

Erkundigungen zwischen Star- und Kunstfigur: Buffalo Bill (vs. Lady Gaga) vs. Andy Warhol

Die Frage nach der Kunstfigur konturiert sich für mich an der Frage nach der Starfigur und umgekehrt. Kunst- und Starfiguren, so die These des folgenden Aufsatzes, spielen auf je unterschiedliche Weise mit einem Doppelkörper, der sich zwischen realem Körper und fiktionalisierter Persona bewegt. Gespielt wird auf den Feldern der Populären Kultur, der Popkultur und der Kunst:¹ Je nachdem, in welchem Feld sich Kunst- oder Starfiguren befinden, verschieben sich auch die Koordinaten des Doppelkörpers, wie an den Unterschieden zwischen Buffalo Bill, Lady Gaga und Andy Warhol ersichtlich werden soll.

Damit beginne ich mit der Starfigur und einem ihrer frühesten Vertreter, nämlich William F. Cody, der als Buffalo Bill in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den medialen Raum der Unterhaltungskultur getreten ist. Begreift man Cody als Starfigur, so muss einleitend auf überzeugende Forschungsarbeiten hingewiesen werden, die das Aufkommen der Starfigur im frühen Hollywoodfilm der 1910er-Jahre situieren, gegebenenfalls noch auf den Theaterbühnen der letzten Jahrhundertwende. So schreibt der Medienwissenschaftler Knut Hickethier:

Das Prinzip Star ist in seiner Entstehung nicht an das Medium Kino gebunden, sondern hat sich im ersten Medium der Darstellenden Kunst, also auf der Bühne, als eine dispositive Struktur herausgebildet. Auf dieser dispositiven Struktur baut dann das deutsche Kino mit seiner Herausbildung von Filmstars vor 1914 auf, auf ihr kann nach 1918 auch der amerikanische Film mit seinem Starbegriff problemlos ansetzen. Das ‚Prinzip Star‘ ist bereits vor der Verwendung des Starbegriffs etabliert.²

- 1 Zu den ästhetischen, sozialpolitischen und ökonomischen Bedingungen dieser Perspektive siehe Krankenhagen, Stefan: *All these things. Eine andere Geschichte der Popkultur*. Stuttgart: J.B. Metzler 2021, S. 1–35. Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung zweier Kapitel aus diesem Buch. Ich danke dem J.B. Metzler Verlag für die Genehmigung zum Abdruck.
- 2 Hickethier, Knut: Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert, in: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hg.): *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 29–47, hier S. 30. Für exemplarische

Dieser Periodisierung, die den Star im frühen 20. Jahrhundert historisch auftreten lässt, ist zuzustimmen und sie ist gleichzeitig zu erweitern. Denn auch anhand des hier gewählten Beispiels, *Buffalo Bills Wild West Show* aus den 1870er-Jahren, lässt sich zeigen, dass sich das ‚Prinzip Star‘ etablierte, ohne dass es den Begriff der Starfigur bereits hätte geben müssen. Der Star findet sich darüber hinaus nicht erst auf der Kinoleinwand oder der Theaterbühne, sondern auf der Freiluftbühne der *Wild West Exhibitions*, die wir uns als eine hybride Mixtur aus musealer, performativer und sportiver Arena vorstellen müssen.

In was aber soll das ‚Prinzip Star‘ nun bestehen? Starfiguren, um eine Arbeitsdefinition vorzuschlagen, etablieren und bündeln eine produktive Uneindeutigkeit zwischen fiktionalen und realen Realitäten.³ Indem sie gleichzeitig Signale des Authentischen und Signale des Künstlichen (nicht unbedingt des Künstlerischen) aussenden, fungieren sie als reale Fiktionen in den medialisierten Massengesellschaften der frühen Industrienationen. Zusammengehalten wird die Starfigur durch den Körper des Stars selbst, der sich seit Ende des 19. Jahrhunderts und von dieser Zeit an buchstäblich als Doppelkörper präsentiert.⁴

