



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von Selbst- und Fremddarstellung durch die
Fotografie als (Zeit-) Dokument,
exemplarisch anhand Andy Warhol“

Verfasserin

Pamela Handl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Gabriele Christine Pfeiffer

DANKESCHÖN...

...an meine Betreuerin Gabriele C. Pfeiffer, die mich von der Findung des Themas bis zum letzten Wort immer wieder motiviert und tatkräftig unterstützt hat.

...an meine Familie, vor allem an meinen Mann Milan Josanovic, der mich mit sehr viel Geduld, gemeinsam mit unserem Sohn Noah, durch diese Zeit begleitet hat.

Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	S. 4
1. Fotografie.....	S. 7
1.1. Definition/Was ist eine Fotografie.....	S. 7
1.1.1. Operator – Fotografin.....	S. 8
1.1.2. Spectator – BetrachterIn der Fotografie.....	S. 11
1.1.3. Spectrum – der Gegenstand, die Person, das Motiv der Fotografie.....	S. 13
1.2. Fotografie – die Darstellung von Wirklichkeit.....	S. 14
1.3. Selbst- und Fremddarstellung durch/für die Fotografie.....	S. 18
2. Fotografie als (Zeit-)Dokument.....	S. 23
3. Die Reproduzierbarkeit der Fotografie.....	S. 27
4. Andy Warhol.....	S. 31
4.1. Andy Warhol und die Fotografie.....	S. 35
4.1.1. Fotografische Selbstdarstellung – Warhol als Spectrum.....	S. 38
4.1.2. Fotografische Fremddarstellung – Warhol als Spectrum.....	S. 51
4.1.3. Selbst- und Fremddarstellung, ein Vergleich.....	S. 57
4.2. Fotoautomat und Polaroids – Warhol als Operator.....	S. 62
4.2.1. Arbeiten mit dem Fotoautomat.....	S. 63
4.2.2. Polaroid-Fotografien.....	S. 66
4.3. Medienbilder – Warhol als Spectator.....	S. 73
4.3.1. Stars und Tod.....	S. 75
Conclusio.....	S. 82
Literaturverzeichnis.....	S. 87
Abbildungsverzeichnis.....	S. 90
Zusammenfassung.....	S. 93
Lebenslauf.....	S. 94

Einleitung

„Andy Warhol (1928-1978) ist einer der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts, dessen Wirkung in der Gegenwart ungebrochen andauert. Mit dem seriellen Siebdruckverfahren erhob er das Kunstwerk zum perfekten Massenprodukt der 1960er Jahre, öffnete als Autor und Akteur der Celebrity-Kultur deren Einzug in die Kunstwelt und relativierte wie kein anderer die Grenzen zwischen Hoch- und Massenkunst. Über die Reproduktion des Starsystems in Siebdrucken, Fotografien und Filmen hinaus wurde auch seine eigene Person durch konsequente Selbstinszenierung zum lebenden Kunstwerk.“¹

Andy Warhol hat sich als Künstler und Persönlichkeit in die Kunst- und Mediengeschichte eingeschrieben. Er gilt als Multimedia-Künstler und steht für die Kunstrichtung „Pop Art“². Zu seinem Oeuvre gehören Gemälde, Fotografien, bunte Siebdrucke, Filme, Multimedia-Spektakel und vieles mehr. Sein Erfolg war auch darin begründet, dass er durch mediale Präsentation seiner Person, sich selbst als Kunstwerk erschuf. Wie kreierte er diese Marke Warhol?

Eines der Werkzeuge für seine Inszenierungen war unter anderen die Fotografie. Er nutzte für sich dieses Medium, wie natürlich auch andere: einerseits um sich selbst wirkungsvoll in Szene zu setzen und andererseits um andere fotografisch zu inszenieren. Er fotografierte nicht nur geplante Portraits, er hatte seine Fotokamera überall mit dabei. Viele, mehr oder weniger Prominente der New Yorker Kunst- und Partyszene wurden von ihm fotografisch verewigt. Diese Fotografien wirken aus heutiger Sicht meist viel authentischer und echt, es sind keine durch *Photoshop* verzerrten Wahrheiten im

¹ Homepage Kunsthaus Bregenz, 18.06.2013

² „1956 wurde in Großbritannien mit der Ausstellung des Bildes *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* von Richard Hamilton der Grundstock für die Pop Art gelegt – dort war nämlich erstmalig das Wort „Pop“ auf einem Kunstwerk zu lesen. Ihren Namen bekam die Bewegung dann 1958 durch Lawrence Alloway, der in einem Artikel über die neue Kunstrichtung von „Pop Art“ sprach.“ Spohn, *Andy Warhol*, S. 22.

Gegensatz zu dem was man heute oft zu sehen bekommt. Sie sind vergleichbar mit dem, was wir heute als Papparazzi-Fotos kennen.

Hier finden sich Fragen zur Selbst- und Fremddarstellung. Wie differenzieren sich Selbstportraits von Warhol und Portraits die er von anderen angefertigt hat, bzw. gibt es diesbezüglich in der Inszenierung überhaupt Unterschiede?

Meist dienten Warhol die fertigen Fotos als Vorlagen für seine Siebdruckbilder. Er verwendete die Fotografie exemplarisch als Werkzeug zur Reproduktion und stellte das Medium selbst dadurch immer wieder in Frage. Daher können seine fotografischen Werke als beispielhaft für viele Diskurse in der Theorie der Fotografie gelten. Nach Walter Benjamin steht das Medium Fotografie steht für die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks. Warhols Kunstwerke basieren auf den Reproduktionsverfahren.

Andy Warhol spielte also mit der Fotografie, er fotografierte nicht nur sich selbst und andere, er ließ sich fotografieren. Diese entstandenen fotografischen Bilder waren einerseits von anderen inszeniert, aber andererseits waren sie ein Teil der Selbstinszenierung Warhols.

Ableitend ergibt sich daher folgende Fragestellung:

„Wie verwendet Andy Warhol die Fotografie um sich auszudrücken und warum können seine fotografischen Werke als ein kritischer Umgang mit dem Medium betrachtet werden?“

Vorgehensweise

Nach ein paar einleitenden Worten zur Erfindung der Fotografie wird anhand Roland Barthes und seinem Werk *Die helle Kammer* der Versuch unternommen eine Fotografie zu definieren. Die sich daraus ergebenden von Barthes formulierten drei Elemente, welche schlussendlich eine Fotografie ausmachen, bilden für das spätere Vorgehen in dieser Diplomarbeit eine Basis. In Unterkapiteln werden Operator, Spectator und Spectrum näher erklärt.

Im Weiteren wird anhand Philippe Dubois und seiner Monografie *Der fotografische Akt* die Fotografie als Medium zur Darstellung von Wirklichkeit unterschiedlich in einen historischen Abriss gebettet, verortet und im Zuge dessen kritisch beleuchtet. Nach

diesem Diskurs zur Fotografie wird die Thematik der Selbst- und Fremddarstellung durch die Fotografie, also der Mensch als Motiv einer Fotografie formuliert. Selbstdarstellung findet in Bezug auf die Fotografie auf unterschiedliche Weise statt.

Danach wird die Fotografie als (Zeit-) Dokument näher betrachtet. Jeder Mensch kann sich als fotografisches Bild hinterlassen. In diesem Kapitel geht es um das Festhalten von Momenten, welche scheinbar dafür gemacht sind und den Zeitpunkt in dem sie abgebildet werden.

Da Warhols Kunstwerke Reproduktionsverfahren zum Inhalt haben, soll im Anschluss Walter Benjamins Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in Bezug auf die Fotografie näher betrachtet werden.

Nach diesem theoretischen Aufbau wird auf den Künstler Andy Warhol näher eingegangen. Sein mit seinem Schaffen eng verbundenes Leben und sein Zugang zur Fotografie werden genauer beleuchtet. Danach werden im Folgenden konkrete Beispiele seiner fotografischen Arbeiten bezugnehmend auf die Theorie näher betrachtet.

Die beispielhaft gewählten Fotografien befinden sich nicht in dem am Ende angeführten Abbildungsverzeichnis, diese werden im jeweiligen Kapitel abgebildet und besprochen. Bei den ersten Bildbeispielen handelt es sich um Selbstportraits und Portraits von Warhol, diese sollen miteinander verglichen werden, um mögliche Parallelen und Gemeinsamkeiten herauszufiltern. Die nächsten Fotobeispiele zeigen wie Warhol andere Menschen fotografisch in Szene setzte, um diese meist, so wie auch seine Selbstportraits, als Grundlage für seine Gemälde zu benutzen. Er steckte seine oft prominenten Modelle in einen Fotoautomaten oder lichtete sie mit einer simplen Polaroid-Kamera ab. Für seine geplanten Portraits (also inszenierten) nutzte Andy Warhol immer wieder, Make-up, Kostüme und Requisiten wie im Theater oder beim Film, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. Die letzten Abbildungen zeigen Fotos, und die künstlerischen Reproduktionen, von Bildern die Warhol aus den Medien bzw. Archiven entnahm. Diese Bilder stammen aus der *Todesserie*. Es wird Marilyn Monroe als Beispiel herangezogen und als Vergleichsbild ist ein im Life Magazin abgebildetes Foto einer Frau die ebenfalls Selbstmord begangen hat, hinzugezogen.

In der Conclusio wird abschließend der theoretische Teil mit den exemplarischen Fotografien noch einmal bezüglich der genannten Fragestellung zusammengefügt und persönlich erörtert.

1. Fotografie

1839 wurde in Frankreich und in England beinahe zur selben Zeit die Erfindung der Fotografie bekannt gegeben. Beide Verfahren basierten auf einem chemischen und einem physikalischen Prinzip, allerdings unterschiedlich angewandt. In Frankreich war es die Unikate produzierende Daguerreotypie von Louis Jacques Mandé Daguerre und in England das von William Fox Talbot entwickelte Negativ-Positiv-Verfahren mit dem es ermöglicht wurde mehrere Abzüge eines Bildes anzufertigen.³

Über die Anfänge der Fotografie schreibt Susan Sontag:

„Die ersten, anfangs der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich und England hergestellten Kameras wurden nur von Erfindern und Kuriositätensammlern benutzt. Da es keine professionellen Fotografen gab, konnte es auch keine Amateure geben, und das Fotografieren hatte keine eindeutig gesellschaftliche Funktion; es war eine unentgeltliche künstlerische Tätigkeit, obwohl sie nur selten Anspruch erhob, Kunst zu sein. Erst durch ihre Industrialisierung wurde die Fotografie zu einer eigenständigen Kunst.“⁴

Die Fotografie dient uns als Medium zur Darstellung, zur Reproduktion dessen was wir sehen. Fotografische Bilder sind ein Objekt der menschlichen Erinnerung. Die Fotografie dokumentiert den Verlauf der Zeit. Allerdings hat derjenige, der fotografiert immer seinen eigenen Blick auf das was er gerade abbildet. Eine Fotografie bzw. ein Foto unterscheidet sich wesentlich von einem Gemälde oder einer Zeichnung. Das Foto ist ein technisches Bild; der/die FotografIn kann mittels eines Fotoapparates ein Abbild von dem erzeugen, was er sieht oder von dem was er für dieses Bild in Szene gesetzt hat.

1.1. Definition/Was ist eine Fotografie?

Roland Barthes befasst sich in seinem Werk, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, mit der Fotografie. Er stellt fest, dass man die Fotografie entweder empirisch oder rhetorisch unterteilen kann. Sie scheint nicht klassifizierbar zu sein. Man könnte eine Fotografie als Verlängerung einer Zeige-Geste verstehen, als würde sie wie mit einem Finger auf etwas deuten. Daher, meint Barthes, könnte man immer nur von

³ Vgl. Mulligan, Therese/ David Wooters *Geschichte der Fotografie*, S. 36

⁴ Sontag, „In Platons Höhle“, S. 282

einer Fotografie, niemals von *der* Fotografie sprechen. Eine Fotografie lässt sich nicht für jedermann von dem Dargestellten – ihrem Bezugsobjekt oder Referenten – unterscheiden. Sie und ihr Referent sind sozusagen gleichermaßen unbeweglich und aneinander gebunden. Dies treibt sie gezwungenermaßen in eine Unordnung der Dinge. Es drängt sich die Frage auf, warum gerade dieses Objekt in gerade diesem Moment abgelichtet worden ist.⁵ „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“⁶ Demzufolge ist es sinnvoll nicht nur zu versuchen, *die* Fotografie Warhols zu definieren, sondern ausgewählte Fotografien näher zu betrachten und zu analysieren.

Barthes bezeichnet das Foto als einen Gegenstand, welcher aus drei Elementen bestehen kann.

Hierfür verwendet er folgende drei Begriffe:

- 1) Operator – der/die FotografIn
- 2) Spectator – der/die BetrachterIn der Fotografie
- 3) Spectrum – der Gegenstand, die Person, das Motiv der Fotografie.⁷

1.1.1. Operator – der/die FotografIn

Mit der Funktion des *Operators* kann Barthes, da er selbst kein Fotograf ist, weniger anfangen. Er meint jedoch, dass der *Operator* emotional in einer Beziehung mit dem Sucher seiner Kamera steht. Mit ihm versucht er das, was er zeigen möchte, „einzufangen“.⁸ Die Beschreibung des/der FotografIn formuliert Vilém Flusser folgendermaßen:

„Betrachtet man die Bewegungen eines mit einem Fotoapparat versehenen Menschen (beziehungsweise eines mit einem Menschen versehenen Fotoapparat), dann gewinnt man den Eindruck eines Lauerns: Es ist die uralte pirschende Geste des paläolithischen Jägers in der Tundra. Nun verfolgt der Fotograf sein Wild nicht im offenen Grasland,

⁵ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 11-14

⁶ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14

⁷ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 17

⁸ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 17-20 und S. 24-25

sondern im Dickicht der Kulturobjekte, und seine Schleichwege sind von dieser künstlichen Taiga geformt. Die Widerstände der Kultur, die kulturelle Bedingtheit, ist der fotografischen Geste anzusehen, und sie müßte, in der These aus den Fotografien herausgelesen werden können.“⁹

In der Theorie über die Fotografie wird diese immer wieder in gewisser Weise mit Waffen in Verbindung gebracht. Somit wird dem/der FotografIn auch eine gewisse Macht zugesprochen, die er durch die Handlung des Fotografierens auf das Model ausübt (vgl. Kapitel 4, S. 32-33).

Vilém Flusser spricht hier von dem/der FotografenIn als einen/einer JägerIn der auf der Lauer liegt um sein Wild (das Motiv) einzufangen bzw. zu erlegen. Philippe Dubois meint der Fotograf schneidet wie mit einem Messer etwas aus der bewegten Welt heraus (dies wird in Bezug auf den Schnitt durch Raum und Zeit im Kapitel 2, näher besprochen). Susan Sontag bezeichnet die Kamera nicht als Messer, sondern als eine „Sublimierung des Gewehres“ und den Akt des Fotografierens dadurch als einen „sublimierten Mord“.¹⁰ Sie stellt in weiter Folge eine interessante Überlegung an:

„Vielleicht lernen die Menschen eines Tages ihre Aggressionen häufiger mit der Kamera und seltener mit dem Gewehr abzureagieren, auch wenn dafür eine noch stärkere Überflutung der Welt mit Bildern in Kauf genommen werden müßte. Eine Möglichkeit, von Gewehrkugeln zur Kamera überzuwechseln, bieten die Foto-Safaris, die in Ost-Afrika allmählich die Jagd-Safaris ersetzen. Statt Winchesters sind die Jäger mit Hasselblads ausgerüstet; statt mit Hilfe eines Zielfernrohrs ihr Gewehr in Anschlag zu bringen, spähen sie durch einen Sucher, um den richtigen Bildausschnitt zu erhalten.“¹¹

Wie schon SchriftstellerInnen, MalerInnen und KomponistInnen, produziert und verarbeitet der/die FotografIn Symbole um diese zu speichern. Der/die FotografIn stellt also Informationsträger, wie Bücher, Gemälde, Partituren, etc. her. Er/Sie sucht immer nach neuen Wegen, den Blick in die Welt und ihre jeweilige Information herzustellen.

⁹ Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 31

¹⁰ Vgl. Sontag, „In Platons Höhle“, S. 290

¹¹ Sontag, „in Platons Höhle“, S. 290-291

Vilém Flusser sieht den Fotografen nicht nur als JägerIn, sondern als SpielerIn¹² und seinen/ihren Fotoapparat als sein/ihr Spielzeug. So wie ein/eine SchachspielerIn nach neuen Zügen sucht, so verhält sich der/die FotografIn mit seiner Kamera, auf der Suche nach neuen Informationen. Im Gegensatz zu einem/einer MalerIn muss sich der/die FotografIn nicht auf seine/ihre Pinselführung konzentrieren, sein/ihr Werkzeug – der Fotoapparat – beschleunigt seine/ihre Arbeit, somit kann er/sie sich ganz dem Spiel mit seiner Kamera widmen.¹³ Flusser schreibt weiter über die Vielzahl der Motive die sich dem fotografierenden Menschen bieten: „Der Fotograf kann alles aufnehmen: ein Gesicht, eine Laus, die Spur eines Atompartikels in der Wilsonkammer, einen Spiralnebel, seine eigene Fotogeste im Spiegel.“¹⁴

Der Fotograf befindet sich hinter seiner Kamera und beobachtet die Welt, der Akt des Fotografierens schafft eine voyeuristische Beziehung zur Welt. Dem Voyeurismus eigen, gibt es auch beim Beobachten mit der Kamera eine schweigende oder geäußerte Zustimmung. Irgendwie hat das Fotografieren etwas anrühendes, wenn man zum Beispiel an einen sich wild gebärdenden Modelfotografen denkt.¹⁵

„Tatsächlich aber ist das Hantieren mit einer Kamera kein sonderlich geeignetes Mittel, sich jemandem sexuell zu nähern. Der Abstand zwischen dem Fotografen und seinem Modell muß eingehalten werden. Die Kamera kann weder vergewaltigen noch in Besitz nehmen. Sie kann anzüglich sein, zudringlich werden, sich unbefugt Zutritt verschaffen, verzerrt darstellen, ausbeuten und, im weitesten Sinn des Wortes, morden – aber all dies sind Handlungen, die, anders als der Geschlechtsakt, aus der Entfernung und auch mit einer gewissen inneren Distanz ausgeübt werden können.“¹⁶

¹² Dubois greift diese Theorie über das Spielen mit der Fotografie in seinem Werk *Der fotografische Akt* wieder auf und bezeichnet das Fotografieren als ein Coup den jedes der mitwirkenden Elemente (der Fotograf, der Betrachter, das Modell) versucht zu landen. Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 157

¹³ Vgl. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 24-25, 27

¹⁴ Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 33

Ein fotografisches Selbstportrait mit Hilfe eines Spiegels, ist eine sehr spannende Art und Weise sich selbst abzubilden, da man nicht nur ein einfaches Selbstbildnis anfertigt, sondern sich auch bei der Handlung des Fotografierens festhält. Im Kapitel über die Fotografien von Andy Warhol findet sich auch ein Beispiel zu dieser Thematik (vgl. Abbildung 13).

