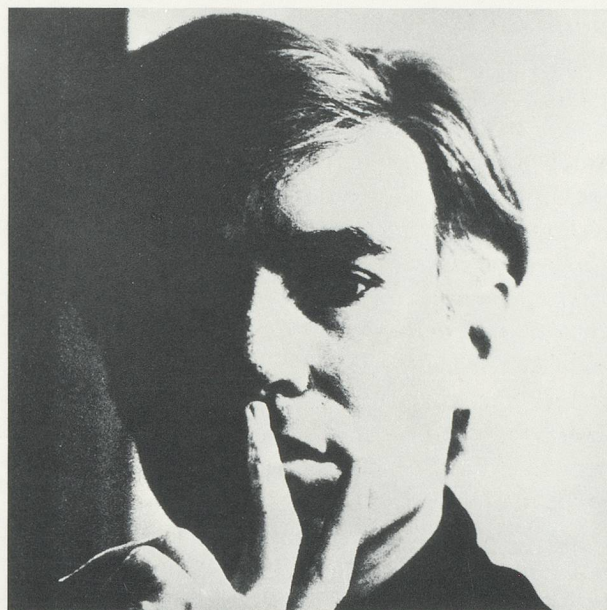


ANDY WARHOL, TO JAMES DEAN (GOLD SHOE) /
FÜR JAMES DEAN (Goldschuh), ca. 1956,
MONOTYPE WITH GOLD-LEAF / MONOTYPIE UND BLATTGOLD,
20 2/3 x 13" / 52,5 x 33 cm.

lich nach etwas gleichermassen Sarkastischem und zugleich Gewagtem suchen wie beispielsweise die «Papst Ondine»-Sequenz in *CHELSEA GIRLS*, wie Ingrid Superstar, die dem schüchternen *BIKE BOY* Rezepte rezitiert, wie der lange Schwenk vom Strand zum Balkon in *MY HUSTLER* oder wie die Stelle aus *COUCH*, wo eine einzelne Figur auf der einen Seite der Kamera gegenübersteht, während weiter hinten eine Figur auf dem allgegenwärtigen Sofa sitzt und gemächlich jemanden liebt, der über seinen Schoss drapiert ist. Doch nicht alle Arbeiten Warhols sind nach 1968 schlechter geworden. Die intelligenteste all seiner Reproduktions-Studien ist wohl die Mao-Serie, deren Hauptdarsteller ein Politiker ist, dessen Versuch, dem Bilderboom von sich selbst Einhalt zu gebieten, man für den grössten Publicity-Schlager des Jahrhunderts halten könnte. Und die Hammer-und-Sichel-Bilder,



ANDY WARHOL, SELF-PORTRAIT / SELBSTPORTRÄT, 1964,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
20 x 16" / 50,8 x 40,6 cm.



ANDY WARHOL, SELF-PORTRAIT / Selbstporträt, 1966,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS /
ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 22 x 22" / 55,9 x 55,9 cm.

die er für einen Standort innerhalb der Documenta angefertigt hatte, wo der Besucher von der Kunst des Ostens zu der des Westens passierte, stand der MOST WANTED MEN-Serie an Schlagkraft und Komplexität in nichts nach. Doch solch vereinzelte Manifestationen ergeben noch kein zusammenhängendes Gefüge. Die einzige Verdichtung besteht in einer Position, die gebietet, dass die Reproduktion das Original ersetze.

«Ich bin gekommen, um das geltende Wertsystem ausser Kraft zu setzen», verkündete ein antiker Philosoph. Sein Aphorismus bringt jene Umgangsform auf den Punkt, die Warhol zunehmend in glatte Seichtheit und blosse Unterhaltung hat abrutschen lassen. Inzwischen scheint sich sein Erfolg nach seiner Fähigkeit zu richten, Kunst als Werbemittel für ein Produkt zu handhaben, das untrennbar mit seiner eigenen Berühmtheit verknüpft ist. Doch im Laufe der Zeit

wird die Bewertungsgrundlage, selbst innerhalb Warhols eigenem Œuvre, immer nebulöser. Was, wenn der Gegenstand der Analyse im Falle Warhol weder sein Werk noch sein Leben wäre, sondern die Ökonomie einer Karriere, deren Produktions-Rhythmik und interne Gesetzmässigkeit, die Elemente eines einzigen, unvollendeten Artefakts? Bestätigungen, Kunstkenner zu sein, helfen in diesem Falle wenig. Nur gewaltige Anstrengungen, Images zu einem ausgedehnten, selbstbezogenen Konstrukt zusammenzufügen, können Genüge tun.