Der Doppelkörper des Stars bewirkt, dass das Publikum gerade nicht entscheiden kann, wer an welcher Stelle als reale Person oder fiktionale Persona auftritt. Dafür ist es wichtig, Authentizitätssignale im medialen Setting zu senden. Dies geschah im Fall von Buffalo Bill bereits vor der Inthronisierung des Films als technisch reproduzierbaren Massenmediums. In Form der Postkarte und Fotografie, des Groschenromans oder Plakats erlangte Buffalo Bill massenmediale Realität und ikonische Präsenz.⁵ Umso entscheidender war es deshalb in dieser ersten Phase der Populären Kultur, die sich im Rahmen von Präsenzmedien wie Zirkus, Varieté und Sportveranstaltungen entwickelte, dass die Wirklichkeit des anwesenden Körpers vor einem anwesenden Publikum etabliert wurde. Entsprechend stehen die physischen Fähigkeiten der Stars von Anfang an im Zentrum der Aufmerksamkeit. Auch William F. Cody wusste genau, wie er als Buffalo Bill authentisch erscheinen konnte: Er konnte tatsächlich reiten, zureiten und schießen und gab seinen Zuschauern damit die Möglichkeit, die real-präsentischen Erfahrungen vor Ort mit den fiktionalen Erzählungen der Groschenromane kurz-zuschließen.

Portraits aus der US-amerikanischen Filmgeschichte vgl. Bean, Jennifer M. (Hg.): *Flickers of Desire. Movie Stars of the 1910s*. New Brunswick, New Jersey/London: Rutgers University Press 2011.

- 3 Zum Verständnis von fiktionalen und realen Realitäten als Voraussetzung medialer Unterhaltungsformate vgl. Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, vor allem S.96–116.
- 4 Der Begriff des Doppelkörpers in der Populären Kultur würde von vergleichenden Überlegungen zu Ernst Kantorowicz‘ bekannter These von den ‚zwei Körpern des Königs‘ profitieren, bestehend aus dessen unsterblichem politischen Körper und dessen sterblichem natürlichen Leib, vgl. Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Stuttgart: Klett-Cotta 1992. Am Beispiel Michael Jacksons, vgl. Krankenhagen 2021, S. 265–290.
- 5 Vgl. zu dem Prozess des Zum-Bild-Werdens der Starfigur im 19. Jahrhundert Krankenhagen, Stefan: *Ein Pre-Enactement. Zu William F. Cody und der Verfügbarkeit von Geschichte in der Populären Kultur*, in: Ders.; Vahron, Viola (Hg.): *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen der Vergangenheit*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2017, S.33–43.

Die *Wild West Show*, seine folgenreichste Erfindung, begann 1882 als eine Freiluftveranstaltung zur Feier der US-amerikanischen Unabhängigkeit und wurde nachträglich als *Old Glory Blowout* bezeichnet. Dabei führte er letztlich nichts anderes vor als spezifische, mit der Eroberung des Westens eng verknüpfte körperliche *skills*: „[It] featured a number of elaborate sets and showcased a series of skills and performances including Indian scenes, the coming of European settlers, settlers crossing the prairie, and an imitation cyclone and forest fire.“⁶ Trapper, Scouts und Cowboys, die zu diesem Zeitpunkt ihrer praktischen Aufgaben in der Eroberung des Westens historisch bereits enthoben waren, wurden zu zentralen Figuren der Shows, die entsprechend ihrem volkskundlichen Ausstellungscharakter oftmals als *Exhibition* betitelt wurden. Mehr als dreißig solcher *Exhibitions* wurden als eigenes Geschäftsmodell etabliert und tourten Ende des 19. Jahrhunderts durch Nordamerika. Reale Praktiken der Cowboys wurden hier als spektakuläre Nummernrevue vor Publikum ausgestellt, nicht unähnlich dem Zirkus, der zur selben Zeit ein Massenpublikum anzog.