¹⁵ Vgl. Sontag, „In Platons Höhle“, S. 286-288

¹⁶ Sontag, „In Platons Höhle“, S. 288

Das Ziel eines/einer FotografenIn ist es die Welt wieder zu spiegeln. Diese Bilder kann man aber nicht als einen reinen objektiven Blick auf die Realität gelten lassen, da sie immer vom persönlichen Geschmack und von der Sicht des/der jeweiligen FotografenIn geprägt sind. Die Bildkomposition – das „Wie etwas dargestellt“ wird – bleibt immer in der Hand des/der FotografenIn.¹⁷ Wenn man fotografieren lernt, ist ein wichtiger Punkt dieser Ausbildung das Erlernen gewisser Regeln und Möglichkeiten der Bildkomposition, um bestimmte Wirkungen erzielen zu können. Man kann zum Beispiel durch bestimmte Richtlinien, wie das Berücksichtigen des „Goldenen Schnitts“¹⁸, für den/die BetrachterIn im Bild eine gewisse Harmonie erzeugen. Genauso kann man durch das Einfügen eines störenden Punktes bzw. Elementes eine Irritation bei dem/der BetrachterIn auslösen. Aber aufgrund dieses Wissens fotografieren trotzdem nicht alle „gelernten“ Fotografen/Innen die gleichen drei Bäume auf die gleiche Weise. Jeder bringt seinen eigenen Blickwinkel auf die Welt mit ins Bild. Susan Sontag bezeichnet den subjektiven Blickwinkel als Interpretieren der Welt: „Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Fotos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen.“¹⁹

1.1.2. Spectator – der/die BetrachterIn der Fotografie

Als *Spectator* – BetrachterIn – meint Barthes, nimmt man eine Unordnung der Dinge wahr. Heutzutage wird man überall mit Fotografien konfrontiert. Bilder aus der ganzen Welt tauchen genauso beliebig auf, wie sie dann auch wieder verschwinden. All diese Fotos, aus Zeitschriften, Büchern, etc., sind kulturell gefiltert und sie lösen bei dem/der BetrachterIn unterschiedliche Gefühlsregungen aus. Sie können zu Begeisterung oder Mitgefühl führen, sie können eine erotische Wirkung haben, aber auch als abscheulich empfunden werden oder einem andererseits sogar völlig gleichgültig sein. Die Schwierigkeit liegt darin, eine Ordnung in all diese Techniken und Motive der Fotografie zu bringen.²⁰

¹⁷ Sontag, „In Platons Höhle“, S. 281

¹⁸ Der Goldene Schnitt ist eine mathematische Formel zur Ermittlung eines für das menschliche Auge harmonisch wirkenden Punkt. Diese Schnittstelle existiert bereits in der Natur.

¹⁹ Sontag, „In Platons Höhle“, S. 281

²⁰ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 17-20 und S. 24-25

Dazu sagt Barthes:

„Die Mühe, deren es bedurfte, der Sache auf den Grund zu kommen, das Durcheinander, das sich dabei zeigte, die Zufälligkeit und das Rätselhafte, lehrten mich, dass die PHOTOGRAPHIE eine *ungewisse* Kunst ist, vergleichbar einer Wissenschaft von den anziehenden [*désirables*] oder abstoßenden [*haissables*] Körpern (sollte man darauf verfallen, eine solche zu begründen).“²¹

Fast jeder hat heute eine Fotokamera und verwendet diese auch. So wie beinahe jeder schreiben und somit Texte verfassen und diese dann auch lesen kann. Im Vergleich dazu kann aber nicht jeder, der fotografieren kann auch fotografische Bilder lesen bzw. entschlüsseln.²²

Die Betrachtung der Fotografie ist immer subjektiv, jeder entdeckt andere Dinge zuerst. Unterschiedliche Details werden mit differenzierter Intensität beachtet und begutachtet. Die Fähigkeit ein Bild zu betrachten liegt vor allem darin in wie weit ein Bild seinen/seine BetrachterIn fesselt und sein/ihr Interesse weckt. Dies ist unter anderem von der individuellen Motivation des Einzelnen abhängig.

Um eine Bedeutung aus einem Bild zu lesen, lässt der/die BetrachterIn seinen/ihren Blick über die Oberfläche streifen, dabei erkennt er/sie nicht immer sofort alle Details. Wie genau sich ein Bild auf den/die BetrachterIn auswirkt hängt zum einen von seinem/ihrer persönlichen Hintergrund und zum anderen vom Motiv, der Struktur des Bildes ab. Diesen Vorgang nennt Vilém Flusser „Scanning“. Wenn man an den Vorgang eines Scan- bzw. Kopiergerätes denkt, ist diese Formulierung sehr treffend für das Verhalten beim Betrachten gewählt. Im Verlauf dieser Tätigkeit wechselt der Blick zwischen den einzelnen Elementen des Bildes immer wieder hin und her um die Gesamtheit zu erfassen, dadurch entsteht auch eine zeitliche Beziehung zwischen den einzelnen Bildelementen.²³

„Die durch Scanning rekonstruierte Zeit ist die der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Zugleich stellt der Blick aber auch bedeutungsvolle Beziehungen zwischen den Bildelementen her. Er kann zu einem spezifischen Bildelement immer wieder

²¹ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 25-26

²² Vgl. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 52

²³ Vgl. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 8

zurückkehren und es so zu einem Träger der Bilddeutung erheben. Dann entstehen Bedeutungskomplexe, in denen das eine Element dem anderen Bedeutung gewinnt: Der durch das Scanning rekonstruierte Raum der wechselseitigen Bedeutung.²⁴

Laut Karl Pawek hat sich im Laufe der Zeit die Bedeutung des Optischen gesteigert. Er meint damit nicht, dass der Mensch die Dinge nun besser sehen kann und deshalb seine Umwelt schärfer wahrnehmen würde, sondern im Gegenteil, die Menschen neigen dazu aufgrund der optischen Reizüberflutung die Dinge zu übersehen.²⁵ Beim bewussten Betrachten einer Fotografie (beim Scanning) liegt die Konzentration auf jedem Detail, aber aufgrund der unüberschaubaren Menge nehmen wir all die fotografischen Bilder oft nicht mehr wahr, die unseren Alltag mitgestalten.

1.1.3. Spectrum – der Gegenstand, die Person, das Motiv der Fotografie

Als Objekt, das vor das Kameraobjektiv gerückt wird – als *Spectrum*, nimmt man unweigerlich eine posierende Körperhaltung ein. Wenn man sich nun in Pose setzt, ist dies ein risikofreies Unterfangen. Es ist schwierig von innen heraus auf sein Äußeres einzuwirken um, abgesehen von der Pose die man vermittelt, auch noch seinen Charakter, das Wesen seiner eigenen Individualität, darzustellen. Ein Gebäude oder ein Baum nimmt natürlich keine Posen für eine Fotokamera ein. In diesem Fall ist es noch mehr der/die FotografIn der/die eine Szenerie gestaltet und einen Bildausschnitt wählt.²⁶ Die Person vor der Kamera – als Motiv des Fotografen, fragt sich unweigerlich welche Wirkung diese Abbildung des Selbst wohl auf zukünftige BetrachterInnen haben wird.²⁷

²⁴ Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S.8 -9

²⁵ Vgl. Pawek, *Das optische Zeitalter*, S. 18

²⁶ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 18-20

²⁷ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 24-26

1.2. Fotografie – die Darstellung von Wirklichkeit

Um (Kapitel 2) eine Fotografie als (Zeit-)Dokument zu bezeichnen, ist es notwendig die Fotografie in Bezug auf ihre Fähigkeit die Wirklichkeit abzubilden, zu betrachten.

Seit dem Aufkommen des Mediums Fotografie und der Begeisterung darüber, auf technische Weise die Realität abbilden zu können und dadurch gleichzeitig ihre Existenz zu beweisen, begann auch der theoretische Diskurs über die Darstellung der Realität durch die Fotografie. Prinzipiell herrscht Einigkeit, wenn es darum geht, dass die Fotografie die Welt wiedergibt. Das Fotografische, Dokumentierende scheint glaubwürdig und zeigt die Wirklichkeit. Dieses Vertrauen in die Wirklichkeitsnähe beruht auf dem Wissen über den mechanischen Herstellungsprozess einer Fotografie.²⁸ Dubois schreibt in seinem Werk *Der fotografische Akt*: „Der Wunsch zu sehen, um zu glauben, wird durch die Fotografie befriedigt. Das Foto als eine Art notwendiger Beweis, der unzweifelhaft die Existenz dessen, was er zu sehen gibt, bezeugt.“²⁹ Er beschäftigt sich unter anderem auch mit den verschiedenen Strömungen in der Diskussion zur Möglichkeit eine Wahrheit mittels der Fotografie abzubilden und wiederzugeben.

Er unterteilt seinen historischen Abriss zum Thema *Fotografie und Wirklichkeit* anhand verschiedener KritikerInnen bzw. TheoretikerInnen in drei Punkte:

- Die Fotografie als Spiegel des Wirklichen
- Die Fotografie als Transformation des Wirklichen
- Die Fotografie als Spur eines Wirklichen³⁰

Im ersten Diskurs – von Dubois als *Die Fotografie als Spiegel des Wirklichen* betitelt – spricht er über die Fotografie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Dieser vertrat den allgemeinen Standpunkt: die Fotografie ist eine perfekte Imitation der Realität. Dieses Bild der Wirklichkeit bedarf keines Pinselstrichs mehr. Die daraus folgende notwendige Trennung zwischen einem Foto und einem Gemälde steht für das durch die Fotografie

²⁸ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 29

²⁹ Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 29

³⁰ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 30

ausgelöste Trauma des/der KünstlerIn und der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Die Fotografie sollte für die Wissenschaft und die Malerei nur ein Hilfsmittel sein und keine Eigenständigkeit haben. Einerseits gab es die Meinung dass etwas kaum dokumentarisch und künstlerisch zugleich sein könnte, andererseits wurde die Fotografie auch als Medium zur Befreiung der Kunst gesehen. Die Technik der Fotografie war für eine mimetische Reproduktion der Realität besser geeignet als die Malerei.³¹

„Dank der Fotografie könne sich nunmehr die Malpraxis ihrem eigentlichen Wesen zuwenden und zu einem von jeder empirischen Kontingenz losgelösten Werk der Imagination werden. Die Malerei war damit gewissermaßen vom Konkreten, vom Wirklichen, vom Nützlichen und vom Gesellschaftlichen befreit.“³²

Die Fotografie hatte demnach eine rein dokumentarische Funktion. Sie bildete die Wirklichkeit ab, während nun die Malerei das Innovative und das Imaginäre behandelte. Ende des 19. Jhd. verstießen einige FotografenInnen gegen diese Kategorisierung. Sie begannen mit dem Medium Fotografie zu experimentieren um daraus einige Elemente der bildenden Kunst in die Fotografie umzusetzen. Ihr Ziel war es die Fotografie aus ihrem dokumentierenden Dasein zu befreien. Um dies zu erreichen entwickelten sie unterschiedliche Methoden. Es besteht die Möglichkeit mit Unschärfefeffekten zu spielen. Durch Bildinszenierung, -komposition und -ausschnitt können bestimmte Details eines Motivs herausgearbeitet werden. Zu guter Letzt kann man natürlich das Negativ und/oder den fertigen Abzug wie eine Leinwand behandeln und diese bemalen bzw. übermalen. Diese Art der Fotografie nennt sich *Piktoralismus*. In der Behandlung der Bilder geht es darum in gewisser Weise aus der Fotografie ein Gemälde zu erschaffen. Es geht um die Kreation oder die Abstraktion dessen was auf der Fotografie abgebildet ist.³³

³¹ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 31-35

³² Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 35.

Dubois zitiert Brassai, *Gespräche mit Picasso*, übersetzt von Edmond Lutrand, Reihnbeke bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 41 f. : „Wenn man sieht, was sie mit Fotos ausdrücken können, wird einem klar, was alles nicht mehr Aufgabe der Malerei sein kann [...] Warum sollte sich ein Künstler darauf versteifen, etwas darzustellen, was mit Hilfe des Objektivs so gut festgehalten werden kann? Das wäre doch Unsinn! Die Fotografie ist gerade im rechten Augenblick gekommen, um die Malerei von aller Literatur, von der Anekdote und sogar vom Gegenstand zu befreien [...]Jedenfalls gehört ein bestimmter Aspekt des Gegenstandes in Zukunft in das Gebiet der Fotografie.“

³³ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 37-38

„Der abstrakte Charakter ist bei den modernen Photos schon dadurch gegeben, daß sie nicht darauf aus sind, jeden Punkt der Außenwelt gleichwertig wiederzugeben. Manchmal geht die Abstraktion so weit, das große Teile des Photos von weißen oder schwarzen „Leer-Flächen“ durchzogen sind. Damit verstößt die moderne Photographie augenscheinlich gegen das technische Prinzip der photographischen Erfindung.“³⁴

Der erste Punkt entspricht also nach Dubois dem Diskurs über das fotografische Bild im 19. Jhd. Im 20. Jhd wird der „Realitätseffekt“, wie dies Dubois formuliert hat, nun einer Kritik unterzogen.

Bereits im 19. Jhd. wurde festgestellt dass – wie Dubois den zweiten Punkt auch benennt – *die Fotografie als Transformation des Wirklichen* betrachtet werden kann. Im 20. Jahrhundert wurde immer öfter darauf verwiesen, dass die Fotografie Lücken aufweist. In Bezug auf ihre Fähigkeit die Wirklichkeit widerzuspiegeln ist sie voller Mängel. Sie ist eine rein mechanische Reproduktion von etwas Dagewesenem. Um eine Fotografie genauer zu betrachten ist nicht nur das eigentliche Abgebildete relevant sondern erweckt erst die Frage nach der Art und Weise wie das Foto entstanden ist, richtiges Interesse. Fotografien werden inszeniert um bestimmte Wirkungen zu erzielen. Nicht nur in Portrait-, Landschafts- und Modelfotografien, sondern auch in der Pressefotografie, welche an und für sich eine reine Dokumentation sein sollten, wird eine effektreiche Inszenierung bzw. Bildkomposition genutzt. Der/die FotografIn integriert sich somit gewissermaßen im Bild, mit seinem/ihrem eigenem Stil etwas abzubilden. Die Realität wird nicht mehr nur dargestellt und abgebildet, sie wird von dem/der FotografIn hinterfragt und interpretiert. Die Wahrheit wird als Botschaft vermittelt. Die Fotografie zeigt die Welt nicht mehr nur als Spiegelbild, sie dringt in das Innere vor und präsentiert somit eine nicht an die Wirklichkeit gebundene Wahrheit. Sie hat sich von dem dokumentarischen Zwang gelöst.³⁵

Heutzutage, im Zeitalter der digitalen Fotografie ist es nicht mehr außergewöhnlich eine Fotografie im Nachhinein zu bearbeiten bzw. zu verändern oder zu verfremden. Bildbearbeitungsprogramme gibt es mittlerweile schon fürs Handy. Digitale Fotokameras (auch die am Handy) besitzen die Fähigkeit bestimmte Effekte bereits während des Fotografierens zu erzeugen, wie zum Beispiel Schwarz/Weiß-Fotos, verschiedene Farbsättigungen, etc.

³⁴ Pawek, *Das optische Zeitalter*, S. 64

³⁵ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 35-46

„Das Vermögen der Fotografie, die Wahrheit zu vermitteln, wird nicht mehr in der Realität verankert, sondern in der Botschaft selbst. Durch die Arbeit (die Codierung), die das Foto vor allem auf künstlerischer Ebene impliziert, wird es nun zu einem Vermittler der *inneren* (nicht-empirischen) *Wahrheit*. *Durch seine Künstlichkeit wird das Foto zu einem wahren Foto*, das zu seiner eigenen inneren Realität vordringt. Die Fiktion führt zur Realität und sogar über dies hinaus.“³⁶

Um dies genauer zu erklären, zieht Dubois die Fotografin Diane Arbus als Beispiel heran. Arbus ließ ihre Modelle sehr bewusst posieren. Gerade durch diese beabsichtigte, künstlich eingenommene Pose bringt Arbus das jeweilige Modell dazu, die wahre Wirklichkeit zu zeigen. Diese Art der Instruktion, für das sich vor der Kamera befindende Modell, zeigt das Gegenteil von einem sogenannten Schnappschuss. Diesem lebensechten Foto stellt Diane Arbus ihr stark konstruiertes Foto entgegen. Durch diese unter Anleitung entstehende Selbstinszenierung legt sie die Wahrheit – die Authentizität – der fotografierten Person auf dem Bild frei. Diese Art zu fotografieren hat insbesondere unter den PortraitfotografInnen schnellen Anklang gefunden. Deren fotografisches Prinzip besteht eigentlich darin, durch das Foto eine innere Wirklichkeit zum Vorschein zu bringen. Viele PortraitfotografInnen äußern diese Absicht.³⁷ Als Beispiel nennt Dubois den Porträtisten Richard Avedon (Vgl. Portrait von Andy Warhol mit seinem vernarbten Oberkörper, Abb. 14, S. 59), da er das Verhältnis zwischen dem Foto und der Wirklichkeit umdreht: „Für mich besitzen die Fotos eine Wirklichkeit, die die Leute nicht besitzen. Ich kenne die Leute nur über Fotos.“³⁸

Im letzten Punkt seines historischen Überblicks: *Die Fotografie als Spur eines Wirklichen*, geht es Dubois um jene Theorien welche „das Foto der Ordnung des Index (Abbildung durch physikalische Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten)“ behandeln.³⁹ Das fotografische Bild ist von seinem Referenten – seinem

³⁶ Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 46

³⁷ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 46-47

³⁸ Vgl. Dubois zitiert Richard Avedon, nach Jean-Francois Chevier, „Richard Baltauss: une ressemblance exemplaire“, in: *Anthologie de la critique: 15 critiques, 15 photographes*, Paris (Creatis) 1982, S. 72, vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 47

³⁹ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 49

Bezugsobjekt, dem Motiv – nicht zu unterscheiden. In mitten einer sich bewegenden Welt ist das Foto gefolgt vom Referenten zum Stillstand gezwungen.⁴⁰

„Das Index-Foto bestätigt in unseren Augen die Existenz dessen, was es repräsentiert (das So-ist-es-gewesen von Barthes), aber es sagt uns nichts über den Sinn dieser Repräsentation; es sagt uns nicht, das bedeutet dies. [...] Als Index besäße das fotografische Bild keine andere Semantik als seine eigene Pragmatik.“⁴¹

Die Fotografie reproduziert die Wirklichkeit. Sie spiegelt sie wieder und versucht darüber hinaus eine innere Wahrheit abzulichten. Sie bindet die Abbildung an das Abgebildete.