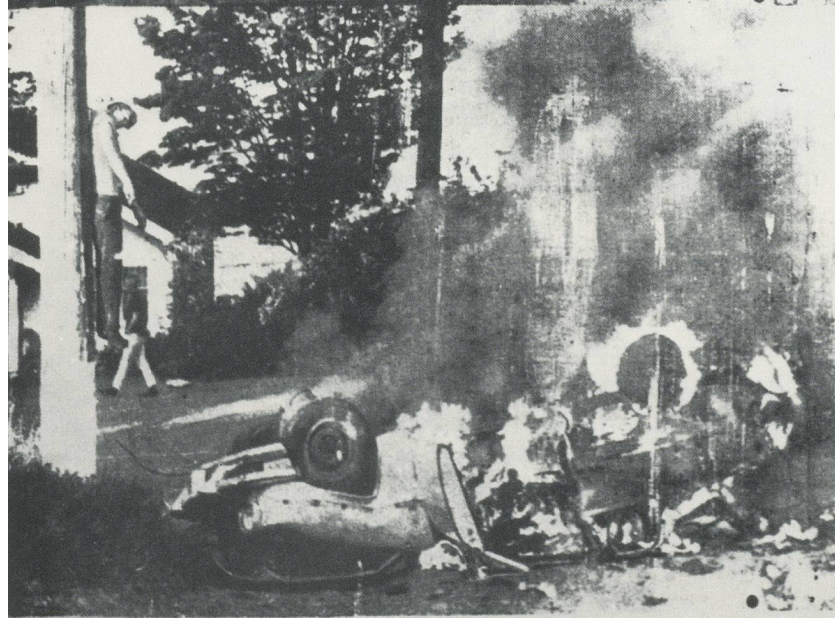
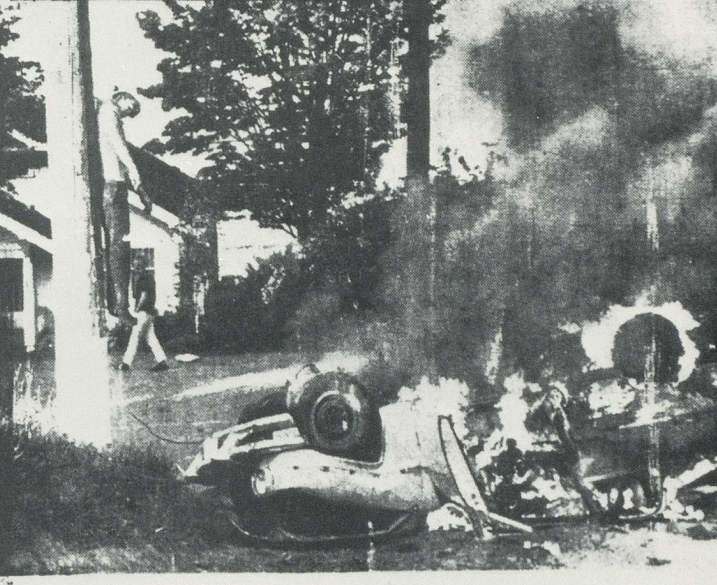
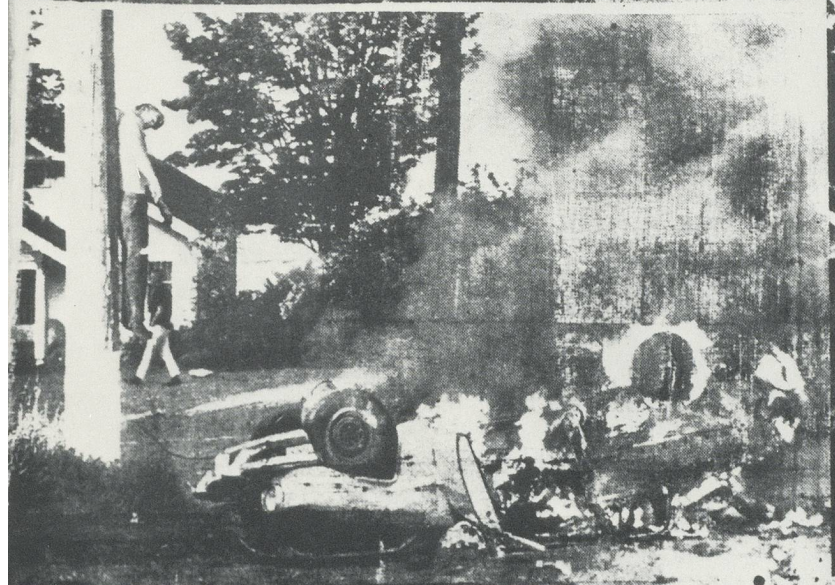
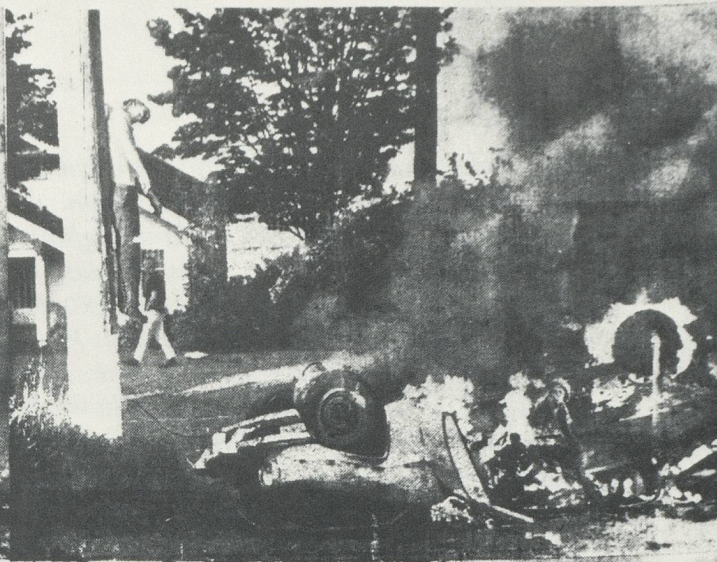
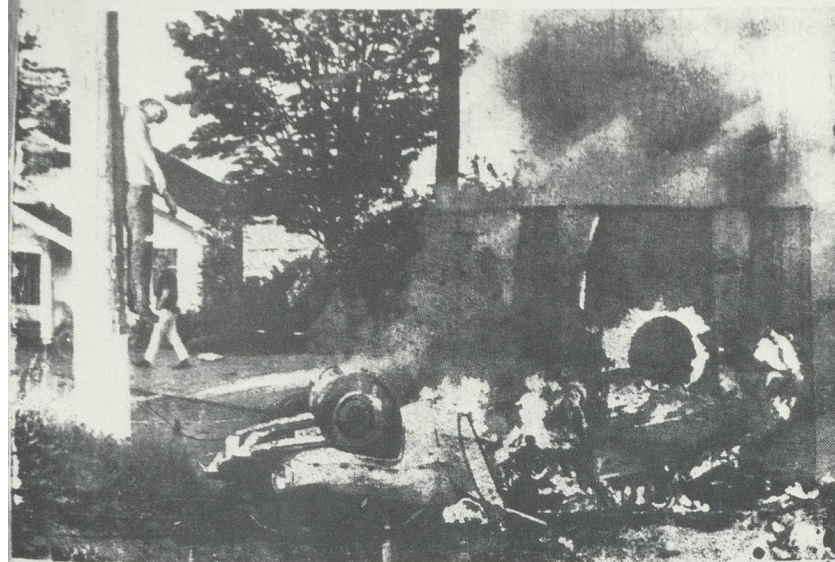
Warhols Karriere war eine anhaltende Beschäftigung mit Ideen von Ruhm, Image und Startum. Als Star bewegt sich Warhol heute auf einer höheren Ebene als sein Drehbuch. Obgleich es für ihn ein Vehikel darstellt, spielt das Casting* letztendlich eine beherr-