Anders aber als in den Zirkusnummern wurde durch die Schieß- und Reiteinlagen eine (abwesende) Geschichte gleichermaßen entworfen, beglaubigt und glorifiziert: die der gewaltsamen Eroberung des Westens. Die *Wild West Show* war damit Teil einer umfassenden Unterhaltungskultur – bestehend aus Vaudeville-Theater und Zirkus, aus Minstrel-Show und Groschenromanen, aus Industrie- und Weltausstellungen –, die vor und nach dem Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs die Darstellung rassistischer Stereotypen als Zugpferd für eine nationale Versöhnungsideologie nutzte.⁷ Das Narrativ imperialer Überlegenheit des ‚weißen Mannes‘, sei es über indigene Ethnien des amerikanischen oder afrikanischen Kontinents, sei es über Menschen, Maschinen oder Tiere, wurde vor einem Publikum aufgeführt, das zum einen selbst multiethnisch und multinational war und zum anderen durch Massenimmigration aus Europa und Arbeitskämpfe im Land hochgradig verunsichert war. Der Soziologe Dominik Schrage bezeichnet es als eine der Leistungen des frühen Massenkonsums in den USA, „durch den Gebrauch standardisierter Objekte den Alltag von Konsumenten – nicht nur der frisch eingewanderten – zu stabilisieren“. ⁸ Gleiches gilt für die *Wild West Show* mit ihren standardisierten Narrativen. Ihre Entwicklung fiel in eine Zeit, in der sich die politischen, ökonomischen und kulturellen Modernisierungsschübe in den USA innerhalb weniger Jahrzehnte vollzogen, nicht wie in Europa innerhalb von zwei Jahrhunderten. Vier-

6 Serb, Robert: Lucky to Be Left Out of the Fair: Buffalo Bill Cody's Wild West Show at the 1893 Columbian Exposition, in: JOW 57/2, 2018, S. 43–59, hier S. 49.

7 Vgl. Rydell, Robert W.; Kroes, Rob: Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1869–1922. Chicago: University of Chicago Press 2005; Kasson, Joy Schlesinger: Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory, and Popular History. New York: Hill & Wang 2000; Moses, Lester George: Wild West Shows and the Image of American Indians 1883–1933. Albuquerque: University of New Mexico Press 1996; Kroes, Rob; Rydell, Robert W.; Bosscher, D. F.J.; Sears, John F. (Hg.): Cultural Transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe. Amsterdam: VU University Press (European Contributions to American Studies, Bd. XXV) 1993.

8 Schrage, Dominik: Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2009, S. 191.

zig Jahre lang, zwischen 1870 und 1910, immigrierten täglich 1.500 Menschen in die Vereinigten Staaten. Infolge dieser Masseneinwanderung von über zwanzig Millionen Menschen löste sich die Grenze zwischen besiedeltem und unbesiedeltem Land nach und nach auf und wurde genau deshalb zu einem Leitmotiv amerikanischer Kultur wie auch ihrer Geschichtsschreibung.⁹ Weil er selbst einen Teil dieser Grenzverschiebungen darstellte, waren wenige Figuren geeigneter, ein stabiles Selbstbild zu schaffen, als der Cowboy.

Die Akteure und ihre Vorführungen auf der Bühne sendeten in diesem Sinn unhintergehbare Präsenz- und Authentizitätssignale. Die Kritiker nahmen das begeistert auf, 1891 hieß es etwa im *Liverpool Mercury*, nachdem die Show mehrere Abende in der englischen Stadt verbracht hatte: „[...] it is a piece of the Wild West bodily transported to our midst. It is not a show in the ordinary acceptance of the term, because the actors are each and all real characters – men who have figured not on the stage, but in real life.“¹⁰ Der Journalist hatte recht und unrecht zugleich. Die Darsteller der Show wussten, wie sie Pferde zureiten und mit der Waffe umgehen mussten: Ihre vorgeführten Nummern waren tatsächlich *real*. Doch sie wussten nicht, wie sie als Cowboys vor einem Publikum echt agieren sollten. Denn erst durch die Groschenromane der 1870er-Jahre wurden Cowboys zu stabilen und positiv konnotierten Serienfiguren, bis dahin waren sie „a class of people who were in ill repute until they were popularised in the fiction“.¹¹ Erst auf der Bühne lernten Cowboys, wie *echte* Cowboys aufzutreten, indem sie die ästhetischen Strategien aufnahmen, die ihnen medial *vorgemacht* wurden: breitbeinig zu gehen, Kaffee am Lagerfeuer zu trinken, den Colt am Finger zu drehen und vieles mehr.