1.3. Selbst- und Fremddarstellung durch Fotografie

Durch die Fotografie lässt sich also die Wirklichkeit einen Moment lang festhalten. Mittels der Fotografie ist es jedem Menschen möglich etwas darzustellen, es bedarf heute keiner speziellen Fähigkeit mehr, um das was man gerade sieht, fotografisch festzuhalten. Die Möglichkeit sich selbst und andere zu inszenieren ist dadurch jederzeit gegeben. In seinem Aufsatz „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zu Realität“ bezeichnet Jean Baudrillard die Fotografie als den Exorzismus der heutigen Gesellschaft, da es fraglich ist, ob wir noch aus freiem Willen fotografieren oder ob wir uns in bestimmten Momenten bereits verpflichtet fühlen etwas zu fotografieren. Das Motiv zwingt uns dann, es abzubilden.⁴² Durch die Fotografie ist es uns möglich alles festzuhalten was wir sehen, aber das Vorhandensein der fotografischen Möglichkeiten zwingt uns auch, alles festzuhalten (fast jedes Handy ist heute mit einer Fotokamera ausgestattet und fast jeder besitzt eines oder hat eine kleine handliche Digitalkamera bei sich).

Bereits in der frühen Fotografie lag die Portraitfotografie im Mittelpunkt des Interesses, dies geht mit dem Kult der Erinnerung einher.⁴³ Sobald ein Foto von einer Person existiert kann man es aufheben/archivieren, somit entwickelt sich das Subjekt zum „ewigen Ding“. Barthes schreibt von einer Objektwerdung des Subjekts:

⁴⁰ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 13

⁴¹ Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 56

⁴² Vgl. Baudrillard, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, S. 50

⁴³ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 21.

„Die PHOTOGRAPHIE hat das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt: für die ersten Portraitaufnahmen (im 1840) war es erforderlich, dass der Abzubildende in langen Sitzungen unter einem Glasdach in vollem Sonnenlicht ausharrte; Objekt werden hieß wie unter einem chirurgischen Eingriff leiden; man erfand daher einen Apparat, Kopfhalter genannt, eine Art Prothese, die für das Objektiv unsichtbar war; sie gab dem Körper bei seinem Übergang in die Unbeweglichkeit Halt und hielt ihn fest: dieser Kopfhalter war der Sockel der Statue, die ich werden sollte, das Korsett meines imaginären Wesens.“⁴⁴

Eine Portraitfotografie besteht aus vier imaginären, sich überschneidenden und sich verformenden Größen: Vor der Kamera ist man gleichzeitig die Person, für die man sich hält, für die man gehalten werden möchte, für die man von einem/einer FotografIn gehalten wird und schließlich ist man noch die Person welche der/die FotografIn benötigt, um seine Fähigkeiten zu präsentieren.⁴⁵ Barthes vergleicht das „fotografiert werden“ mit einem kleinen Ereignis des Todes. Aus der Welt sozusagen herausgeschnitten, wird man zu einem Geist.⁴⁶

Der Moment der Aufnahme ist für das sich vor der Kamera befindende Modell der Augenblick, in dem es sich von einem Subjekt in ein Objekt (das Bild) verwandelt. Der/Die FotografIn ist nun damit beschäftigt seinen/ihren Bildern Leben einzuhauchen um zu verhindern, dass sein/ihr Modell zum Gespenst wird. Hierzu dienen verschiedene Requisiten und Kulissenwechsel, wie zum Beispiel das Modell ins Freie, in die lebendige Natur zu setzen. Er/Sie kämpft regelrecht dagegen an, dass seine/ihre Fotografie eben nicht der Tod ist.⁴⁷

Kracauer bezeichnet dies, was Barthes als einen Kampf des/der FotografenIn gegen das „zum Geist werden“ des Modells beschreibt, als beseelen.⁴⁸

⁴⁴ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 21-22.

⁴⁵ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 22.

⁴⁶ Der Schnitt der hier sozusagen durch die Fotografie vollzogen wird, ist ein wichtiger Punkt von Kapitel 2. Fotografie als (Zeit-)Dokument.

⁴⁷ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 23

⁴⁸ Vgl. Kracauer, „Anmerkung über Porträt-Photographie“, S. 360

Ebenso bringt Kracauer dieses Verhalten des Fotografen mit dem Wunsch ein Kunstwerk zu erschaffen

Wie schon beschrieben, zeigt jedes Portrait eine Pose. Diese nimmt der Mensch automatisch ein, sobald dieser registriert, sich vor einer Kameralinse zu befinden. Selbst wenn es nur ein aufgesetztes Grinsen ist, es ist eine eigens für die Kamera eingenommene Körperhaltung. Man möchte sich bewusst präsentieren und gleichzeitig sein Wesen zum Ausdruck bringen.⁴⁹

Barthes schreibt: „[...]was die Natur der PHOTOGRAPHIE begründet, ist die Pose.“⁵⁰ In der Pose liegt für ihn der Unterschied zwischen dem Medium Fotografie und dem Medium Film, denn bei einer Fotografie hat sich etwas vor die Linse gestellt und wurde so festgehalten bzw. „eingefroren“, im Film hingegen hat sich etwas vorbei bewegt, somit gibt es keine Pose mehr.⁵¹ Auch Susan Sontag findet die Fotografie wäre in der Pose deutlicher als der Film, sie schreibt: „Fotos sind einprägsamer als bewegliche Bilder – weil sie nur einen säuberlichen Abschnitt und nicht das Dahinfließen der Zeit zeigen.“⁵² Anders formuliert Jean Baudrillard den Unterschied von bewegten Bildern und von einem Standbild bzw. von einem fotografischen Bild. Er meint die Welt erzwingt durch das Foto ihre Diskontinuität. Im Gegensatz zu anderen Bildformen (z.B.: der Film und das Video) ist das Foto, da es weder Zeit noch Bewegung simulieren kann, das einzig wahre für einen Bruch mit dem Realen. Im Weiteren erwähnt er über die Unbewegtheit hinaus das Schweigen einer Fotografie. Im Gegensatz zu Film, Video und Fernsehen benötigt ein Foto keinen Kommentar. Das abgebildete Objekt schweigt, egal welche lärmenden Bedingungen vielleicht während der Aufnahme herrschten. Das Foto hüllt sich sozusagen in Schweigen.⁵³

in Zusammenhang. Dies wurde im Kapitel über die Fotografie zur Wirklichkeitsdarstellung im Zuge des von Dubois generierten historischen Abriss zur Theorie der Fotografie genauer ausgearbeitet.

⁴⁹ Selbst bei kleinen Kindern, welche heute im digitalen Zeitalter aufwachsen und teilweise nahezu ständig vor der Kamera agieren, habe ich dieses Verhalten schon beobachtet. Sobald sie bemerken dass sie von einem Objektiv ins „Visier“ genommen werden, posieren sie dafür, sie stellen sich dar. Manchmal, allerdings habe ich auch schon ein Verstecken beobachtet, sie verbergen ihr Gesicht hinter ihren Händen, oder hinter jemanden. Aber eigentlich ist dies, selbst bei einem Kleinkind, eine bewusst eingenommen Pose gegenüber der Kamera.

⁵⁰ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 88

⁵¹ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 88-89

⁵² Sontag, „In Platons Höhle“, S. 294

⁵³ Vgl. Baudrillard, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, S. 51-57

Das Modell stellt sich nur bildlich dar, und darin liegt die Herausforderung. Wie kann man Dinge, die man sonst erklärend zu einer Person sagen würde durch das fotografische Abbild darstellen? Hierfür sind nicht nur das Modell, sondern auch der/die jeweilige FotografIn in diesen Prozess involviert. Während Barthes hier bezüglich der Portraitfotografie auf die Pose des Modells eingeht, bezieht sich Kracauer auf den/die PortraitfotografenIn der/die bestimmte Anforderungen an sein/ihr Modell stellt um das bestmögliche für seine Portraitaufnahme herauszuholen. In seinem Aufsatz „Anmerkung über die Portrait-Photographie“ betrachtet Siegfried Kracauer fotografische Portraits mit Vorbehalt. Diese Thematik erläutert er anhand einer Ausstellung die er in Berlin besucht hatte.⁵⁴ Er schreibt Folgendes:

„Irgendein renommierter Männerkopf taucht aus dem mystischen Dunkel auf, oder eine beliebte SchauspielerIn muß sich dämonisch gebärden. Gibt eine der normalen Ansichten nach den Begriffen der Beteiligten nicht genug her, so werden ungewohnte verewigt.“⁵⁵

Viele KünstlerInnen haben sich mit dem Selbstbildnis beschäftigt, bereits Albrecht Dürer und nach ihm weitere bekannte Maler wie Vincent van Gogh oder Egon Schiele haben zahlreiche Bilder von sich gemalt. Sie haben sich so wie sie sich selbst gesehen haben oder gesehen werden wollten, auf der Leinwand inszeniert und der Welt hinterlassen. Robert Rosenblum hat folgendes zu Künstlerselbstportraits formuliert:

„Von Selbstportraits erwartet man gewöhnlich, dass sie die persönliche Seite eines Künstlers zeigen, so wie Briefe und Tagebücher. Wenn sich Rembrandt, Vincent van Gogh oder Pablo Picasso malten – so die herkömmliche Vorstellung - , erforschten sie mit unzensurierter, erschütternder Offenheit ihr Spiegelbild oder jenes Bild, das sie vor ihrem inneren Auge vor sich sahen. Allzu oft allerdings trübt die Annahme. Künstler lieben es, wie Schauspieler in Rollen zu schlüpfen: der zuversichtliche Jüngling, der bange Liebhaber, der gereifte Weltmann, der Greis im Schatten des Todes. Selbstportraits sind stets auch Inszenierungen, selbst wenn sie vorgeben, einen Blick auf die Seele ihres Schöpfers zu werfen.“⁵⁶

⁵⁴ Vgl. Kracauer, „Anmerkung über Porträt-Photographie“, S. 359

⁵⁵ Kracauer, „Anmerkung über Porträt-Photographie“, S. 359

⁵⁶ Rosenblum, „Andy Warhols Masken“, S. 10

Abbildung 1, Selbstportrait, ca. 1945

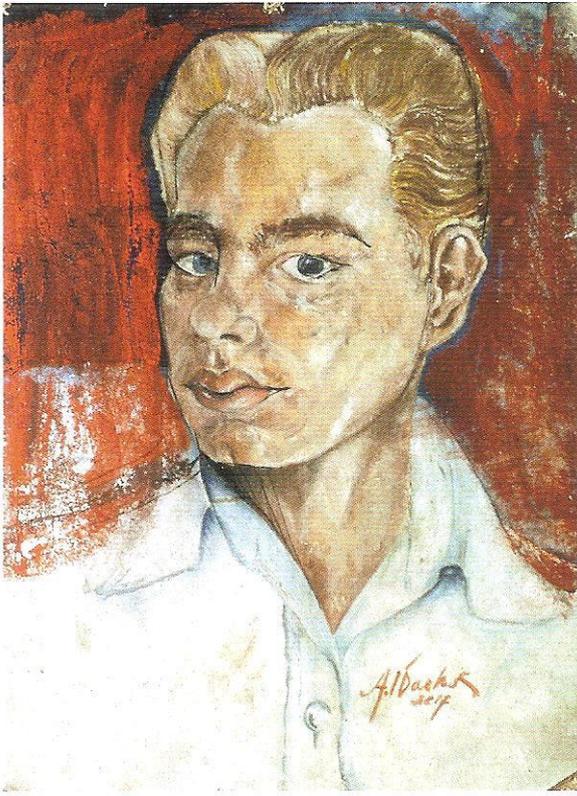


Abbildung 1, zeigt ein gemaltes Selbstportrait. Im Vergleich zu seinen fotografischen Selbstdarstellungen wirkt dieses Bild etwas wärmer und optimistischer. Aber die Nachdenklichkeit, die er in den meisten seiner Selbstportraits inszeniert, ist auch in diesem Bild wieder zu finden.

Auch FotografInnen inszenieren sich selbst vor ihrer Kamera in unterschiedlichen Rollen und manchmal portraitieren, stellen sie sich als das was sie sind, als FotografIn dar, indem sie sich mit der Kamera ablichten.

2. Fotografie als (Zeit-)Dokument

„Fotografien, die am Maßstab der Welt herumbasteln, werden ihrerseits verkleinert, vergrößert, beschnitten, retuschiert, manipuliert, verfälscht. Von den üblichen Krankheiten papierener Objekte heimgesucht, altern sie; sie bekommen Wert, sie werden gekauft und veräußert; sie werden reproduziert. Fotografien, die die Welt zusammenbündeln, scheinen dazu einzuladen, selbst gebündelt zu werden. Sie werden in Alben geklebt, gerahmt und auf Tische gestellt, an die Wand geheftet, als Dias projiziert. Sie erscheinen in Zeitungen und Magazinen, werden von Polizisten in Karteien geordnet, von Museen ausgestellt und von Verlegern zusammengetragen.“⁵⁷

Seit 1839, anfänglich nur in Portraits, wurde scheinbar alles fotografiert, was möglich war. Das fotografische Bild (das belichtete Stück Fotopapier) ist ein Objekt das man aufbewahren kann. Unzählige, existierende Fotografien vermitteln dem Menschen er könnte die Welt durch diese sammeln, mit sich herumtragen und speichern. Fotografien sind Bruchstücke unserer Welt, kleine Realitäten und jeder kann fotografieren oder Fotografien kaufen. Sie geben uns Einblick in die Vergangenheit und die Gegenwart.⁵⁸

„Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“⁵⁹

Susan Sontag erwähnt die Sterblichkeit, für Roland Barthes hat die Fotografie etwas mit Auferstehung zu tun. Es handelt sich um keine Wiederherstellung von etwas bereits Geschehenem, um keine Erinnerung oder Fantasie. Das Vergangene und das Wirkliche finden zugleich statt, diese Gleichzeitigkeit ist für Barthes die Magie einer Fotografie. Sie zeigt nicht etwas, was nicht mehr ist, sondern etwas Gewesenes. Beim Betrachten einer Fotografie löst diese nicht immer Erinnerungen aus, sie bestätigt oft nur das, was sie zeigt.⁶⁰ Durch das Medium Fotografie dokumentieren die Menschen ihre Entwicklung

⁵⁷ Sontag, „In Platos Höhle“, S. 278-279

⁵⁸ Vgl. Sontag, „In Platos Höhle“, S. 277-279

⁵⁹ Sontag, „In Platos Höhle“, S. 291

⁶⁰ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 92-96.

seit beinahe 200 Jahren. Eine Fotografie bleibt und besitzt die Möglichkeit etwas wirklich Dagewesenes zu dokumentieren, um es immer wieder betrachten zu können. Karl Pawek hebt in seinem Buch *Das optische Zeitalter* den dokumentarischen Wert einer Fotografie hervor:

„Das Bemerkenswerte der fotografischen Erfindung besteht darin, daß etwas, das tatsächlich in der Außenwelt da ist, durch einen mechanischen Vorgang dazu gebracht wird, sich optisch in einer Weise zu dokumentieren, daß man über diese Dokumentation dauernd verfügen kann.“⁶¹

Gerade die frühe Fotografie nutzte ihre Gelegenheit ein „Hier und Jetzt“⁶² abzubilden. Sie fängt einen Augenblick der Welt ein, um ihn immer wieder betrachten zu können. Wenn etwas fotografiert wurde, gilt dies als Beweis für die Existenz dieser Sache, daher gilt die Fotografie als eine optische Dokumentation. Sie verwandelt etwas aus der dreidimensionalen Welt in ein zweidimensionales Erinnerungs-(Zeit-)Dokument. Um diesem reinen Dokumentieren als „Beweisführen für die jeweilige Existenz“ zu entwachsen, musste die Fotografie im Zuge ihrer technischen Entwicklung im 20. Jahrhundert sozusagen ein zweites Mal erfunden werden. Es sollte auch das innere Wesen des Motivs dargestellt werden. Dinge über ihre Körperlichkeit hinaus sehen zu können und mit dem Fotoapparat darzustellen war der neue Wunsch der Fotografie. Das Sehen der Person welche sich hinter der Kamera befindet gewann an Bedeutung. Der Geiste des/der FotografIn und der des Motivs treffen während des Fotografierens aufeinander. Diesen Moment spiegelt dann die Fotografie wieder.⁶³ Wie schon erwähnt ist dies eine *Transformation des Wirklichen* (vgl. Kapitel 2.2.). Die Fotografie ist seither bestrebt die

⁶¹ Pawek, *Das optische Zeitalter*, S. 57

⁶² Hier bezieht sich das „Hier und Jetzt“ auf die Möglichkeit einen beliebigen Augenblick mittels einer Fotokamera festhalten zu können. Walter Benjamin beschreibt mit dem „Hier und Jetzt“ die Originalität eines Kunstwerkes und bezeichnet dies, wie in Kapitel 3 Die Reproduzierbarkeit der Fotografie genauer formuliert wird, dann in weiterer Folge als die „Aura“ des Kunstwerks.

⁶³ Vgl. Pawek, *Das optische Zeitalter*, S. 58-62

Die Thematik, dass der/die FotografIn nicht mehr „nur“ oberflächlich abbilden wollte, sondern das Innere seines Motivs einzufangen versucht, wie sie Pawek hier erörtert wurde im Kapitel 1.2. anhand Philippe Dubois näher besprochen.

innere Wahrheit des Motivs durch die Art und Weise des Ablichtens zum Vorschein zu bringen.