(* Casting = Rollenbesetzung, Anm. d. Ü.)

schende Rolle. Es gibt Sätze, die er nicht sprechen könnte, ohne aus seiner Rolle zu fallen. Wie bei den Star-«Biographien» aus den grossen Tagen von Hollywood berührt Warhols «Leben» die Realität nur an ausgewählten Punkten. Und wie bei diesen Star-Biographien wird vorgezeigt, was die Fans sehen wollen, Märchenfetzen, die sie nur zur Hälfte erkennen. Erinnern Sie sich an die Geschichte vom MAN IN THE IRON MASK, in der einer von zwei eineiigen Zwillingen König wird und den andern mit einer eisernen Maske vorm Gesicht einkerkern lässt, bis eines Tages der Gefangene flieht, der Wache befiehlt, seinen Bruder als Betrüger einzusperren und dessen Platz einnimmt? Oder Kagemusha, wo ein armer Bauer, der dem König ähnlich sieht, nach dessen Tod an des Königs Stelle tritt, um den Tod vor den Feinden geheimzuhalten, die diese Chance andernfalls nutzen könnten, das Land zu erobern? Oder COBRA WOMAN, wo Maria Montez zwei Königinnen spielt, eine gute und eine böse, und am Schluss mit sich selber kämpft? Abgesehen von Thomas Pynchon, der einen Statisten einstellte und ihn für sich reden liess, bevor er seine Identität wechselte und der Welt für immer verloren ging, ist Andy Warhol die einzige Figur in der amerikanischen Nachkriegskultur, die beständig mit den Möglichkeiten des Klonens gespielt hat. Alan Midgett benutzte er als Double, und seit Jahren bezahlt er – wenn man dem Gerede Glauben schenken soll – zwei oder drei Doppelgänger dafür, dass sie für ihn zu Parties und Eröffnungen gehen. Immer klang der Gedanke an eine Veränderung der Erscheinung in Warhols Kunst unterschwellig mit. (BEFORE AND AFTER [Vorher / Nachher] aus einer Anzeige für kosmetische Chirurgie, die Bezüge zu Make-up in FROM A TO B und ein frühes Pittsburgher Bild mit dem Titel BOY PICKING HIS NOSE [Junge beim Nasebohren], all das verweist auf eine einzige alte Sorge.) Aber was, wenn man ein Leben durch das andere ersetzen könnte? Als er eine zweite Chance bekam und sie ablehnte, muss Warhol sich überlegt haben, wie seine Zukunft wohl aussehen würde. «Es müsste Supermärkte geben, die Sachen verkaufen, und andere, die Sachen zurückkaufen», hat er gesagt. Die bewusste Doppelgleisigkeit seiner Karriere mag man als grossartige Geste von Addition und Subtraktion verstehen, die den untergehenden Mythos der modernistischen Avantgarde noch einmal beschwört, bevor die-

ser schliesslich dem Pakt mit der Welt des Business zum Opfer fällt. Doch die Aussicht auf Freikauf, die zweite Chance, hat vielleicht andere Möglichkeiten vorgeschlagen.