Es ist müßig zu kritisieren, dass die Populäre Kultur die historischen Begebenheiten nicht adäquat wiedergebe. Das tut sie natürlich nicht, sie betreibt vielmehr Geschichtsvermittlung im Modus der Unterhaltung. Unterhaltend ist Geschichte immer dann, wenn sich vor einem Massenpublikum dramatische Konflikte inszenieren lassen und dabei auf spielerische Weise eine Unklarheit etabliert, wer überhaupt die Träger dieser Geschichte(n) sind. Die *Wild West Show* steht damit am Anfang einer Entwicklung, die in technischen Medien Vergangenheit für ein globales Publikum in Szene setzt. Das Publikum lernt seit dieser Zeit, an etwas teilzunehmen, bei dem es nicht anwesend war. William F. Cody und sein Alter Ego Buffalo Bill etablierten, so beschreibt es der Historiker Richard White treffend, „what now seems a postmodern West in which performance and history were hopelessly intertwined“.¹²

9 Frederick Jackson Turners sogenannte *frontier*-These von 1893 besagt, dass es die Grenze zwischen zivilisiertem und unzivilisiertem Land gewesen sei, die als entscheidender Katalysator eines amerikanischen Nationalcharakters fungierte, vgl. Gassert, Philipp (Hg.): Frederick Jackson Turner. Demokratisches Selbstverständnis und der Westen. Texte über Amerika. Ditzingen: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 19585) 2019.

10 Zitiert nach Russel, Don: The Lives and Legends of Buffalo Bill. Norman: University of Oklahoma Press 1960, S. 372.

11 Sears, John: Bierstadt, Buffalo Bill, and the Wild West in Europe, in: Kroes/Rydel/Bosscher/Ders. 1993, S. 3–15, hier S. 13.

12 White, Richard: Frederick Jackson Turner and Buffalo Bill, in: Grossman, James R. (Hg.): The Frontier in American Culture. Ausstellungskatalog Newberry Library, Chicago, 26. 08. 1994–07. 01. 1995. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1994, S. 6–65, hier S. 29.

Diese Vermischung von präsentischer Inszenierung, historischem Ereignis und medialer Inszenierung braucht einen Vermittler und es ist der Star, der diese Rolle par excellence ausfüllt. Denn dieser agiert in einer Sphäre des Dazwischen, sein Doppelkörper vermittelt symbolisch zwischen dem An- und Abwesenden, zwischen dem Realen und dem Fiktionalen, das in seinen massenmedialen Inszenierungen globale Strahlkraft entwickelt. Stars haben einen Doppelkörper, weil es sie immer einmal und mehrmals gibt, als (Vorstellung von einem) Original und als tausendfache Kopien zugleich. Der springende Punkt ist, dass diese beiden Körper nicht zu unterscheiden sind. Nur so funktioniert der Star als eine der beiden zentralen Figuren der Populären Kultur, neben dem Fan, der etwas später entsteht: als ein real-medialer Doppelkörper.

Die Liste von Starfiguren wird seitdem mit jedem Tag länger und diverser. Heute werden nicht nur Bühnen-, Filmschauspielerinnen und Sportler zu Stars, sondern ebenso YouTuber, Influencerinnen und manchmal sogar Politiker. Selbstverständlich gehören dazu auch jene Mitglieder der Kardashian-Familie, die angeblich gar nichts können und doch eines sehr deutlich zeigen: wie sich der eigene Körper in einen fiktionalen Körper verwandeln lässt und umgekehrt. Das verbindende Element zwischen William F. Cody und Lady Gaga, zwischen Kim Kardashian und Andy Warhol ist deshalb auch nicht deren sogenannte Berühmtheit, sondern der bewusste Umgang mit der Medialität ihrer Körper, im Sinne einer Gleichzeitigkeit von körperlicher An- und Abwesenheit.