Als sich der Mensch und mit ihm seine Umwelt in Windeseile zu verändern begannen, waren bereits die ersten Kameras dabei dies für die Zukunft festzuhalten. Fotografien der wachsenden Städte, der extremen Veränderung der Natur, Erinnerungsbilder von verstorbenen Familienmitgliedern und Freunden stellen unsere oft wehmütig betrachtete Vergangenheit dar. Die ständige Möglichkeit zu fotografieren, vermittelt das Gefühl, unsere Zeit würde oder sollte nur aus spannenden Augenblicken bestehen, die es wert wären für die Ewigkeit festgehalten zu werden. Man hat zu entscheiden welcher Moment im Leben die Notwendigkeit mit sich bringt ihn für die Ewigkeit zu behalten bzw. aufzuheben. Ein Foto zeigt einen klaren, unbewegten Moment. Die einzelnen Bilder lassen sich leicht verwahren.⁶⁴ „Jedes Standfoto ist ein bevorzugter Augenblick, verwandelt in ein dünnes Objekt, das man aufbewahren und immer wieder betrachten kann.“⁶⁵

Aufgrund der Möglichkeit, Personen und Ereignisse mit einer Fotokamera festzuhalten, ist es mir erlaubt, das Leben meiner Großeltern bis in ihre Kindheit zu erahnen, ebenfalls kann ich, an meinen eigenen vergangenen Kindergeburtstagen auch ohne genaue Erinnerungen anhand von Fotografien noch einmal teilnehmen. Fotografieren ist zum Zeitvertreib geworden, Susan Sontag setzt dies mit Sex und Tanzen gleich. Genauer gesagt bedeutet es, dass das Fotografieren nicht nur als Kunstform betrieben wird, sondern auch als gesellschaftliches bzw. familiäres Ritual gilt. Wichtige Ereignisse innerhalb der Familie oder dem Bekanntenkreis werden teilweise penibel zur Erinnerung festgehalten. Wenn man zum Beispiel seine Kinder, vor allem wenn sie klein sind, nicht fotografiert, gilt dies schon als Gleichgültigkeit der Eltern ihren Kindern gegenüber. Jede Familie sammelt mit der Fotografie Beweise für ihre Zusammengehörigkeit. Diese Portrait-Chronik besitzt keinen großen Anspruch an eine Besonderheit der Abbildungen. Wichtig ist durch die Fotografie Anteilnahme zu zeigen und sie zu verwahren. Die Fotos werden dann in hübschen Rahmen zu Hause dekorativ verteilt oder in liebevollen Fotoalben aufgehoben.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. Sontag, „In Platons Höhle“, S. 286-287 und S. 291-298

⁶⁵ Sontag, „In Platons Höhle“, S. 294

⁶⁶ Vgl. Sontag, „In Platons Höhle“, S. 283

Durch die Erfindung der Fotografie bleiben vom Leben viele Momente, es sind persönliche, kulturelle, gesellschaftliche (Zeit-)Dokumente. Die Zeit spielt in Bezug auf die Fotografie in vielerlei Hinsicht eine Rolle. Ein fotografisches Bild oder eine fotografische Inszenierung fand zu einem bestimmten Zeitpunkt statt. Dieser Moment kann dann später zweidimensional wieder begutachtet werden. Sie verbindet mehrere Zeitpunkte miteinander, so wie es Jessica Nitsche in *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie* treffend formuliert hat:

„Sobald die Fotografie ins Spiel kommt, sind verschiedene Zeitlichkeiten am Werk, die zueinander in Konstellation treten: der fotografische Akt in der Gegenwart, die Herstellung des Bildes für einen zukünftigen Betrachter und das Bild, das zum Zeitpunkt seiner Betrachtung etwas Vergangenes zu sehen gibt.“⁶⁷

Eine Fotografie verweist immer auf etwas Vergangenes, das abgebildete Ereignis stammt aus einer früheren Zeit, selbst wenn es sich, wie es heute mittels der digitalen Fotografie möglich ist, nur um Sekunden, handelt bis man das abgebildete Ereignis betrachten kann (Auch bei der Verwendung von Polaroid-Filmen war es möglich das Foto nach ca. einer Minute zu betrachten). Der/die BetrachterIn ist dem Bild voraus. Das Wissen, dass es sich um etwas bereits Geschehenes handelt, liegt zwischen dem/der BetrachterIn und der Fotografie.

Das fotografierte Ereignis, diesen Moment, in dem auf den Auslöser der Kamera gedrückt wird, bezeichnet Dubois als „Zeitloch“. Dieses Zeitloch entsteht durch einen Schnitt durch Raum und Zeit. Für Dubois ist das fotografische Bild mit dem fotografischen Akt verbunden. Er verwendet den Begriff des Schnitts, um den Zeitraum zu definieren und festzulegen in dem, ein fotografisches Dokument entsteht. Ein Foto entsteht durch das betätigen des Auslösers einer Fotokamera. Dies ist der Augenblick, in dem sich der Schnitt vollzieht. Der zeitliche Ablauf und das räumliche Kontinuum werden aus dem bewegten Lauf der Dinge herausgelöst. Also nicht nur die Zeit, sondern auch der Raum wird aus dem Gesamten geschnitten und auf einem Foto festgehalten. Die Fotografie vermittelt den Eindruck, als würde sie einen Moment aus dem Hier und Jetzt ausschneiden. Bildlich gesprochen verwendet der/die FotografIn hierfür ein Messer, im

⁶⁷ Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 219.

Gegensatz zu einem/einer MalerIn.⁶⁸ Die Fotografie bzw. die Fotokamera mit einer Waffe zu vergleichen wurde bereits im Kapitel 1.1.1. Operator angesprochen. Jean Baudrillard verwendet statt dem Begriff des *Ausschneidens*, den Begriff des *Einfrierens*:

„Das Foto hat eine Art von Verblüffung, von Aussetzen, von phänomenaler Unbeweglichkeit, welche das Überstürzen der Ereignisse unterbricht. Das Einfrieren des Bildes ist ein Einfrieren der Welt.“⁶⁹

Also es ist eine Geschmackssache wie man den Moment bezeichnet, in dem ein fotografisches Bild entsteht. Klar ist, dass ein Stück aus dem bewegten Leben, der Zeit, der Welt durch das Abbilden mittels der Fotografie hervorgehoben wird. Dieser Augenblick wird eingefangen, festgehalten, ausgeschnitten oder eingefroren und für die Zukunft aufbewahrt.

3. Die Reproduzierbarkeit der Fotografie

Das Medium Fotografie als technisches Reproduktionsverfahren besitzt nicht nur die Fähigkeit, die Wirklichkeit zu reproduzieren, es vermag auch diverse einzigartige Kunstwerke (Unikate wie Gemälde, Skulpturen, etc.) zu reproduzieren und kann sich natürlich selbst reproduzieren, in dem Sinne, dass von einer Fotografie mehrere Abzüge bzw. Kopien produzierbar sind. In seiner Monografie befasst sich Phillippe Dubois auch mit dieser der Fotografie innewohnenden Fähigkeit und beschreibt diese folgendermaßen:

„Alle Abzüge werden anhand ein und desselben Negativs hergestellt, und dieses Negativ, welches *das* eigentliche Foto ist, bleibt immer ein Unikat: es kann immer nur eines von einem bestimmten Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt geben. Die Positivabzüge sind im Grunde nur Fotos eines Fotos, *Metafotos*, Bilder zweiter Stufe, die einfach davon zeugen, daß die Fotografie weniger eine Reproduktion als eine Re-produktion ist. Die Fotografie als solche ist in ihrem Prinzip – als Abdruck, Negativ, Polaroid, Daguerreotypie usw. – immer *notwendig* singular.“⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 157

⁶⁹ Baudrillard, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, S. 56

⁷⁰ Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 74

Diese Abzüge des fotografischen Originals, wenn man so will, kann man durch andere technische Verfahren, zum Beispiel durch Drucktechniken vervielfältigen, ebenso kann man sie unterschiedlich bearbeiten, wie bemalen oder zerreißen und neu zusammenfügen. Hier besteht auch eine exemplarische Verknüpfung zu den Arbeiten von Andy Warhol, welche auf fotografischem Bildmaterial basieren.

Für eine genauere Betrachtung der Reproduzierbarkeit und Reproduktionsfähigkeit der Fotografie kann Walter Benjamins Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* herangezogen werden.

Durch manuelle Fertigkeiten (Schrift, Malerei, Schauspiel) besaß der Mensch immer schon die Fähigkeit, etwas nachzumachen und dadurch zu vervielfältigen.

Durch die Erfindungen zur technischen Reproduzierbarkeit (die Griechen kannten bereits Guss und Prägung, sie erzeugten damit Bronzen, Terrakotten und natürlich Münzen) sind die Möglichkeiten noch einfacher und rationaler geworden. Anfang 19. Jhd. nach dem Holzschnitt, dem Kupferstich und der Radierung kam die Erfindung der Lithografie. Diese befähigte mittels ihrer Grafiken den menschlichen Alltag zu illustrieren. Kurze Zeit später stellte die Fotografie dies in den Schatten. Die Fotografie hat die Hand des Menschen aus dem Prozess der Reproduktion genommen. Mit einem Fotoapparat kann man nun etwas in dem Moment festhalten in dem es das Auge erblickt. Der Apparat beschleunigt die bildliche Reproduktion, mit der Hand könnte man nie etwas so schnell zeichnen oder malen. Durch die Anwendung dieses Verfahrens kann man ein fotografisches Bild immer weiter vervielfältigen. Die technische Reproduktion bringt aber die Einzigartigkeit des Kunstwerks zu Fall. Für Benjamin hat die Fotografie bereits seit 1900 bis dato einzigartige Kunstwerke zur Gänze zu ihrem Motiv gemacht. Dadurch erzwang Fotografie eine dauerhafte Veränderung der Wirkung dieser Unikate und etablierte sich in weiterer Folge selbst zur Kunstgattung.⁷¹

Die Originalität eines Kunstwerks zeichnet sich durch seine Einmaligkeit aus, zu dieser gehören nicht nur der Zeitpunkt der Entstehung, sondern auch die Spuren, welche im Laufe der Zeit auf dem Kunstwerk hinterlassen wurden (wechselnde Besitzer und Beschädigungen in der Struktur des Werkes). Einer noch so perfekten Reproduktion fehlen genau diese Eigenschaften. Benjamin formuliert dies als das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“. Benjamin unterscheidet im Weiteren die manuelle und die technische

⁷¹ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 10-11

Reproduzierbarkeit. Während erstere normalerweise als eine Fälschung bezeichnet wird, behält die technische Reproduktion gegenüber dem Original seine Eigenständigkeit, da es sich immer nur um eine Abbildung handelt und nicht den Versuch das Kunstwerk ein weiteres Mal herzustellen. Zum Beispiel kann man mit Hilfe der Fotografie bestimmte Details eines Originals darstellen. Man hat die Möglichkeit, etwas was mit freiem Auge nicht zu erkennen wäre, durch eine vergrößerte Abbildung herauszuarbeiten. Weiters besitzt die technische Reproduktion die Fähigkeit, das Kunstwerk als Abbildung in eine Situation zu bringen, die dem Original verwehrt bleibt. Hier vergleicht Benjamin die Fotografie mit der Schallplatte, eine Sehenswürdigkeit kann als fotografische Aufnahme zu Hause einen Platz finden, so wie ein Konzert durch die Aufzeichnung im eigenen Wohnzimmer gehört werden kann. Trotz dieser Fähigkeiten fällt durch die technisch erzeugten Reproduktionen das vorhin beschriebene „Hier und Jetzt“ weg. Das was hier verloren geht, bezeichnet Benjamin mit dem Begriff der „Aura“. Durch die Verfahren der Vervielfältigung verliert das „einzigartige“ Kunstwerk seinen Stellenwert. Dies hätte wiederum eine Erschütterung der Tradition zur Folge. Dieser Traditionsbegriff entsteht aus einer auf die Zeit bezogenen, sich parallel zu gesellschaftlichen Entwicklung in der Geschichte, verändernden Sinneswahrnehmung des Menschen. Dadurch ist diese mit dem einzigartigen Kunstwerk verbundene Tradition wandelbar. Benjamin verwendet eine Venusstatue als Beispiel, zur Zeit der Griechen galt sie als ein Objekt des Kultes, die Kleriker des Mittelalters sahen hingegen in ihr etwas Unheimliches und Bedrohliches. Die Gemeinsamkeit beider ist der Begriff der „Aura“ des Kunstwerkes. Vor allem alte Kunstwerke sind meist in einem rituellen Zusammenhang entstanden (Magie und Kirche).⁷² Benjamin beschreibt das Ritual als Fundament des Kunstwerks und von der Sprengung dieses durch die technische Reproduktion.

Er schreibt:

„Der einzigartige Wert des echten Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. [...] die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der

⁷² Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 11-18.

photographischen Platte z.B.: ist eine Vielfalt von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn⁷³

Laut Benjamin lässt sich ein Kunstwerk aus zwei Blickwinkeln rezipieren. Entweder in Bezug auf seinen Kultwert (z.B.: der Kunstgegenstand hat eine religiöse Funktion) oder bezüglich der Ausstellbarkeit des Kunstwerks (beispielsweise ob man eine Skulptur von Museum zu Museum schicken kann oder ob diese in einem Tempel eingearbeitet ist).

Mittels verschiedener Verfahren der technischen Reproduzierbarkeit hat die Ausstellbarkeit zugenommen und eine quantitative Verschiebung des Kunstwerks ist die Folge. Diese daraus entstehende Konzentration auf den Ausstellungswert, erzeugt für das Kunstwerk ganz neue Funktionen.⁷⁴ Die technische Reproduzierbarkeit hat also den Stellenwert eines als einzigartig geltenden Kunstwerks verändert und in weiterer Folge eine Rezeption in Bezug auf die Ausstellbarkeit eines Kunstwerkes forciert.

Obwohl in der Fotografie der Kultwert vom Ausstellungswert weitgehend abgelöst wird, bleibt ein letzter Rest des Kultes in Form der Erinnerung bestehen. Vor allem in der frühen Fotografie stand das menschliche Portrait im Mittelpunkt des Mediums. In den fotografischen Bildern unserer Liebsten lebt der Kultwert (der Erinnerung) weiter.⁷⁵

Benjamin schreibt:

„Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen.“⁷⁶

Das Kunstwerk verlor im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit seinen Autonomiebegriff. Den, bereits im vorherigen Kapitel besprochenen, entstandenen

⁷³ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 16-18.

⁷⁴ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 20.

⁷⁵ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 21.

⁷⁶ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 21

Diskurs zwischen Malerei und Fotografie in Bezug auf ihren Kunstwert betrachtet Benjamin als abwegig und verworren.⁷⁷

Durch die im Medium verankerte Möglichkeit der Reproduktion ist eine Fotografie kein einzigartiges Kunstwerk, aber sie kann auf unterschiedlichste Weise an den verschiedensten Orten betrachtet werden.

4. Andy Warhol

„Andy Warhols Leben ist eine Erfolgsgeschichte, ein Paradebeispiel für die Verwirklichung des ‚American Dream‘ im Land der unbegrenzten Möglichkeiten.“⁷⁸

Andy Warhol wurde, als Sohn tschechoslowakischer Einwanderer, am 6. August 1928 in Pittsburgh, Pennsylvania geboren. Sein bürgerlicher Name war Andrew Warhola. Nach einer Ausbildung als Schaufensterdekorateur, studierte er von 1945-1949 am Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh. Ab 1949 lebte er in New York, wo er auch zu seinem Künstlernamen Andy Warhol kam.⁷⁹ Der Legende nach entstand der Name aufgrund eines Schreibfehlers, dies bedeutete schließlich das Ende des Namens Andrew Warhola.⁸⁰

Andy Warhol war seine äußere Erscheinung sehr wichtig, er achtete darauf ein gewisses Image zu verkörpern um damit einen Wiedererkennungswert zu kreieren. Sein optisches Auftreten veränderte sich erstmalig nach einer Schönheitsoperation 1957, er begann zusätzlich zu seinem, schon für ihn typischen leicht schäbigen Kleidungsstil, Haartoupets und Sonnenbrillen zu tragen. Dadurch unterstrich er seine bereits vorhandene „Aura des exzentrischen Künstlers“ noch mehr.⁸¹ So kennt man ihn von vielen Fotografien mit

⁷⁷ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 22

⁷⁸ Spohn, *Andy Warhol*, S. 7.

⁷⁹ Vgl. „Biografische Daten Andy Warhol“

⁸⁰ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 23.

⁸¹ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 29.

seinem extravaganten Haartoupet kombiniert mit einer Sonnenbrille (vgl. Abb. 2, S. 39 und Abb. 6, S. 47).

Der Ort, an dem Andy Warhol die meisten seiner Kunstwerke schaffte und der gleichzeitig zu einem wichtigen Treffpunkt für ihn und die Menschen wurde, mit denen er sich gerne umgab, war die sogenannte *Factory*⁸². Die *Factory* galt als Dreh- und Angelpunkt verschiedenster Leute, KünstlerInnen und Prominenten. Anwesende Gäste wurden für Warhols diverse Filme und Projekte eingespannt. Diese Mischung von Menschen ließ die *Factory* gut funktionieren. Warhol genoss diese Gesellschaft. Aus diesem bunten und wilden Partytreiben erhielt Warhol viel Input für sein künstlerisches Schaffen. Er kreierte sich sein Umfeld wie er es für seine Arbeit brauchte. Ende der 1960er wurde das *Factory* Leben etwas ruhiger, die Drogen, der Alkohol, der Sex und die Partys verschwanden aus der *Factory*. Dies ging vor allem „mit dem Umzug in den sechsten Stock des Union Buildings, 33 Union Square West“ einher.⁸³

Ein wesentlicher Einschnitt in Warhols Leben, und Grund für den gleichzeitigen Anstieg seiner medialen Präsenz war der Anschlag auf sein Leben, den er nur knapp überlebte. Nach einem Streit über die Höhe ihrer Gage für ihre Rolle in Warhols Film „I, A Man“ und dem anschließenden Ausschluss aus Warhols engerem Kreis, kam die Frauenrechtlerin, Schriftstellerin und Gründerin der S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men) Valerie Solanas, am 3. Juni 1968 in die *Factory* und schoss mehrmals auf Andy

Der Begriff „Aura“ wird in dieser Diplomarbeit auf zwei unterschiedliche Arten verwendet. Einerseits im Kapitel über die Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks laut Benjamin, andererseits wird hier der Begriff „Aura“ in Bezug auf die Erscheinung Andy Warhol als Künstler (bzw. wie er wirken wollte), verwendet.

⁸² „Am Anfang stand ein Immobilienkauf: 1960 hatte Warhol das Haus 1342 Lexington Avenue erworben, in das er mit seiner Mutter einzog. Wie viele Künstler mietete er im Juni 1963 ein Atelier dazu, im ersten Stockwerk eines Gebäudes in der East 87th Street gelegen, das ursprünglich der Feuerwehr als Unterkunft gedient hatte. [...] Es gab weder Strom noch Wasser oder Telefon; die einzelnen Stockwerke waren nur über eine Rutsche miteinander verbunden. [...] Schon bald mauserte sich das Atelier zu einem beliebten Treffpunkt von Künstlern, Musikern und merkwürdigen Menschen aller Art, erhielt den Namen „Factory“ und „entwickelte sich zur Tages- und Nacht-WG der künstlerischen Halbwelt und Independent Szene“. [...]im November 1963 zog die Factory in eine ehemalige Hutfabrik in der 47th Street um. Damit residierte Warhol unweit der Grand Central Station, des Hauptsitzes der Vereinten Nationen und des Empire State Building.“ Spohn, *Andy Warhol*, S. 42-44.