Ein bewusst als Paradoxon geführtes Leben greift zurück auf eine lange Tradition westlicher Homosexuellen-Kultur. Leo Castelli war von Warhols betonter Weichheit bei der ersten Begegnung schockiert. Der Filmemacher Emile de Antonio rügte Warhol deswegen. «Du treibst es zu bunt und versteckst dich hinter einem Schild», warnte er ihn. Susan Sontag hat es für ihre Generation in den sechziger Jahren neu definiert: «Camp» – wahrscheinlich vom italienischen campeggiare –, das Herausragen wie Teilbilder innerhalb eines grossen Bühnenbildes, war eine Mode ironischer Verhaltensweisen, durch die alte Rechnungen beglichen und Ungerechtigkeiten beseitigt werden, durch die die Guten glücklich und die Bösen unglücklich werden. («Das», so fand eine von Wildes Figuren heraus, «bedeutet Fiktion.») Ein Jahrzehnt später kritisierte Sontag das homosexuelle Geschick, Fiktionen derart aufrechtzuerhalten, dass sie scheinbar in die Wirklichkeit mit einfliessen. «Fascinating Fascism», ihre Studie zum sado-masochistischen Rollenspiel bei Homosexuellen, lässt sich in der Tat als Rückkehr zu ihrem früher schon einmal behandelten Thema begreifen. Eine theatralische Verhaltensweise mit der potentiellen Fähigkeit, etablierte Glaubenssysteme über den Haufen zu werfen, muss notwendigerweise antihistorisch sein, von zerstörerischer Wirkung auf die Gesellschaftsordnung und anarchistisch, eben weil sie keinen Unterschied macht zwischen dem tatsächlichen Durchbrechen der Rollen und dem bloss gedanklichen Spiel. Der ablehnenden Haltung Susan Sontags zum Trotz, die ihren Aufsatz mit dem Wort «Tod» beschliesst, hängt das Laissez-Faire, dem «Camp» Vorschub zu leisten scheint, nicht nur mit dessen unbestreitbar sozialem Aspekt zusammen, sondern wächst auch entsprechend eben jenem Verlust an Freiheit, der überhaupt erst dazu geführt hat. Und nur aus der Erkenntnis dieses festgelegten Verhältnisses kann uns eine Möglichkeit erwachsen, Warhols jüngste Entwicklung zu verstehen. Jenes vielschichtige Verhalten, das ihm innerhalb der amerikanischen Gesellschaft einen Aufstieg von ganz unten an die Spitze erlaubte, die gute alte Geschichte vom Allerwelts-Philosophen, der seine



Ansichten über Armut und Heimatlosigkeit zusammen mit Bildern von Diana Vreeland, Ronald Reagan oder Truman Capote zum besten gibt, verdient sorgfältige Betrachtung. Man mag daraus schliessen, dass die Apotheose des Underdog, wie Jean Genet sie in NOTRE-DAME-DES-FLEURS beschreibt, am besten als Pantomime funktioniert, so beeindruckend ist ihr schauspielerisches Niveau. Mach den Mund auf, so stellt Warhol in FROM A TO B fest, und die Aura verflüchtigt sich. Ein bitteres und bedrückendes Fazit ist das, aber ein unentrinnbares. Es sei denn, freilich, Warhol weiss einen Ausweg.

Nach seiner Auferstehung machte Christus es sich nicht mehr allzu schwer. Er zeigte dem ungläubigen Thomas seine Wunden, traf sich mit Freunden und liess den politischen Aspekt seiner Aufgabe zugunsten des hauptsächlich seelsorgerischen fahren. Er delegierte Verantwortlichkeiten soweit wie möglich und sorgte dafür, dass nach seiner Himmelfahrt auch ohne ihn alles reibungslos weiterlaufen würde. Charles Lisanby, Warhols bester Freund aus dessen Tagen als Illustrator, erinnert sich an Warhols unbedingten Ruhmeswillen, sein Bedürfnis, Aufmerksamkeit zu erregen, und vor allem an eine bestimmte Bemerkung, die er eines Tages fallenliess. «Ich möchte Matisse sein», sagte er. Und in der Aufzeichnung des Interviews mit Paul Smith aus dem Jahr 1978 beharrt Lisanby darauf, nicht missverstanden zu werden. «Genau das hat er gesagt... und genauso hat er es auch gemeint... Wirklich, das muss ganz klar sein.» Aber Warhol meinte nicht, dass er Kunst wie Matisse machen wolle, sondern dass er sich den Status einer Kultfigur wünschte, den Matisse erlangt hatte. Niemand wird bestreiten, dass ihm das gelungen ist. Doch als ihn am 4. Juni 1968 im Angesicht des Todes der Schock das