Die Struktur des Doppelkörpers dominiert das Nachdenken über den Star auf allen Ebenen: War der Kuss zwischen Britney Spears und Madonna auf der MTV-Verleihung spontan oder abgesprochen? Ist das noch der echte oder schon der geliftete Tom Cruise bei den Britischen Film Awards? Sagen Meghan und Harry bei Oprah Winfrey die Wahrheit oder lügen sie um ihr Leben? Der unendlichen Suche nach dem Echten im Unechten ist nicht zu entkommen. Sämtliche *Documentaries*, Making-ofs und Hintergrundberichte nähren sich von der funktionalen Uneindeutigkeit des Stars, wie der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen in Bezug auf den Film *In Bed with Madonna* bereits 1993 herausstellte: „[D]ie Zurschau-stellung von als privat codierten Vorgängen – sei es als reality tv, Porno, Bekenntnis-Show – [verhüllt] diese erst recht.“¹³ Die Gleichwertigkeit des realen wie fiktionalen Körpers führt zu einer Frage, die nie abschließend beantwortet werden kann, die aber die Starfigur in der Popkultur erst möglich macht: Wer ist das da eigentlich, welchen Körper betrachten wir gerade, zu wem oder was sollen wir uns als Rezipientinnen auf welche Weise verhalten?

Diese Uneindeutigkeit, die zwischen der Idee des realen und des fiktionalen Körpers oszilliert, gilt auch für Kunstfiguren, jedoch, so würde ich behaupten, in einem anders gelagerten Mischungsverhältnis. Meine ursprüngliche Idee für diesen Beitrag, an Lady Gaga die Kriterien und Spezifika einer Kunstfigur zu konturieren, habe ich verworfen. Auch wenn sie die Künstlichkeit ihrer Figur deutlich weiter treibt als Buffalo Bill, so zeigt sich auch an ihr primär ein reflexiver Umgang mit dem Starkörper. Dafür ein Beispiel, das nicht den Anspruch

13 Diederichsen, Diedrich; Dormagen, Christel; Penth, Boris, Wörner, Natalia (Hg.): *Das Madonna Phänomen*. Hamburg: KleinVerlag 1993, S.23.

hat, sämtliche medialen Inszenierungsstrategien Lady Gagas zu beschreiben. Aber anhand der Serie, die der Fotokünstler Wolfgang Tillmans für das *Spex Magazin* im Jahr 2011 mit Lady Gaga produzierte, ist meines Erachtens die Nähe zur Starfigur deutlicher zu erkennen als der mögliche Entwurf einer Kunstfigur.¹⁴

Lady Gaga ist hier in der Galerie und im Park des Duisburger Lehmbruck Museums zu sehen. Sie liegt im hohen Gras, lächelt und telefoniert. Sie steht in einem schwarzen BH und offener Nietenlederjacke vor einer unverputzten Wand und hält ein grünes Ahornblatt in die Kamera. Auf einem Foto in schwarz-weiß scheint ihr Körper in den Baumstamm überzugehen, an den sie sich lehnt, die dünnen Äste bilden einen Schutzraum über ihrem Kopf. Dazu heißt es in einem Artikel: „[...] der Körper des Stars [wird] jenseits jeglicher konzeptueller Aufsehung und Anfeuertagen sichtbar und – das liegt an Tillmans' Hingabe an die Oberflächen – fast berührbar.“¹⁵ Lady Gagas globaler Durchbruch als hochtourig inszeniertes *Fame Monster*, keine zwei Jahre zurückliegend, wird hier durch den natürlichen Körper in natürlicher Umgebung kontrastiert, ganz im Sinne des Titels ihrer damals aktuellen Veröffentlichung *Born This Way*. Signale des Authentischen werden im Modus des Künstlichen aufgerufen: eine offensive Pose, die mit technischen Gadgets ebenso ausgestattet ist wie mit falschen Wimpern. Auch Lady Gaga agiert im oben beschriebenen Modus eines Doppelkörpers des Stars, indem sie ihren natürlichen Körper in seiner medialen Konstruktion aufruft. Entscheidend aber ist, dass beide Konstruktionen, die des realen und die des fiktionalen Körpers, für die Rezipientinnen erkennbar bleiben. Der Soziologe Niklas Luhmann schreibt zu dieser Wechselwirkung, in der beide Seiten – reale und fiktionale Realität – ineinander fallen und doch unterscheidbar bleiben müssen:

Aber das heißt nicht, daß die reale Realität nur vor und nach dem Spiel existiert. Vielmehr existiert alles, was existiert, gleichzeitig. Das Spiel enthält in jeder seiner Operationen immer auch Verweisungen auf die gleichzeitig existierende reale Realität. Es markiert sich selbst in jedem Zug als Spiel; und es kann in jedem Moment zusammenbrechen, wenn es plötzlich ernst wird.¹⁶

Anders gestaltet sich dieses Verhältnis bei Andy Warhol, an dem sich meiner Einschätzung nach tatsächlich Kriterien für eine Kunstfigur ableiten lassen können, die ihn zwar nicht immer trennscharf, aber doch in Differenz zur Starfigur erscheinen lassen. Im Folgenden sollen also die ‚Mischungsverhältnisse‘ des Doppelkörpers anhand der Strategien Andy Warhols skizzenhaft beleuchtet werden.

Als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu Warhol als einer Kunstfigur möchte ich eine Selbstauskunft des Künstlers aus den 1970er-Jahren nutzen. Andy Warhol beschreibt sich dort als das falsche Ding im richtigen Raum und umgekehrt: „But usually being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space is worth it, because so-

14 Lady Gaga natürlich!, in: *Spex. Magazin für Popkultur* 333, Juli/August 2011, S. 34–44.

15 Philipp Ekardt: Hingabe an die Oberflächen. Wolfgang Tillmans fotografiert Lady Gaga, in: *Spex. Magazin für Popkultur* 333, Juli/August 2011, S. 46–47, hier S. 46.

16 Luhmann 1996, S. 97.

something funny always happens. Believe me, because I've made a career out of being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space."¹⁷

Wann oder wie ist man das falsche Ding im richtigen Raum? Und überhaupt: Welcher Raum ist hier gemeint, der der richtige sein soll? Der Kontext des Zitats lässt keine genauen Rückschlüsse zu, aber es muss sich um den Raum der Kunst handeln, um *The Artworld*, wie der Philosoph und Kunstkritiker Arthur C. Danto seinen kanonisch gewordenen Text von 1964 genannt hatte. Hier erklärt er nichts weniger als den Unterschied zwischen Kunstrealität und Lebensrealität, wie er sich an den so genannten *Brillo Boxes* von Warhol manifestierte: „What in the end makes the difference between a Brillo Box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is.“¹⁸

Üblicherweise wird der erste Teil des Zitats herangezogen, um den Meisterstreich der Pop-Art in den 1960er-Jahren zu erklären: Je einfacher das Sujet, desto komplizierter wird es. Intensiv müssen Kunstgeschichte und Kunsttheorie befragt werden, um einen Verpackungskarton, eine Suppendose oder eine Dollarnote zu Kunst zu erklären. Ich möchte mich aber auf den zweiten Teil der Aussage Dantos beziehen, nämlich auf die Beobachtung, dass das Kunstwerk nie zu der Realität werden darf, die es ist. Übertragen auf Warhol und die hier verhandelte Fragestellung heißt das: Eine Kunstfigur darf nie zu dem realen Körper werden, der sie ist. Anders als die Starfigur muss die Kunstfigur ihre Körperlichkeit abschaffen. Aus dem Doppelkörper des Stars, der Künstlichkeit und Natürlichkeit, Authentizität und Medialität, Spektakularität und Normalität durchgehend in einer widerstreitenden Balance halten muss, wird in der Kunstfigur der *eine* vollends fikionalisierte Körper, der *nur* – und nicht etwa *auch* – durch seine Fiktionalisierung Realität erlangt. Derart fikionalisiert, wird der Körper selbst zum Teil des Kunstwerkes.