⁸³ Spohn, *Andy Warhol*, S. 44-46.

Warhol, als dieser mit ihr alleine war. Später gab Solanas zu Protokoll, der Grund für das Attentat wäre gewesen, dass Warhol zu viel macht über sie gehabt hätte.⁸⁴ Hier lässt sich eine interessante Parallele zu der, im Kapitel 1.1.1. über den/die FotografIn formulierten Macht, erkennen. Aus dem Vergleich der Fotokamera mit einer Waffe erschließt sich ein gewisses Machtverhältnis zwischen dem/der FotografIn und seinem/ihrer Modell.

Kurze Zeit galt Warhol als klinisch tot, überlebte aber dann seine lebensgefährlichen Verletzungen nach einer mehrstündigen Operation. Als dieser Vorfall am 4. Juni auf den Titelseiten der Zeitungen erschien, war er zum Star geworden. Bilder die bisher gerade mal 200 Dollar kosteten wurden ab diesem Zeitpunkt um 15000 Dollar verkauft.⁸⁵

Sein 1980 veröffentlichtes autobiographisches Buch *POPism. Meine 60er Jahre*. beginnt Warhol mit dem Satz: „Wäre ich vor zehn Jahren wirklich gestorben, wäre ich heute wahrscheinlich eine Kultfigur.“⁸⁶ Er hat es trotzdem geschafft zur Kultfigur zu werden. Ein Jahrzehnt später avancierte sein Werk zum Kultstatus, welcher bis zum heutigen Tage andauert.

Am 28. Juli wurde er aus dem Krankenhaus entlassen und Anfang September arbeitete er bereits wieder, trotz der physischen Spuren welche das Attentat hinterlassen hatten.⁸⁷ An seinem ersten Tag im Büro ließ er sich trotz der noch vorhandenen Schmerzen von der Presse interviewen und fotografieren. Später besuchte er dann auch noch eine Party.⁸⁸ Aufgrund des von Narben entstellten Oberkörpers (vgl. Abb.13-15, S. 58-60) musste er ein medizinisches Korsett tragen. Warhol machte das Beste daraus, er vermarktete dieses Ereignis und die Folgen medienwirksam, zum Beispiel ließ er sich von dem Porträtfotografen Richard Avedon (vgl. Abb. 14, S. 59) fotografieren.⁸⁹ Stefana Sabin formuliert dies in ihrer Monografie über Warhol folgendermaßen:

⁸⁴ Vgl. Sphon, *Andy Warhol*, S. 51.

1996 wurde die Geschichte über das Attentat auf Andy Warhol von der Regisseurin Mary Hamon mit dem Titel *I Shot Andy Warhol* verfilmt.

⁸⁵ Vgl. Sphon, *Andy Warhol*, S. 48-59

⁸⁶ Hackett/Warhol, *POPism*, S. 7

⁸⁷ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 48-59

⁸⁸ Vgl. Sabin, *Andy Warhol*, S. 92-93

⁸⁹ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 48-59

„So wurde er zu einer „public figure“, einer öffentlichen Persönlichkeit, und die Preise seiner Werke auf dem Kunstmarkt stiegen sprunghaft. Seine Lust an der Selbstinszenierung schien durch die Wirklichkeit seines Lebens übertroffen; obwohl er fortan, wie Freunde berichteten, große Angst um sich hatte, benutzte er auch das Attentat zur mediengerechten Stilisierung. Immer wieder ließ er seinen von Operationsnarben bedeckten Körper malen und fotografieren.“⁹⁰

Da er Angst hatte, durfte nun nicht mehr jeder in die *Factory* und seine Ära als New Yorker Party-Nachtmensch war nun fürs erste Geschichte. Er zog sich aus dem Geschäft immer mehr zurück und überließ dies seinen Angestellten: Frederick Hughes, der bereits seit 1967 für ihn als Geschäftsführer tätig war, wurde zum Verwalter der Kunstmaschinerie. Fast ein Jahrzehnt später erst, hatte er sich, vom Attentat und einer kurzen Flaute⁹¹ in seiner Karriere, erholt. Er ging abends wieder aus. Er besuchte Vernissagen, Empfänge und Partys. Sehr oft war er in der 1977 eröffneten Diskothek *Studio 54*⁹² anzutreffen. Das *Studio 54* war die Diskothek New Yorks zu dieser Zeit. Er selbst beschrieb sie als Diktatur am Eingang, weil es schwer war hineinzukommen. Drinnen herrschte Demokratie und es konnte passieren, dass man plötzlich mit Liza Minnelli tanzte. Im *Studio 54* war dies allerdings nichts Besonderes, weil dort jeder ein Star war. Gleichzeitig wandelte sich Warhols optisches Image, er trug nun schicke Hemden, Jacketts, Krawatten und Stiefel. Die Zeiten des schäbigen Hippie-Looks waren vorbei, die Disco-Ära hatte begonnen.⁹³

Anette Spohn schreibt in ihrer Andy Warhol Biografie folgendes:

⁹⁰ Sabin, *Andy Warhol*, S. 92-93

⁹¹ „In der Kunstszene verlor der Nimbus des Medienstars ab dieser Zeit langsam an Glanz. Warhols unreflektierter Kontakt mit Leuten aus dem Umkreis des Schah von Persien oder des philippinischen Diktators Marcos wurde ihm vom politisierten Publikum der siebziger Jahre übel genommen. Die Krise in seinem künstlerischen Schaffen brachte ihn dann auch auf das Cover der Zeitschrift *Esquire*, die im Mai 1969 als Titelgeschichte „Der endgültige Abstieg und Zusammenbruch der amerikanischen Avantgarde“ brachte und eine Karikatur abbildete, die den in einer Campell's-Suppendose ertrinkenden Warhol zeigt.“ Spohn, *Andy Warhol*, S. 52-53.

⁹² „New York – Nie zuvor- und nie seither – hat es etwas Vergleichbares gegeben: Ein Club, in dem Friseure mit Filmstars koksten und Aussteiger mit Aristokraten. Ein Club, in dem jeder ein Star war, ob reich, arm, jung, alt, hetero oder schwul – so er denn am Türsteher vorbeikam.“ Pitzke, „Nachtclub der Exzesse“.

⁹³ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 48-51 und S. 59

„Zu Warhols Freunden zählten Rockgrößen wie Mick Jagger, David Bowie und John Lennon; wieder einmal war es ihm gelungen, im richtigen Moment das richtige Gespür zu haben und seine persönliche Entwicklung mit dem Zeitgeist in Einklang zu bringen.“⁹⁴

4.1. Andy Warhol und die Fotografie

Fotografien dienen uns als Erinnerungsbilder, sie illustrieren vergangene Ereignisse und werden somit ein Dokument der Zeit. Andy Warhols Fotografische wie auch seine Selbstdarstellungen in anderen Medien reichen über einen persönlichen Erinnerungswert weit hinaus. Seine Werke geben Einblick in eine vergangene Zeit und seinen Entwicklungen. In Reclams *Texte zur Theorie der Fotografie* steht in der Einleitung zum Kapitel „Fotografie und Gesellschaft“, folgendes:

„...die gesellschaftskritische, „engagierte“ Fotografie und die Pressefotografie, die Farm Security Administration, die in der Mitte des letzten Jahrhunderts eine schonungslose Bestandsaufnahme des Lebens der amerikanischen Landbevölkerung unternahm, oder auch die diversen Fotozyklen, die den Verfall eines Menschen, einer Familie, eines Hauses, einer Stadt, eines Landes oder gar des Planeten (viele Beispiele wären hier anzuführen) in Bildreihen zu fassen versuchten, sind einige wenige von überaus zahlreichen Versuchen, die Kamera als soziales Instrument, als gesellschaftliche wie medienpolitische Waffe einzusetzen.“⁹⁵

Irgendwann während seiner künstlerischen Entwicklung entdeckte Andy Warhol die Notwendigkeit zu fotografieren, einerseits um an Motive für seine Siebdrucke zu gelangen und andererseits um nicht verklagt werden zu können.⁹⁶ Wie in Kapitel 1.1. Definition/Was ist eine Fotografie? erwähnt, besteht, laut Roland Barthes, das Fotografieren aus drei Elementen: dem *Operator*, dem *Spectator* und dem *Spectrum*. In seinem Schaffen vereint Andy Warhol diese drei Elemente. Er fungiert als Fotograf (Operator), als Betrachter (Spectator) und auch als Motiv (Spectrum) der Fotografie.⁹⁷

⁹⁴ Spohn, *Andy Warhol*, S. 59

⁹⁵ Stiegler, *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 225

⁹⁶ Vgl. Malanga, „Bewegte Bilder einfrieren“, S. 115

⁹⁷ Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 17

Andy Warhol war immer gerne der Beobachter, der Voyeur, persönliche Kontakte fielen ihm sehr schwer. Er brauchte jedoch andere Menschen als Inspiration. Nicht nur deswegen spielten Partys eine wesentliche und große Rolle in seinem Leben. Es war auch seine Chance, seiner Vorliebe für prominente Menschen zu frönen, diese zu treffen und kennen zu lernen war ein zentraler Punkt seines Lebens und seiner Kunst.⁹⁸

In der Öffentlichkeit vermittelte Andy Warhol weniger das Bild eines glamourösen Partylöwen, er trat als stiller Beobachter auf.⁹⁹ Susan Sontag hat in Bezug auf den Fotografen als Voyer folgende Beschreibung formuliert, die in Bezug auf Warhol sehr passend erscheint:

„Die Fotografie ist zu einem der wichtigsten Hilfsmittel geworden, um eine Erfahrung zu machen, um den Anschein der Teilnahme an irgend etwas zu erwecken. Eine ganzseitige Anzeige zeigt eine kleine Gruppe von Menschen, die dicht beieinander stehen und entsetzt, erregt, fassungslos wirken – alle, bis auf einen. Dieser hält eine Kamera ans Auge; er macht einen selbstsicheren Eindruck und scheint fast zu lächeln. Während die anderen passive offensichtlich leicht beunruhigte Zuschauer sind, hat der Besitz einer Kamera diesen einen Menschen „aktiviert“, ihn zum Voyeur gemacht. Nur er ist Herr der Lage.“¹⁰⁰

Das Profil des/der BeobachterIn bzw. des/der VoyeurIn passt gut zum/zur FotografenIn, wie bereits beschrieben wurde. Einerseits blickt man mit der Kamera direkt auf das Geschehen, andererseits kann man sich hinter dieser auch geschützt fühlen oder sich sogar verstecken. Anfangs verwendete Andy Warhol die Fotografie sehr pragmatisch, als praktische Vorlage für seine Zeichnungen.¹⁰¹

„Warhols Umgang mit der Photographie ist ökonomisches Handeln. Mit einer möglichst überschaubaren Menge an Produktionsfaktoren lässt sich der größtmögliche Güterertrag erwirtschaften. Diese Ökonomie entspricht dem schon früh auf Wohlstand, genauer auf Reichtum fixierten Künstler Warhol und seinem in der Philosophie 1976 festgehaltenen

⁹⁸ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 26 und 29

⁹⁹ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 30

¹⁰⁰ Sontag, „In Platons Höhle“, S.285-286

¹⁰¹ Vgl. Heinrich, „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, S. 9

Credo: ‚Being good in business ist the most fascinating kind of art. [...] making money is art and working is art.‘ Noch radikaler sagte er in seinem letzten Interview: ‚I’m still a commercial artist. I was always a commercial artist.‘¹⁰²

Dieser pragmatische Einsatz der Kamera gleicht einer rituellen Handlung. Ob Warhol mittels Fotoautomaten oder mit seiner Polaroid-Kamera seine Bilder produzierte, es entstanden bei jeder Sitzung um die 100 Aufnahmen. Sein 60.000-100.000 Abzüge umfassender Nachlass ist hierfür der Beweis.¹⁰³ Eine unüberschaubare Menge an Fotografien, welche einerseits auf eine maßlose Verwendung des Mediums, andererseits eben auch auf einen sehr bewussten Einsatz der Fotografie verweist.¹⁰⁴ Allerdings wurde Andy Warhol lange Zeit nicht als Fotograf wahrgenommen. Denn anfangs kannte man nur seine Gemälde und Siebdrucke, welche oft als Auftragswerke entstanden waren.

Erst durch das Erscheinen seines Party-Tagebuchs *Exposures*, Ende der 1970er Jahre, wurde Warhol auch als Fotograf angesehen. Im Vergleich zu anderen Society-Fotografen dieser Zeit, wie Ron Galella, sind Warhols Fotografien der New Yorker Party- und Disco-Szene viel schneller auf dem Kunstmarkt aufgetaucht. Die ersten Seiten von Warhols *Exposures* bestehen nur aus kleinen Abbildungen unzähliger Fotografien von mehr oder weniger berühmten Leuten dieser Zeit. Sie stellen eine perfekte Einleitung dar. Unter all diesen Fotos befindet sich auch eines von Ron Galella. Heute wird Galella von der Presse als „Paparazzo Extraordinaire“ und „the Godfather of U.S. paparazzi culture“ bezeichnet. Er ist der berühmteste und gleichzeitig umstrittenste „Celebrity-Fotograf“. Unter den von ihm gestalteten Fotobänden ist einer ganz Andy Warhol gewidmet mit dem Titel *Warhol by Galella: That’s Great!*¹⁰⁵

Warhol hatte natürlich auch Vorbilder, was die Fotografie betraf war dies zum Beispiel kein minder als Man Ray. Schließlich widmete Warhol ihm eine Serie von 28 Portraits. Ein anderer war der vorhin genannte Ron Galella wie er gleich zu Beginn in *Exposures* erwähnt.¹⁰⁶

¹⁰² Heinrich, „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, S. 11

¹⁰³ Vgl. Heinrich, „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, S. 13

¹⁰⁴ Vgl. Derenthal, „Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist“, S. 33

¹⁰⁵ Homepage Ron Galella, 01.06.2013

¹⁰⁶ Vgl. Derenthal, „Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist“, S. 33-34 und Warhol, Andy/Bob, Colacello, *Andy Warhol’s Exposures* S.1f

Sobald Andy Warhol fotografiert wurde inszenierte er sich für die Kamera, für den Moment. Da er ein gewisses Image verkörperte wurde dies in den fotografischen Bildern egal ob von ihm oder anderen FotografInnen herausgearbeitet. Verkauft wird „die Marke“ Andy Warhol. Die Bilder zeigen das was er vermitteln wollte, man sieht einen exzentrisch wirkenden Künstler.

4.1.1. Fotografische Selbstdarstellung – Warhol als Spectrum

In „Den Tod im Nacken. Über die Dekonstruktion der Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Kunst“ stellt Martina Weinhart fest, dass Andy Warhol – als Ikone der Selbstdarstellung – durch seine Arbeitsweise die Verfahrensweisen dieses Genre nachhaltig erschüttert hat.¹⁰⁷

Sie schreibt:

„Gerade die Selbstportraits von Andy Warhol leben aus einem Widerspruch, wenn nicht gar aus einem Paradox. Mannigfaltig und in eine große Zahl treten sie uns als omnipräsente „Star-Ikonen“ entgegen. Gleichzeitig sprechen sie jedoch in der Sprache einer entpersönlichten, entsubjektivierten Kunstproduktion von einer gewissen Unerfüllbarkeit der Individualität.“¹⁰⁸

Mit dem fotografischen Selbstportrait beschäftigte sich Warhol erstmals Ende 1963/Anfang 1964.

Zur Veranschaulichung werden auf den folgenden Seiten ausgewählte Fotografien herangezogen um Warhols Arbeitsweise bezüglich des Umganges mit dem fotografischen Selbstportrait aufzuzeigen.

¹⁰⁷ Vgl. Weinhart, „Den Tod im Nacken“, S. 124

¹⁰⁸ Weinhart, „Den Tod im Nacken“, S.124

Abbildung 2: Andy Warhol, Selbstportrait, ohne Jahr, Selbstportrait, 1964,
Selbstportrait (Being Punched), 1963-1966

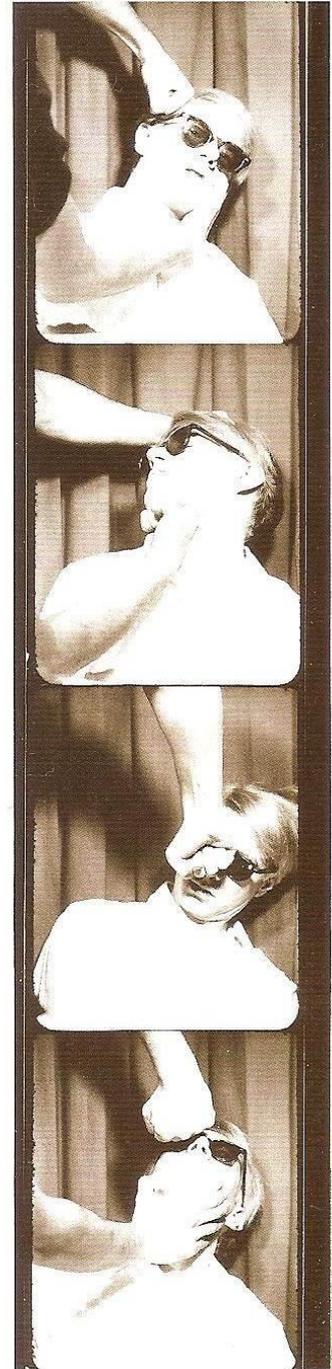
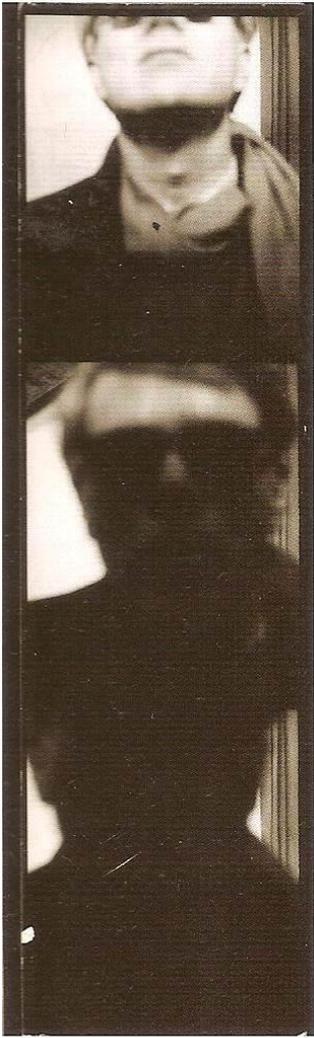


Abbildung 2 zeigt drei Fotostreifen welche Warhol von sich selbst in einem Fotoautomaten gemacht hat, die einfachste Variante eines Selbstporträts. Diese Fotografien entstanden ohne jegliche fotografischen oder ästhetischen Hilfsmittel, es gab weder eine bestimmbare Kameraeinstellung, noch Einfluss auf die Beleuchtung oder die Kulisse. Bei diesen Aufnahmeverfahren handelte es sich um einen nahezu rein mechanischen Vorgang. Der Fotoautomat eignete sich sehr gut für seine Selbstportraits, denn es handelte sich um eine Maschine die nach dem Geldeinwurf von alleine arbeitete. Dies gefiel Warhol, da man keine fotografischen Entscheidungen zu treffen hatte.¹⁰⁹ Diese drei, aus einem Fotoautomaten stammenden Fotostreifen, zeigen Andy Warhols Spiel mit der Kamera sehr gut. Wie bereits erwähnt, vergleicht Vilém Flusser das Fotografieren mit Spielen, genauer gesagt mit dem Schachspiel. Der Schachspieler setzt seine Züge sehr bewusst und durchdacht ein, demnach setzt sich Andy Warhol für jedes einzelne Bild bewusst in Szene.