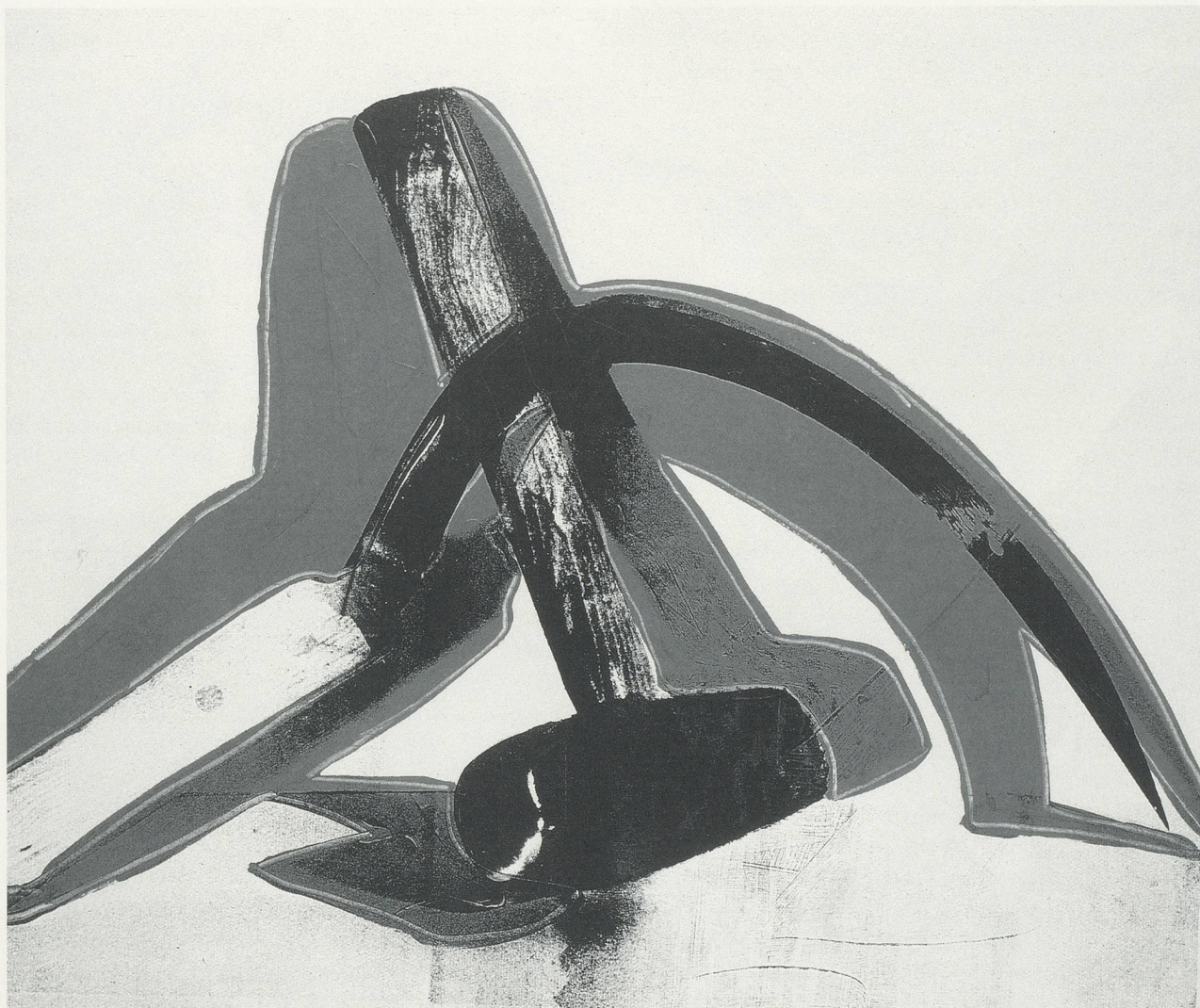
Glauben gelehrt hatte, könnte es sein, dass ihm da als gutem Katholiken plötzlich klar wurde, dass Christi Nachahmung und nicht die eines Menschen seine wahre Pflicht sei? Etwas in ihm, jenes perverse, verdrehte Antlitz von «Camp», mochte ihn ahnen lassen, dass er damit Gefahr lief, zum Antichristen zu werden, zum Zerstörer des Wertsystems schlechthin, zur letzten Blasphemie. Warhol rühmte sich nun als eine Figur, die Werte weitgehender in Frage zu stellen vermocht hatte als selbst Picabia, Dalí oder de Chirico, und brachte Jahre damit zu, sich bei einem internationalen Publikum einzuschmeicheln, das seine satirische Haltung in keiner Weise einschätzen konnte. Inzwischen ist klar geworden, dass vielleicht niemand diese Haltung voll und ganz einzuordnen vermag, denn während sich zuvor die Satire um einen festen moralischen Massstab drehte, kann die Satire des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Wandel der Massstäbe spielen, was Warhol sich in vollen Zügen zunutze gemacht hat.