Gerade indem Warhol alle Signale des Körpers und des alltäglichen Selbst medialisiert und ästhetisiert – etwa durch seine iterativen Selbstauskünfte, die immer das Künstliche, das Maschinenhafte, die Oberfläche des Subjekts adressierten, aber auch durch Experimentalfilme wie *Sleep*, *Kiss*, *Eat*, *Haircut*, die alltägliche Handlungen als integraler Bestandteil der Kunst zeigen –, wird er zum Falschen im echten Raum. Falsch ist die Kunstfigur im Raum der Kunst deshalb, weil sie jenen Raum auf die hier angezeigte Weise falsch bespielt. Denn offensichtlich bewegt sich die Kunstwelt auch noch zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen eines bürgerlich formierten Kunst- und Subjektbegriffs, wie sie sich um 1800 entwickelten. Die Philosophin Cornelia Klinger hat diese Vorstellung in ihrer großen Studie zum Kunstbegriff seit der Romantik – hier explizit in Bezug auf Max Webers Begriff der ästhetisch-expressiven Rationalitätssphäre – derart zusammengefasst: „[U]nter den Bedingungen der Moderne, unter denen es nach Weber jenseits des Privaten keine allgemein-

17 Warhol, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1975, S. 158.

18 Danto, Arthur Coleman: *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy* 61/19, 1964, S. 571–584, hier S. 581.

verbindlichen Wertvorstellungen mehr gibt, sondern einen unaufhebbaren Polytheismus der Werte, [fungieren] Kunst und Erotik [...] als Wertstiftungs- und Sinngebungsinstanzen.“¹⁹ Kunst und Erotik seien für die individuelle wie gesellschaftliche Sinngebung der Moderne funktional verantwortlich geworden, weil sich beide „einen Zugang zum Körperlichen, zum Kreatürlichen, zur Natur als dem ‚realsten Lebenskern‘“ bewahrt hätten.²⁰ Damit ist auch gesagt – und vielfach gezeigt worden²¹ –, dass die Figur des Künstlers *der* exemplarische Ort ist, an dem Subjektivierung, verstanden als Prozess der Selbst-Werdung und Selbst-Bildung, unter den Bedingungen der rationalen Moderne noch stattfinden kann. Der Dreiklang der bürgerlichen Kunstideologie – Authentizität-Autonomie-Alterität – gilt aber nicht nur für den Künstler oder die Künstlerin, sondern ebenso für die Kunstwerke und sogar für die Kunstrezipientinnen. „Autonomie“, so Klinger, meint „erstens die Unabhängigkeit des Künstlers (auf der Ebene der Produktion), zweitens die Zweckfreiheit des Werkes und drittens die Insichgeschlossenheit der ästhetischen Erfahrung (auf der Ebene der Rezeption).“²² Zugespitzt kann formuliert werden: Ein autonomes Selbst, das wahrhaftig auftritt und damit das Andere der Gesellschaft bezeichnet, bildet sich in der Kunst, und durch die Kunstrezeption.

Das klingt nach der Kunstreligion des frühen 19. Jahrhunderts, gilt aber in hohem Maße für die Kunst, die Andy Warhol und die Pop-Art beerbte: für den US-amerikanischen abstrakten Expressionismus nämlich, mit Vertretern wie Jackson Pollock, Barnett Newman und William de Kooning, die alle noch mit dem Anspruch eines genialischen, männlichen Schöpfers gesegnet waren, der die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern transzendieren müsse. De Kooning soll Warhol folglich als „Mörder der Kunst“ bezeichnet haben,²³ was aus seiner Perspektive durchaus Sinn machen würde. Denn Warhol ist das Falsche im richtigen Raum. Er arbeitete an der Implosion der bürgerlich-romantischen Künstlerfigur, indem er jeglichen Anspruch auf Transzendenz, auf Autonomie, Authentizität und Alterität so vollends negierte, dass eine Kunstfigur entstehen konnte. Die Kunsttheoretikerin Bettina Funcke schreibt zu dieser Auseinandersetzung:

19 Klinger, Cornelia: Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1995, S. 11.

20 Ebd.

21 Vgl. etwa Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft 1352) 1998.

22 Klinger, Cornelia: Modern/Moderne/Modernismus, in: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friederich (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 121–167, hier S. 151.