Am linken Streifen sieht man wie er mit der Nähe, des Kameraobjektives spielt. Der Streifen in der Mitte, zeigt einen starren Blick direkt in die Kamera und eine Profilaufnahme. Es erinnert an Fotos eine Verbrecherkartei.

Am dritten Fotostreifen sieht man das Spiel mit einer weiteren Person die mit den Fäusten auf Warhol einschlägt.

¹⁰⁹ Vgl. Hartley, „Andy Warhol. Der Fotoautomat als Portraitstudio“, S. 31-32.

Abbildung 3: *Taylor Mead, 1960er Jahre, Fotoautomatenstreifen*



Abbildung 3: die Fotografien von Taylor Mead sind bewusst so gewählt, dass sie den erwähnten Spaß in einem Fotoautomaten nochmals sehr gut veranschaulichen. Man sitzt in dieser Fotokabine und posiert für diese Kamera. Die Freude steckt in der Möglichkeit sich durch diesen Apparat spielend leicht selbst in verschiedenen Rollen inszenieren zu können, ohne dass man einen Fotografen benötigt. Der Fotoautomat ist eine Maschine für Selbstportraits. Man sieht förmlich die Freude die Taylor Mead wohl in diesem Fotoautomaten hatte.

Fast jeder kennt solche Fotos, man setzt sich, alleine oder mit Freunden, zum Beispiel am Bahnhof, um vielleicht die Wartezeit zu überbrücken, also einfach zum Spaß, in einen Fotoautomaten und posiert für die Kamera. So wie hier zu sehen, setzt man sich in Szene und lässt den Rest die Maschine erledigen. Man könnte eigentlich sagen somit ist man eben selbst der/die FotografIn dieses Portraits, da man sozusagen seine eigenen Vorstellungen umzusetzen versucht. Auch hier spielt der Mensch mit dem Apparat, es ist keine Arbeit.¹¹⁰

¹¹⁰ Vgl. Vilém Flusser im Kapitel 2.2.1. Operator – der Fotograf.

Abbildung 4: Andy Warhol, Selbstportrait (mit Hand an der Wange), 1977-78, Selbstportrait (Hand), 1982, Selbstportrait (mit dunklem Anzug und weißen Hemd), 1977-78, Selbstportrait, 1982

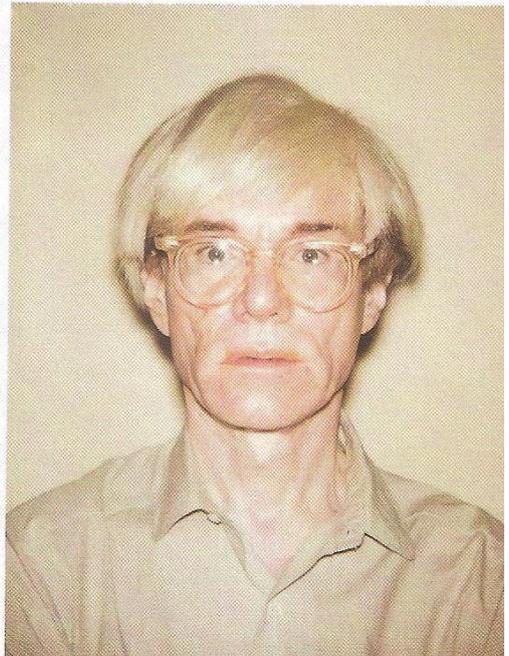
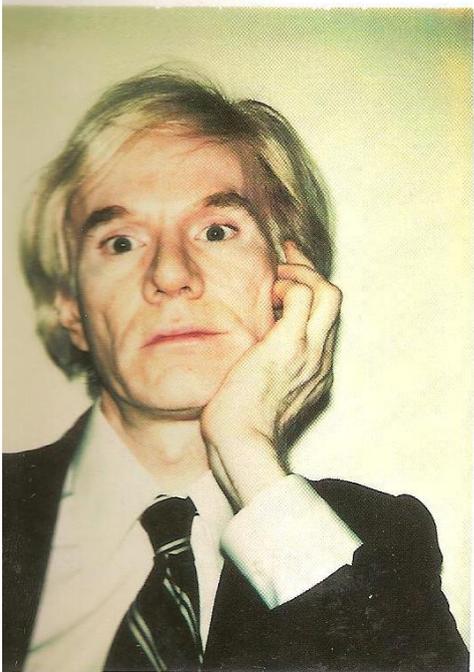
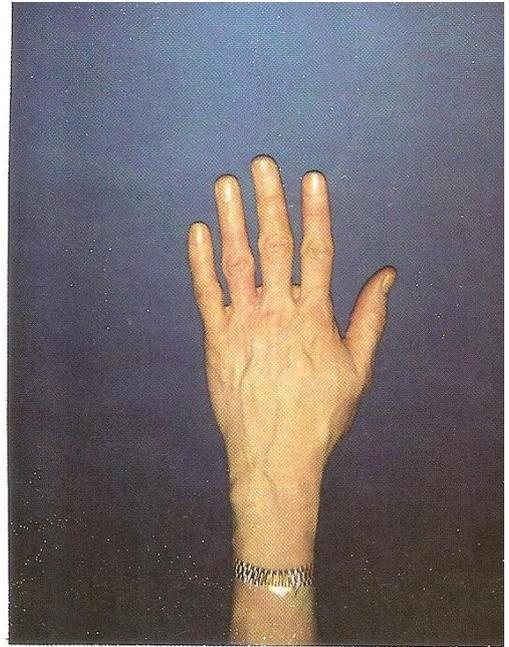
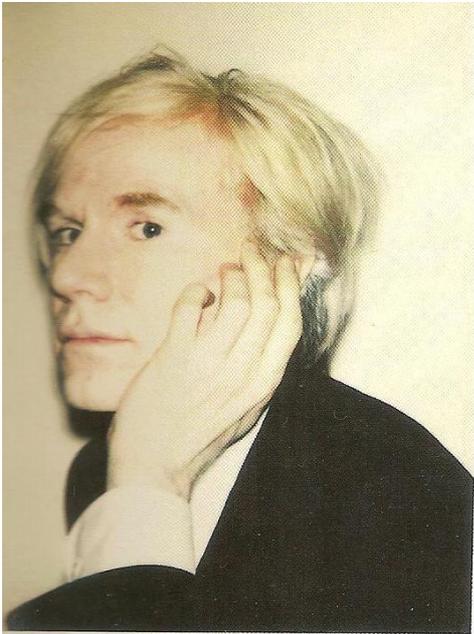


Abbildung 4 besteht aus drei Selbstportraits von Andy Warhol und einem Foto von seiner Hand. Beide Fotografien links zeigen dieselbe Pose, aber aus verschiedenen Blickwinkeln, einmal frontal als Portrait und einmal seitlich als Profilaufnahme. Warhols Haar- und Hautfarbe verschwimmen schon fast mit dem Hintergrund, aus dem Bild herausstechend sind die Augen, die Augenbrauen und der Anzug. Die Fotografie rechts unten zeigt einen Andy Warhol, der noch mehr mit dem Hintergrund verschwimmt, sein ganzes Äußeres gleicht farblich weitgehend dem Hintergrund. Hier veranschaulicht sich das von Barthes formulierte „zum Gespenst werden“.¹¹¹

Im Vergleich zu diesem Verschwinden ist das Foto seiner Hand sehr kontrastreich. Der Untergrund auf den er sie legt ist blau dadurch hebt sich seine blasse Haut sehr stark ab. Die Hand wirkt dadurch alt und faltig. Zwischen den linken und rechten Fotografien liegen ca. fünf Jahre. Sie sind somit Dokumente eines Zeitverlaufs.

Die linken Bilder zeigen noch einen sehr präsenten Warhol, während rechts einerseits die faltige Hand stark betont wird, andererseits Warhol selbst am Verschwinden ist.¹¹²

Diese Effekte in der Belichtung und der Schärfe sind natürlich auch eine der Eigenschaften welche der Technik einer Polaroid-Kamera zugrunde liegen.

¹¹¹ vgl. Barthes im Kapitel 1.3. Selbst- und Fremddarstellung durch Fotografie

¹¹² Eine Hand bzw. die Hände des Menschen können in der Fotografie eine ausdrucksstarke Requisite in der Inszenierung eines Menschen sein sowie selbst zum Motiv einer Fotografie werden. Nicht nur Warhol selbst hat seine Hand sozusagen portraitiert. In *Warhol Photography* sind zwei von dem Fotografen und Grafiker Duane Michals stammende Fotografien von Warhols Händen beispielhaft abgebildet. Das erste Bild stammt aus dem Jahr 1958 und zeigt Warhol mit den Händen vor seinem Gesicht. Auf dem zweiten aus dem Jahr 1973, ist nur eine Hand auf einem Gitter liegend abgebildet. Zwischen diesen beiden Fotografien liegen über zehn Jahre und verdeutlichen somit ebenfalls das Altern. Vgl. Warhol, *Warhol Photography*, S. 285 und S. 303-304

Abbildung 5: Andy Warhol, Selbstportrait „in Drag“ (lange rötlich-blonde Perücke und karierte Krawatte), 1981/82, Selbstportrait „in Drag“, 1981, Selbstportrait „in Drag“, 1981/82, Selbstportrait „in Drag“ (platinblonde toupierte Perücke)

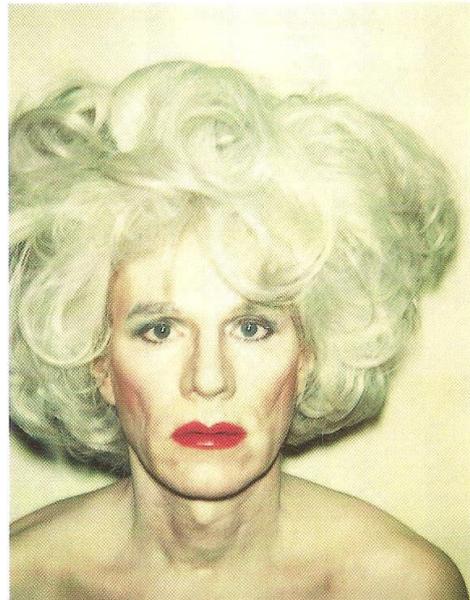


Abbildung 5 zeigt Andy Warhol viermal als Drag Queen verkleidet. Alle Fotografien haben zwei Dinge gemeinsam, Warhol hat sich für jedes Foto eine Perücke aufgesetzt und roten Lippenstift aufgetragen. Diese Fotografien verdeutlichen Warhols Spiel mit der Kamera, er inszeniert hier nicht sich selbst sondern er schlüpft in eine Rolle und inszeniert sich als diese.

Die links oben von Warhol dargestellte Drag Queen wirkt selbstbewusst.

Das Foto links unten ist dem gerade beschriebenen sehr ähnlich. Allerdings erzielt er durch das in seiner Pose betonte Kinn im Vergleich eine energischere Wirkung.

Die beiden rechten Bilder unterscheiden sich von den linken durch einen unbedeckten Oberkörper.

Der Ausdruck auf dem oberen Foto ist etwas weniger selbstsicher und lasziver als bei den beiden eben besprochenen Bildern.

Rechts unten trägt Warhol eine stark toupierte blonde Perücke, welche farblich seinen sonst getragenen Haartoupets ähnelt. Im Vergleich zu den anderen drei Fotografien stellt er eine traurig wirkende Drag Queen zum dar.

Wie schon im Foto der Abbildung 4 rechts unten besprochen gibt es hier wieder Ähnlichkeiten mit dem Verschwinden im Hintergrund bzw. das zum Geist werden

Andy Warhols Selbstdarstellung kann als Drag Queens kann ein Verweis auf seine Homosexualität verstanden werden. Dies war seine Art und Weise mit dem anderen Geschlecht umzugehen, es zu thematisieren.

Diese vier Fotografien werfen die Frage auf, ob diese tatsächlich von Andy Warhol selbst fotografiert wurden. Da der Fotograf Christopher Makos im Zuge seiner langen Zusammenarbeit mit Warhol¹¹³ eine Portraitserie mit dem Titel „Altered Images“ schuff. Diese Fotografien zeigen Andy Warhol auf unterschiedlichste Weise als Drag Queen verkleidet.¹¹⁴

¹¹³ Diese Zusammenarbeit wird im nächsten Kapitel näher erläutert.

¹¹⁴ Vgl. Warhol, Warhol Photographs, S.372 und

Abbildung 6: Andy Warhol, *Selbstportrait mit „Fright Wig“*, 1986

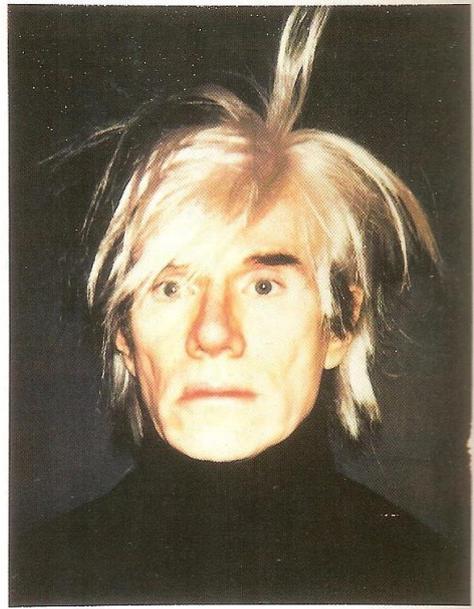
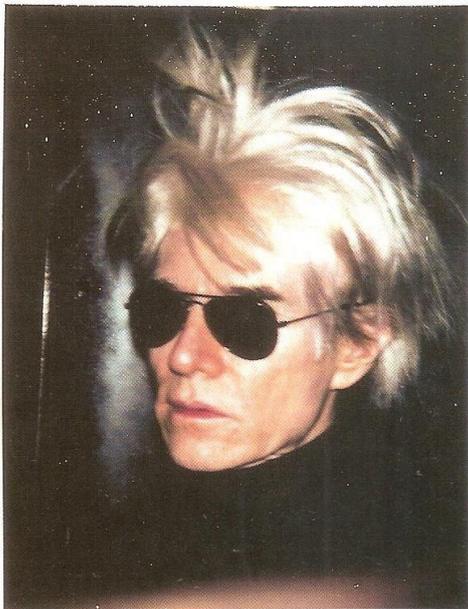
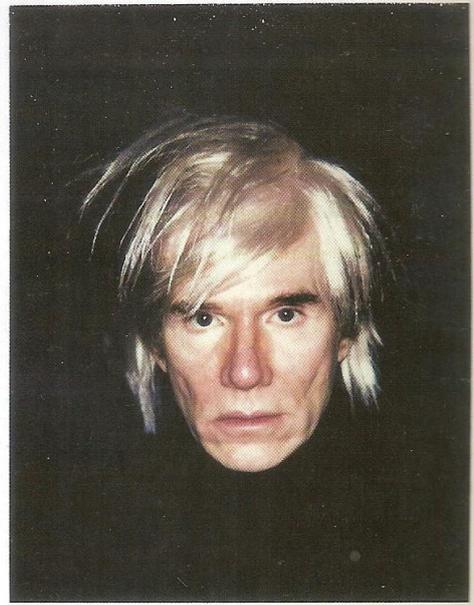
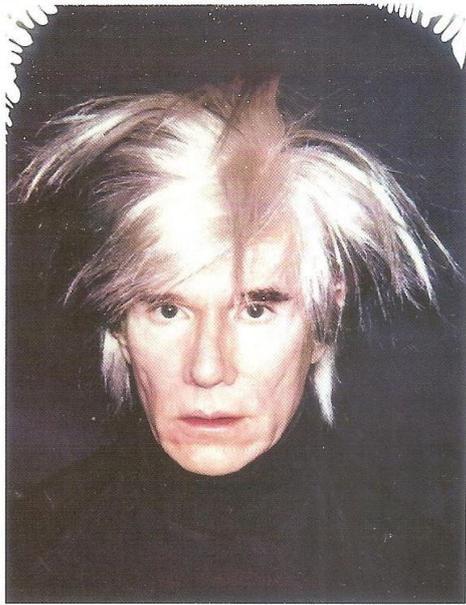


Abbildung 7: Andy Warhol, *Sechs Selbstportraits*, 1986



Die *Abbildungen 6 und 7* gehören in gewisser Weise zusammen.

Abbildung 6 trägt den Titel „Fright Wig“, dies bedeutet „Schreck Perücke“. Hier kann man gut das Spielen mit der Selbstinszenierung erkennen. Warhol erzielt durch seine Inszenierung dieser Fotoserie den Effekt, dass sein Kopf bzw. sein Gesicht in den Vordergrund tritt. Durch die kleinen zusätzlichen Spielereien, wie die verschiedenen Belichtungsstärken oder die verschiedenen Schärfen, erzielt er zusätzliche Effekte.

Im Vergleich dazu veranschaulicht *Abbildung 7* das Weiterverarbeiten und Vervielfachen der Fotos. Hier dienen die Fotos aus *Abbildung 6* sozusagen als eine Art Skizze oder Vorlage für *Abbildung 7*. Eines von Warhols fotografischen Selbstportraits wird zu einer Serie von Siebdrucken weiterverarbeitet. Durch diesen Vorgang reproduziert er sein Abbild mehrfach auf farblich unterschiedlichen Untergründen.