Natürlich gibt es auch noch andere Möglichkeiten. Vielleicht ist der Warhol, den wir seit 1968 hören und sehen, ein permanentes Double, während der echte Warhol, nachdem er sein Gesicht hat verändern lassen, ganz woanders lebt, Ränke schmiedet und telefoniert. Oder vielleicht ist er irgendwo gefangen oder gar tot. Die berühmte ganzseitige Abbildung vom zusammengeflackten Magen nach der Operation ist vielleicht das Ausserste, was wir von einer Person, die ihre Anonymität besser gewahrt hat als jeder andere Künstler in unserer «Kultur nach dem Sündenfall», jemals zu sehen bekommen. Blute, sagen wir. Er lehnt ab. Und schon während der Photograph noch bei der Arbeit war, war es für uns bereits zu spät, die Wärme, die Wirklichkeit eines Körpers zu erspüren, der immer leichenhaft schien, ein bisschen weniger als echt.

POSTSKRIPTUM 23. Februar 1987

Die Unmöglichkeit, den eigenen Tod erlebt zu haben, ist nur für den eine traurige Angelegenheit, der den Tod als endgültigen künstlerischen Schlussakt begreift. Als Henry James seinen ersten Schlaganfall erlitt, fiel er beim Ankleiden hin. Im Fallen hörte er eine Stimme sagen: «Da ist sie also, die berühmte

Geschichte!» Warhol und die Reflektion waren unzweifelhaft immer miteinander verbunden: Seine Kunst schloss das Publikum, die Rezeption und die Bedingungen seines Startums mit ein. Zeuge seiner eigenen Erschiessung gewesen zu sein und überlebt zu haben, um die Geschichte zu erzählen, trug ihn über



ANDY WARHOL, *HAMMER AND SICKLE* / HAMMER UND SICHEL, 1976,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
72 1/4 x 86 1/4" / 183,6 x 219 cm.

PRECEDING PAGE: / VORANGEHENDE SEITE:

ANDY WARHOL, *GREEN BURNING CAR II* / BRENNENDES AUTO IN GRÜN II, 1963,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 106 x 82" / 269,3 x 208,3 cm.

jenen Standort hinaus, den er in seinen Selbstportraits erreicht hatte: den einer Kombination von Aktion und Wahrnehmung, bei der er sein eigenes Image und Publikum zugleich war. Plötzlich tauchten Narzissmus und Selbstzweifel auf, und an die Stelle der Wirklichkeit trat ein Image. Jedoch nicht gänzlich. Gezwungen, beide Seiten dieser Gleichung in einer nicht gerade bequemen Lage von unbekannter Dauer zu tolerieren, machte Warhol sich daran, sein eigenes System ausser Kraft zu setzen und damit wunderbarerweise dessen Wert für den Rest seines Lebens festzuschreiben. Freilich, es war ein Prinzip des umgekehrten Verhältnisses: Je weiter er es demontierte, desto erhabener wurde es. Ohne Geheimrezept oder besondere Gelehrtheit löste er jenes Problem, an dem die Alchimisten gescheitert waren: unedles Metall in Gold zu verwandeln.