23 Zitiert nach Danto, Arthur Coleman: Kunst nach dem Ende der Kunst. München: Fink (Bild und Text) 1996, S. 186.

Warhols Herausforderungen an die herkömmlichen Voraussetzungen der Kunst, wie Autorenschaft, Einmaligkeit und Authentizität, gehen weiter als andere Pop Art-Werke. Sein Ausspruch ‚Ich will eine Maschine sein‘ aus dem Interview mit G. R. Swenson im Jahr 1963, der als Antwort auf Pollocks ‚Ich bin Natur‘ gelesen werden muss, war so frappierend, weil es ihm in den drei Jahren, die diesem Statement vorausgingen, gelungen war, den Vorgang des Bildermachens buchstäblich zu mechanisieren.²⁴

Als komplementierendes Gegenstück zur seriellen Kunstproduktion in der sprichwörtlichen *factory*, muss die inszenatorische Abschaffung des realen Körpers Warhols verstanden werden. Der eigene Körper wurde zum Material für die Kunst, indem er sich als Kunst verkörperte.²⁵ Entscheidendes Kriterium für die Kunstfigur ist somit ihre Selbstreferenzialität. Andy Warhol tritt als performativer Akt im strengen Sinne auf: Sein Körper *bedeutet* nicht, sein Körper *ist*. Performative Akte, so die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte,

sind insofern als ‚non-referential‘ zu begreifen, als sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollten: Jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es nicht. [...] Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor. Jenseits dieser Akte gibt es keine Identität.²⁶

Indem es Warhol gelungen ist, jegliche Akte substantieller Körperlichkeit zu unterlaufen und jegliche Referenz auf die Realität des Körpers zu medialisieren, wird er zur Kunstfigur. Er hat es damit geschafft – für diese Zeit wohlgernekt –, dass Andy Warhol weder den Vorstellungen einer bürgerlich formierten Künstlerfigur entspricht, noch an dem Wechselspiel der Populären Kultur, am Doppelkörper des Stars, teilhat. Stattdessen schafft es die Kunstfigur, sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Kunst zu positionieren und damit das zu perfektionieren, was die Pop-Art in ihren wirkungsmächtigen Momenten etablieren konnte: auf konforme Weise dagegen zu sein. Kunstfiguren, so könnte man im Anschluss an den Kunsthistoriker Walter Grasskamp formulieren, arbeiten an der permanenten „Ironie der Fehlplatzierung“:²⁷ Sie sind für ihre Zeit jeweils das Richtige im falschen Raum und das Falsche im richtigen Raum.

24 Funcke, Bettina: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 36) 2007, S. 161.

25 Eine Strategie, die durchaus auch auf Lady Gaga zutrifft; nur nicht in der Ausschließlichkeit, wie sie Warhol exerzierte.

26 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: transcript (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10) 2012, S. 41. Die emphatisch geäußerte Hoffnung, dass sich somit die Problematiken des Identitätsbegriffs gleichsam erledigen, erfüllt sich nicht und kann sich nicht erfüllen. Die Reduzierung essentialistischer Entitäten wird in den poststrukturalistischen Theorien mit der Essentialisierung ihrer eigenen Perspektive erkaufte, vgl. u. a. Paoli, Guillaume: Die lange Nacht der Metamorphose. Über die Gentrifizierung der Kultur. Berlin: Matthes & Seitz 2017.

27 Grasskamp, Walter: Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur. Berlin: Wagenbach (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 71) 2004, S. 21.