Abbildung 8: Andy Warhol, *Self-Portrait, Montauk, Long Island 1976-79* (aus der Serie. *Social Disease*¹¹⁵)



Abbildung 8 zeigt ein faszinierendes fotografisches Selbstbildnis von Andy Warhol. Mit einer Hand hält Warhol eine Fotokamera auf seinem Schoß, mit der anderen hält er sich eine Pistole vor sein Gesicht. Es ist nicht ganz ersichtlich wie dieses Selbstportrait zustande kam. Entweder hat Warhol sich über einen Spiegel mit der Kamera in seiner Hand abgelichtet, oder er hatte eine weitere Fotokamera mit einem Stativ vor sich positioniert.

Faszinierend deshalb weil hier auf eine sehr interessante Art das Verschmelzen der verschiedenen Realitäten von den Elementen Operator – Spectator – Spectrum nach Barthes dargestellt wird. Die Kombination von Pistole und Kamera in einem Bild

¹¹⁵ In seinem bereits erwähnten Party-Tagebuch beschreibt Warhol das er unter „Social Disease“ einer sozialen Krankheit leidet. Er meint damit den Drang immer unter Leuten zu sein und keine Party verpassen zu wollen. Er ging jeden Tag aus und witzelt er würde sogar zur Eröffnung einer Toilette gehen. Überall wo er im Laufe eines Abends hinging hatte er wenn möglich sein Aufnahmegerät und eine Fotokamera bei sich. Zu dieser Zeit fotografierte Warhol nicht nur mit der Polaroid-Kamera. Er liebte handliche Kameras mit einem 35mm Automatikfokus, wie Minox und Konica sie erzeugten. Die Fotografien in Exposures entstanden mit dieser Art Kamera. Vgl. Warhol/Colacello, *Andy Warhol's Exposures*, S. 1f

vermittelt eine enorme Spannung. Hier wird fotografisch verbildlicht dargestellt, was auch Susan Sontag mit ihrem Vergleich der Fotokamera und einer Waffe vermitteln möchte. Es geht um die Macht welche der/die FotografIn über sein/ihr Motiv in gewisser Weise ausübt (vgl. Kapitel 1.1.1.). Da es sich bei der abgebildeten und bei der abbildenden Person um Andy Warhol handelt, hinterfragt er sich selbst und seine Handlung aus beiderlei Blickwinkel. Als Fotograf übt er die „Macht“ aus, sein Motiv zu inszenieren, als Motiv demonstriert er diese „Macht“ an sich selbst. Man könnte dieses Verhalten aber auch so verstehen, dass das Modell sich seiner Position in einem fotografischen Szenario durchaus bewusst ist. Dies würde dann dem Modell eine Umkehrung des Machtverhältnisses dem Fotografen gegenüber ermöglichen.

4.1.2. Fotografische Fremddarstellung – Warhol als Spectrum

Wenn man die Fotos die von Warhol existieren betrachtet, lässt sich sehr bald erkennen dass er sich auf sehr bewusste Art und Weise den Medien präsentierte. Ein Beispiel dafür sind die Bilder die von seinem verarbeiteten Oberkörper nach dem Attentat auf ihn, von ihm selbst initiiert, aufgenommen wurden.

„Andy Warhol erkannte schon zu Beginn seiner Karriere, dass sich die Photographie hervorragend eignet, die eigene Präsenz in der Welt festzuhalten. Noch wichtiger war vielleicht, dass er wusste, wie man die Photographie manipulieren kann, um genau das Bild zu formen das man der Welt zeigen will. Sein Leben lang – von 1949, als er zu Anfang seiner professionellen Laufbahn nach New York zog, bis zu seinem Tod 1987 – umgab sich Warhol mit Photographen, die dafür sorgten, dass jeder Aspekt seines öffentlichen Lebens auf Film gebannt wurde.“¹¹⁶

¹¹⁶ Smith, „Hollywoodstars und edle Wilde“, S. 27

Abbildung 9: Gerald Malanga, Andy Warhol mit Polaroid-Kamera, Brighthampton, New York, 1971

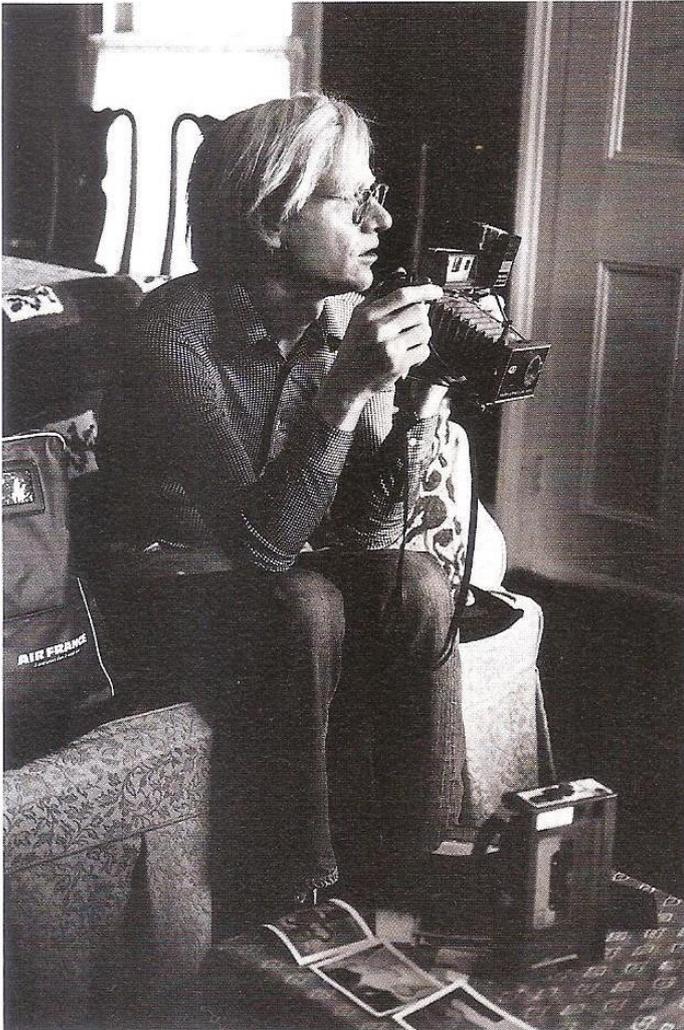


Abbildung 9 stammt aus Gerald Malanga's Sammlung. Dieses Schwarzweißfoto ist eines von vielen Fotos die Andy Warhol mit einer Fotokamera abbilden. Hier veranschaulicht Warhol sehr ausdrucksvoll das von Flusser beschriebene Lauern des Fotografen. Mit dem Finger am Abzug/Auslöser lauert er und wartet auf das Wild welches er erlegen will/Motiv welches er einfangen will.

Ein zusätzlicher Aspekt welcher in Kapitel 2 über die Reproduktion beschrieben wurde stellen die vor ihm liegenden bereits entwickelten Polaroids auf dem kleinen Tischchen.

Abbildung 10: Cecil Beaton, Andy Warhol und die Factory, 1969, Schwarzweißfoto



Abbildung 10, fotografiert von Cecil Beaton zeigt Andy Warhol im Kreis einiger Factory Mitglieder. Obwohl Warhol sich nicht in der Mitte des Bildes befindet, ist die Fotografie so inszeniert, dass er das Zentrum bildet. Die gesamte Szenerie verschwimmt und bildet den Hintergrund rund um ihn herum. Es sieht fast aus wie die Hintergrundbilder bei einem/einer PortraitfotografIn. Es erweckt den Eindruck als würde Andy Warhol aus dem Foto herausblicken. Er sieht seinem zukünftigen Betrachter in die Augen. Es ist beinahe so als wäre im äußerst bewusst, dass man dieses Foto Jahrzehnte später immer noch betrachten wird.

Erst bei längerer Betrachtung entdeckt man in dieser Fotografie immer wieder neue Details, Informationen (Vgl. Scanning Flusser). Oberhalb der halbnackten Brigid Berlin blickt ein Gesicht ins Bild, gerade so, dass es noch in den Bildausschnitt passt.

Auch der Glastisch hat etwas für sich, auf ihm liegen zwei Kameras, sonstiges Arbeitsmaterial und einige Personen seiner Factory-Gesellschaft rund um Warhol spiegeln sich in ihm und sind somit zweimal in einem Bild zu sehen. Sozusagen bildet sich Warhol mitsamt seiner Werkzeuge, Fotokameras und Mitarbeiter, ab.

Abbildung 11 Oliviero Toscani, Andy Warhol aus „Twelve Instant Images“, um 1980, Schwarzweißfoto

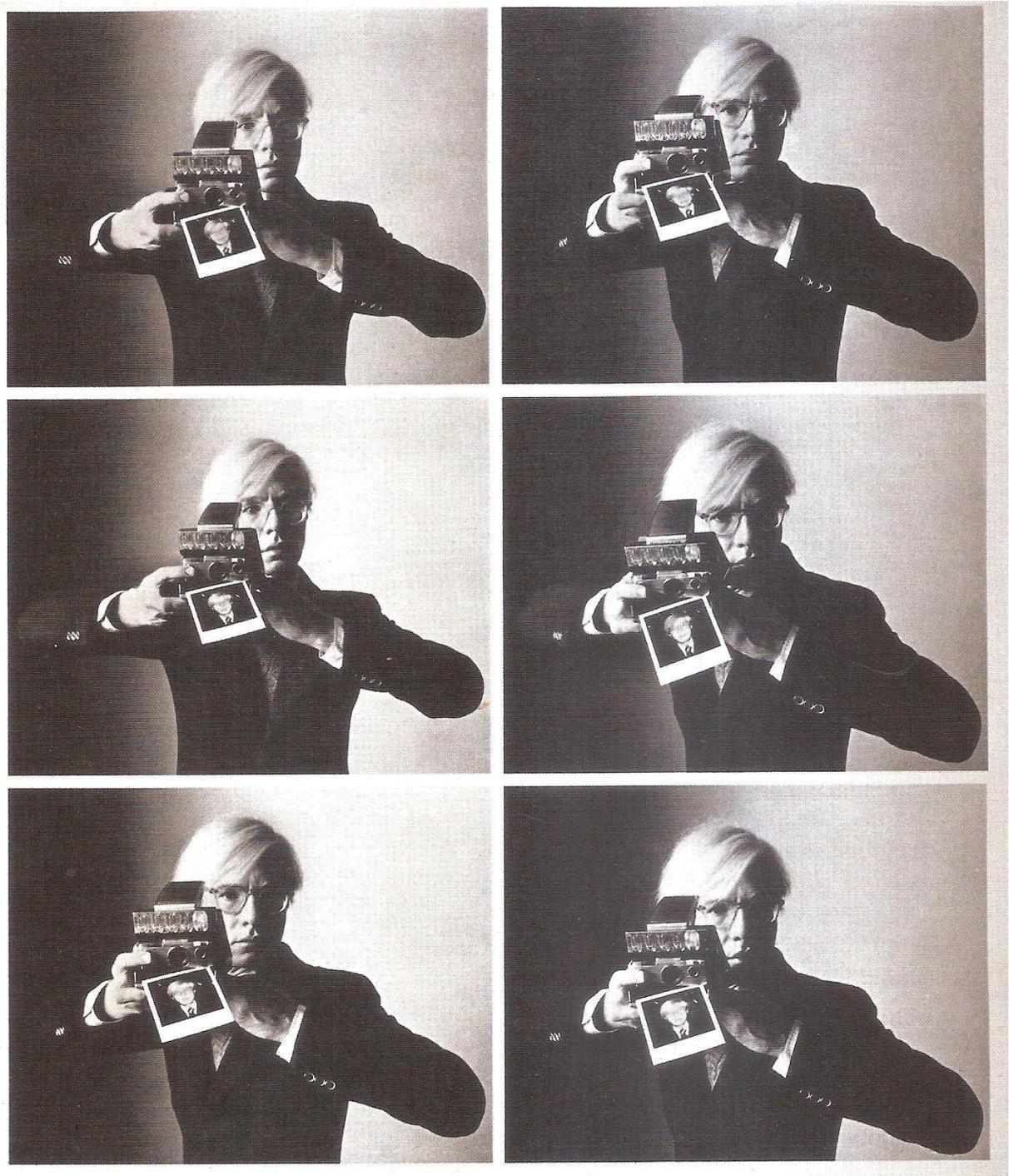


Abbildung 11 von Oliviero Toscani zeigt Warhol mit einer seiner vielen Polaroid-Kameras. Interessant an diesem Bild ist, dass die Kamera ein bereits entwickeltes Foto von Warhol selbst zeigt. Er posiert mit seinem eigenen Porträt so, als hätte er sich gerade selbst fotografiert. Ein Spiel mit verschiedenen Realitäten auch hier nimmt er wieder verschiedene Positionen ein. Er ist Fotograf und zweimal das Motiv. Diese Fotografien

verdeutlichen auch den Diskurs der unendlichen Reproduzierbarkeit der Fotografie. Es diskutiert das Medium Fotografie und zeigt eine Möglichkeit der praktischen Auseinandersetzung mit einer Problemstellung in der Theorie der Fotografie.

Abbildung 12 Christopher Makos, *Auf der Rolltreppe des Beaubourg Museums Paris. Ich knips‘ dich, du knipst mich!*, 1986



Abbildung 12 ist eine Fotografie von Christopher Makos und zeigt Andy Warhol ein weiteres Mal, so wie ihn vermutlich viele Menschen kannten und sahen, nämlich hinter der Kamera.

Über Man Ray, bei dem er fotografierten lernte, landete Christopher Makos bei Andy Warhol. In den 70er und 80er Jahren war Makos, Warhols Begleiter auf seinen Reisen, er war eine Art „Hoffotograf“ von ihm. Ihre Beziehung beruhte darauf, dass sie viel voneinander lernten. Für Makos war dies eine Zeit der Selbstfindung und er lernte von Warhol wie man mit Kunst Geld verdienen kann, während er Warhol fotografische Techniken und den richtigen Umgang mit einer Fotokamera beibrachte. Unzählige Fotos

von Andy Warhol stammen aus dieser intensiven Zeit, welche die beiden miteinander verbrachten.¹¹⁷

Bis heute bedeutet Makos für Interessierte einen Zugang zu Andy Warhol. Für Makos geht es in der Fotografie um Besitz, wenn man etwas fotografiert kann man sich dies für immer behalten. Wenn man so will, könnte man sagen er besitzt die von ihm inszenierten Posen Andy Warhols.¹¹⁸

Über das Fotografieren von Andy Warhol sagt Makos folgendes:

„Warhol war wie ein unbeschriebenes Blatt, wie eine leere Leinwand. Es hat ihm sehr gefallen dirigiert zu werden. Er war einfach die personifizierte Stille. Er hat mit niemandem gesprochen, solange er nicht angesprochen wurde. Und so konnte man Einfluss auf ihn nehmen. Ich konnte ziemlich viel mit ihm machen. Und er hat mitgemacht.“¹¹⁹

4.1.3. Selbst- und Fremddarstellung, der Vergleich

Von Andy Warhol existieren Selbstportraits und Portraits. Eine Unterscheidung zwischen diesen veranschaulichen folgende Fotos.

Es stellt sich hier nicht nur die Frage nach den Unterschieden in der Selbst- und Fremddarstellung dieser Fotografien, sondern auch inwiefern diese bewusst inszeniert wurden.

Die gewählten Bilder (*Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 15*) zeigen auf sehr unterschiedliche Weise Andy Warhols durch Narben entstellten Oberkörper, nachdem er im Juni 1968 von Valerie Solanas angeschossen wurde.

¹¹⁷ Vgl. Warhol Photography, S. 288 und Pape „Warhol war das erste Facebook“, Interview mit Christopher Makos, S. 105

¹¹⁸ Vgl. Pape, „Warhol war das erste Facebook“, Interview mit Christopher Makos, S. 103-105

¹¹⁹ Pape, „Warhol war das erste Facebook“, Interview mit Christopher Makos, S. 104

Abbildung 13: Drei Royaltone Bonus Farb-Fotos von Andy Warhol im Columbus Hospital nach dem Attentat, eines davon ein Selbstportrait, 1968, je 15,2 x 8,9 cm

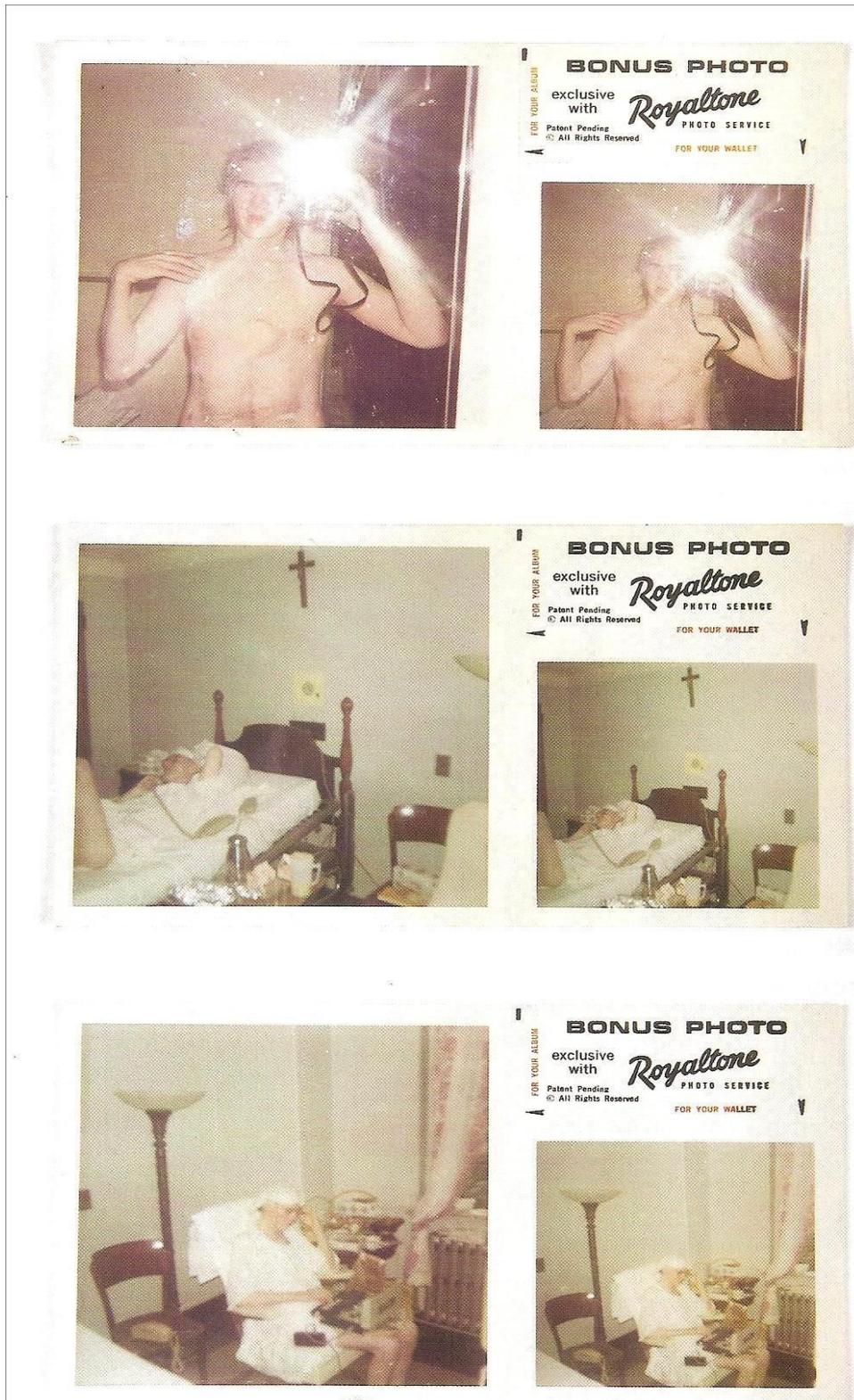


Abbildung 14: Richard Avedon, *Andy Warhol, Künstler*, New York, 20. August, 1969, Schwarzweißfoto, 25 x 20,4 cm