Warhols zweiter «Tod» hat einen neuen Abschnitt seiner Karriere eingeleitet. Wird es in der Factory genauso weitergehen wie früher, mit Anweisungen, sein Gesamtwerk in alle Ewigkeit zu reproduzieren, und Doubles, die ihn bei Eröffnungen vertreten? Wird man ein noch unbekanntes Œuvre zutage fördern? (Nach Matisse war Duchamp Warhols Idol.) Warhol, oder besser gesagt das Produkt Warhol, überflutet den Markt, und was an Werken seinen Namen trägt, von gewöhnlichen Waren nun nicht mehr zu unterscheiden, wird zur Reliquie werden, die Erinnerung an ihn lebendig halten und sie gegen die Wirklichkeit abschirmen. Und er selbst, der die drei Stufen vom Sohn zum Vater zum Geist hinter sich gelassen hat, wird Teil jener Luft werden, die wir atmen, gänzlich darin gelöst, und alles mittragen, was in der Gegenwart geschieht. Wie man berühmt wird, entspricht exakt der Frage, wo die Menschen beginnen und aufhören; und das wiederum wäre die Kinderfrage: woher kommt Gott. Warhols zeitliche Existenz ist die einer tiefen Erinnerung, die sich permanent ins Bewusstsein drängt. Sein Genre ist das Leben als Drama und Drama, wie Aristoteles sagt, als Imitation einer Handlung, einer Handlung, die sich weder unserm Bewusstsein noch unserm Gefühl jemals ganz offenbart. Imitation plus Vergessen ergibt was?

Warhol stahl Mario Montez, den Jack Smith in *FLAMING CREATURES* eingesetzt hatte. Jack Smith hatte Mario Montez in der Subway entdeckt, in voller

Maria-Montez-Montur deren wandelndes Denkmal. Maria Montez spielte in B-Movies und wollte zum A-Movie-Star avancieren, schaffte es aber niemals und fand in einem Schlankheitsbad den Tod. Das ist die erste Geschichte. In Afrika wurde letztes Jahr bei einem Stamm ein neuer Häuptling gekrönt, wo der Herrscher jene Ältesten überlebt hatte, deren Job es gewesen war, höfisches Protokoll zu überliefern und die Erinnerung an religiöse Zeremoniellen aufrechtzuerhalten, ohne diese jemals niederzuschreiben. Die Krönungsfeierlichkeiten dauerten eine ganze Woche lang, aber niemand wusste, worum es eigentlich ging. Tag für Tag erschlug eine Gruppe Männer einen Ochsen. Dann schauten sie sich vermutlich gegenseitig an, zuckten mit den Schultern und gingen fort. Das ist die zweite Geschichte. Ein Priester betritt ein Londoner Geschäft. Die Verkäuferin kaut Kaugummi und telephoniert. Er sagt, er wolle ein Kruzifix kaufen. Das Mädchen sieht auf und fragt: «Wollen Sie nur ein Kreuz oder eins mit einem kleinen Mann drauf?» Das ist die dritte Geschichte. 1942 schrieb Elias Canetti, wovor er sich am meisten fürchte, sei die Möglichkeit einer Weltreligion, von der heute noch niemand etwas wüsste. Man bedenke, dass alles Neue unbemerkt entsteht, wenn die Erinnerung nachlässt und die Wiederholung ungehindert in eine Atmosphäre treibt, die sich allmählich der Unsinnigkeit annähert; langsam sickert sie ein, unter Aufhebung der Bedeutung, an einem Ort, wo die Klüfte zwischen den Namen der Dinge klaffen und immer grösser werden. 1958 falteten in der Loft Gallery Andy Warhol und drei andere Männer Ölpapier symmetrisch. Dabei kamen pyramidenähnliche Gebilde heraus. Sie bedeckten damit die Wände. Der sogenannte schöpferische Akt ereignet sich dann, wenn die Leute nicht wissen, was sie tun. Warhol wusste es damals genau. Er wusste, es würde nur eine Sekunde dauern. Länger muss es nicht sein. Und er brachte ein ganzes Leben mit dem Versuch zu, sich davon zu distanzieren. Nach seinem Tod mag seine Arbeit eine ganz andere Bedeutung bekommen. Aber noch nicht. Jetzt haben wir für einen kurzen Augenblick die Kontrolle darüber verloren, über alle Fakten, die wir dazu parat hatten, über das Wissen auch, ob es tatsächlich Fakten sind oder jemals waren. Man hebt an, Nichtigkeiten zu verkünden und hält einen Moment inne, eine Sekunde verrinnt, dann spricht man weiter.