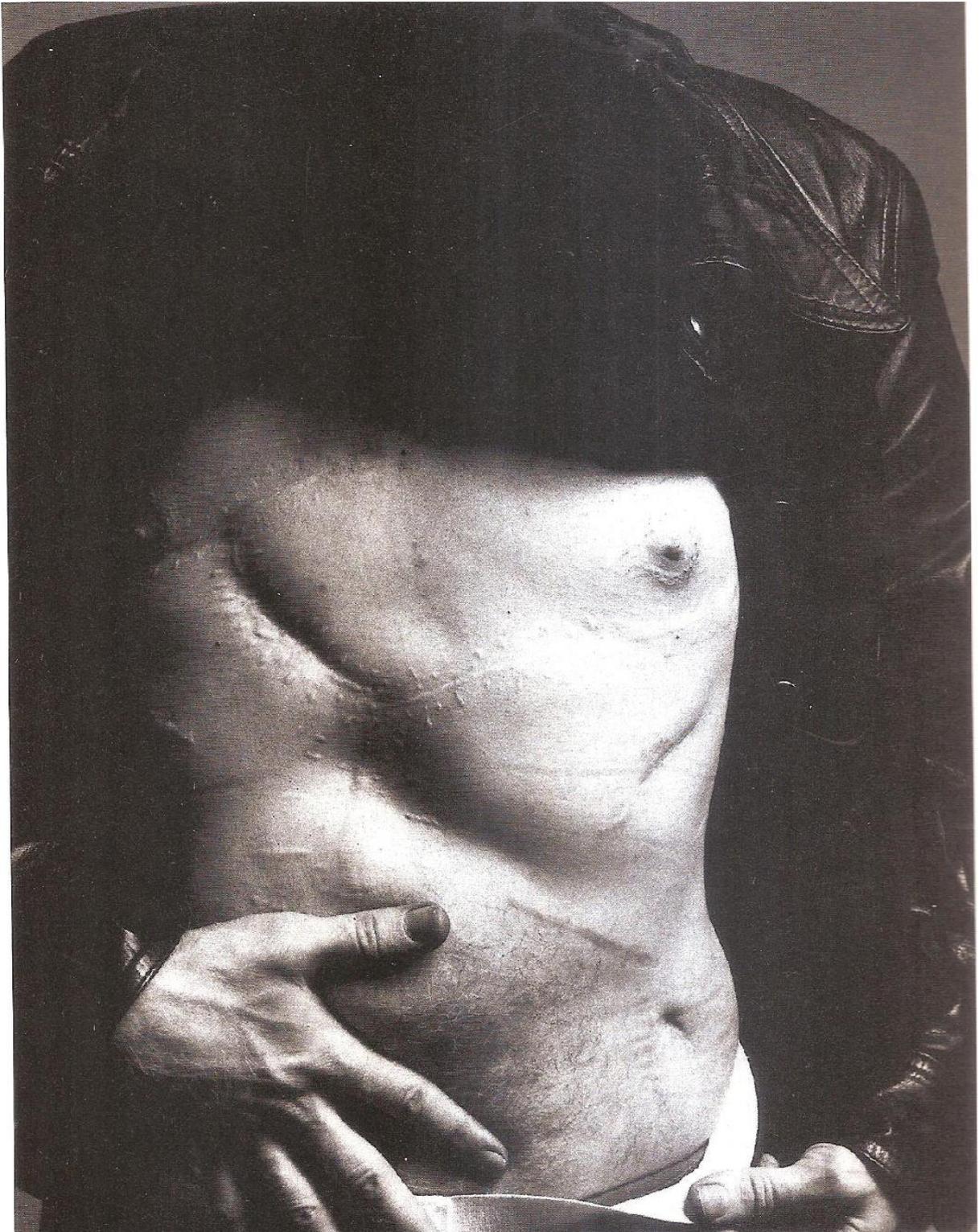
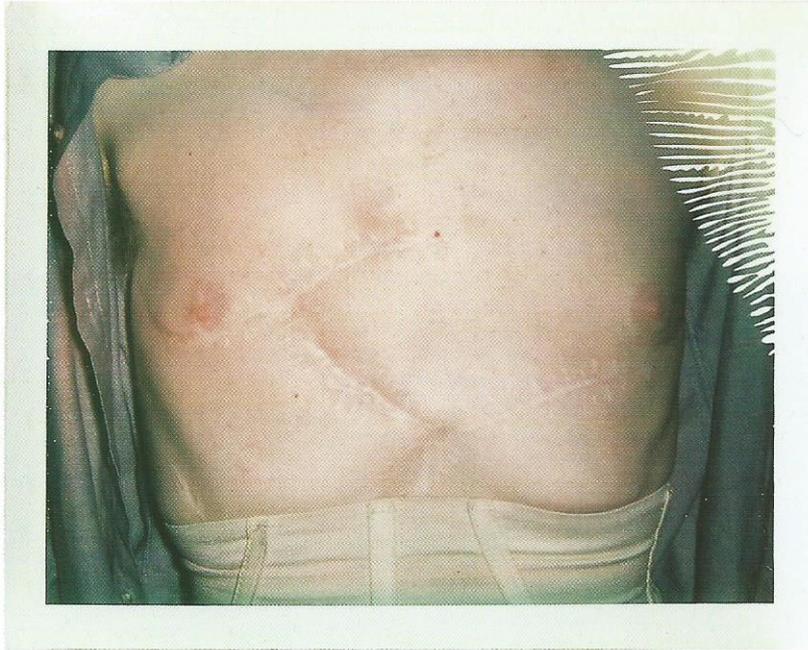


Abbildung 15: Brigid Berlin, Andys Narben, nie von jemand anderem als mir fotografiert! Für John Holmes mit Dank, B. P. 72, 1972



Auf *Abbildung 13* sind drei Fotografien von Andy Warhol im Krankenhaus nach dem Attentat auf sein Leben abgebildet. Bei dem obersten Foto handelt es sich um ein Selbstportrait. Bei den anderen beiden Fotos ist nicht ganz ersichtlich wie diese entstanden sind. Sie zeigen Warhol in seinem Krankenzimmer.

Warhols Selbstportrait in *Abbildung 13* zeigt wie er sich selbst mithilfe eines Spiegels fotografiert bzw. er fotografierte sein Spiegelbild und stellt sich auf diese Weise selbst dar. Die Darstellung ist aber durch das reflektierende Blitzlicht beeinträchtigt, der Blitz lenkt den Blick auf sich und erst langsam sieht man Warhols vernarbten Oberkörper und sein Gesicht. Mit dieser Bildinszenierung dirigiert Warhol bewusst den betrachtenden Blick. Der Blitz lenkt nicht nur den Blick, er könnte auch eine Symbolik des Lichtes widerspiegeln, von dem Menschen mit Nahtoderfahrung immer wieder berichten.

Im Gegensatz dazu zeigt *Abbildung 14* Warhols vernarbten Oberkörper – von Richard Avedon fotografiert – sehr ästhetisch. Warhol trägt eine schwarze, geöffnete und hochgezogene Lederjacke, seine rechte Hand ist so positioniert, dass man die Narben auf keinen Fall übersehen kann, die linke Hand greift den Bund seiner Unterhose. Seine beiden Hände bilden eine Art Rahmen um seine Narben. Die Narben sind gekonnt in den Mittelpunkt gerückt. Alle anderen Bildelemente rahmen sie ein. Die gewählte

Positionierung der Hände, die schwarze Lederjacke und die Entscheidung dies Schwarz-Weiß abzulichten erzeugen die gewünschte Ästhetik.

Zwischen den beiden Bildern liegt ein Jahr, man könnte sagen, das erste Bild zeigt einen verletzten, schwachen, „halbtoten“ Andy Warhol, das zweite zeigt einen, obwohl das Bild sein Gesicht nicht zeigt, wieder auferstandenen, stärkeren Andy Warhol.

Abbildung 15 zeigt eine Fotografie von Brigid Berlin aus dem Jahr 1972. Also drei Jahre später. Sie bedient sich einer fotografischen Einfachheit, sie bildet das ab was sie sieht, im Vergleich zu Avedon weniger ästhetisch inszeniert. Auf diesem Foto ist sogar das erwähnte medizinische Korsett welches Warhol zeitlebens tragen musste mitabgebildet. Im Vergleich der beiden Portraits und des Selbstportraits stellt man fest, dass Avedon und Berlin Warhol ohne Kopf darstellen, während Warhol sein Gesicht hinter der Fotokamera und dem Blitz versteckt. Es entsteht das Gefühl alle drei Fotografen haben durch ihre Bildinszenierung den Kopf vom Körper getrennt. Sie verdeutlichen aber auch, dass wenn einmal diese doch sehr prägnanten Narben in Bezug mit Andy Warhol gestellt wurden, man ihn durch diese auch Kopflös immer wieder identifizieren kann.

4.2. Fotoautomat und Polaroids – Warhol als Operator

Bei den Fotografien, die er selbst inszenierte nutzte Andy Warhol unterschiedliche Methoden. Bereits bei den beschriebenen Selbstportraits von Warhol lag die Konzentration auf den Fotoautomaten und der Polaroid-Kamera als fotografisches Werkzeug.

Bei Verwendung dieser Apparate, hat der/die FotografIn aufgrund der Technik weniger Einfluss als bei dem Negativ-Positiv-Verfahren. Beide besitzen auch eine relativ rasche Entwicklungszeit und dies ermöglicht eine rasche Weiterverarbeitung. Während beim Negativ-Positiv-Verfahren, während der Belichtung auf das Fotopapier, durch verschiedene Filter und Belichtungszeiten, noch Korrekturen und bildästhetische Veränderungen vorgenommen werden können, bestehen diese Möglichkeiten weder bei den Bildern eines Fotoautomaten noch bei der Polaroid-Kamera.

Anfangs, wie schon erwähnt, arbeitete er mit einer Reihe von Fotoautomaten. Die ersten Vorlagen für seine Modelle und auch für seine Selbstportraits entstanden auf diese Weise. Später verwendete er eine Polaroid-Kamera, mit der er dann in der *Factory* gezielter arbeiten konnte. Weiters hatte er diese dann auch immer bei Partys und den legendären Nächten im *Studio 54* bei sich. So entstanden sehr viele Fotos von diversen Prominenten dieser Zeit.

Beim Fotoautomat kam nach kurzer Zeit ein Fotostreifen mit vier fertigen Bildern zum Vorschein. Außer dem Positionieren der zu fotografierenden Person steckte kein Arbeitsaufwand dahinter.

Ähnlich war es mit der Polaroid-Kamera bzw. der Sofortbildkamera, nach einer relativ kurzen Wartezeit stand das fertige Foto zur eventuellen weiteren Verarbeitung, zur Verfügung. Im Gegensatz zu diesen beiden Methoden steht die analoge Fotografie: Man musste nicht nur einen Negativfilm in die Kamera legen, sondern diesen auch noch selbst entwickeln oder entwickeln lassen und danach mussten diese Negativbilder auch noch auf Papier belichtet zu einem Positiv werden.¹²⁰

¹²⁰ Heute, im Zeitalter der digitalen Fotografie, ist dies wieder ein einfacherer und schnellerer Prozess. Weiters ermöglicht sie der fotografierenden Person die Produktion einer Unmenge von Bildern. Diese Art der Fotografie würde auch dem Arbeitsprozess von Andy Warhol entsprechen, da dieser für seine Portraitvorlagen immer eine Menge an unterschiedlichen Bildern pro Modell machte.

Alles in allem ein sehr zeitaufwendiger Prozess, den Warhol somit abkürzte. Für seinen pragmatischen Umgang mit der Fotografie war dies völlig ausreichend. Gleichzeitig brachte diese Arbeitsweise auch einen sehr authentischen Stil hervor.

4.2.1. Arbeiten mit dem Fotoautomat

Andy Warhols erster richtiger Portraitauftrag war von Robert C. Scull im Sommer 1963, einem Pop-Art Sammler aus New York. Warhol sollte seine Frau Ethel porträtieren. Zu ihrer großen Verwunderung wurde sie nicht in einem Studio professionell fotografiert, sondern Warhol ging mit ihr in die 42. Straße, wo sich einige Fotoautomaten¹²¹ befanden.¹²²

„Er sagte: ‚Achte nur auf das rote Licht‘, und ich wurde stocksteif, achtete auf das rote Lämpchen und rührte mich nicht. Deshalb kam Andy rein, schubste mich und brachte mich dazu, alles Mögliche zu machen, bis ich schließlich entspannte. Ich glaube, wo immer wir waren, dachten die Leute, sie hätten zwei Verrückte vor sich. Wir liefen von einem Photoautomaten zum anderen, und er machte diese vielen Aufnahmen, die dann überall zum Trocknen herumhingen.“¹²³

Das fertige Werk Ethel Scull Thirty-Six Times weist unterschiedliche Gesichtsausdrücke in verschiedenen Farbvariationen auf. Es entsteht der Eindruck eine ambitionierte Schauspielerinnen würde ihr Rollenspektrum trainieren.¹²⁴

¹²¹ Der Fotoautomat ist eine Erfindung der zwanziger Jahre, in New York wurde der erste „Photomat“ im Dezember 1926 aufgestellt. Vgl. Derenthal, „Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist“, S. 35.

¹²² Hartley, „Andy Warhol. Der Fotoautomat als Portraitstudio“, S. 31.

¹²³ Mc Cabe, „Keine Sorge, alles wird Großartig“, S. 89.

¹²⁴ Vgl. Hartley, „Andy Warhol. Der Fotoautomat als Portraitstudio“, S. 31

Abbildung 16: Ethel Scull, 1963



Abbildung 17: David McCabe, Ethel Scull und Andy Warhol, 1964



Abbildung 18: Andy Warhol, 36 mal Ethel Scull, 1963

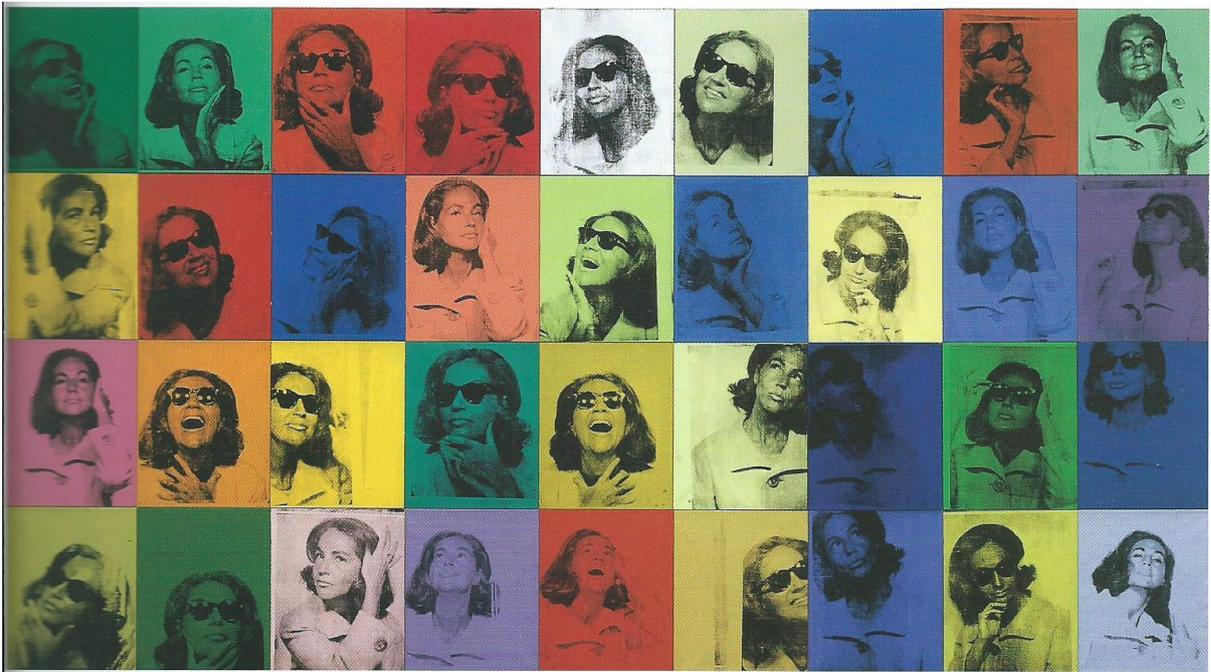


Abbildung 16 besteht aus drei Fotoautomatenstreifen wie sie auch im Kapitel 4.1.1. zu Warhols fotografischen Selbstportraits abgebildet und beschrieben sind. Das Modell Ethel Scull trägt fast auf allen Fotos eine Sonnenbrille bzw. spielt sie mit ihr. Sie dient ihr als Requisite, vielleicht um eine gewisse Verlegenheit zu überspielen. Dieses Spiel bringt aber auch Spannung in die Bilder und betont die drei Fotos auf denen Scull ohne ihre Sonnenbrille posiert.

Abbildung 17 ist eine Fotografie von David McCabe und zeigt Ethel Scull mit Andy Warhol vor dem Ergebnis der Portraitsitzung im Fotoautomaten.

Abbildung 18 hier handelt es sich um das eben genannte Ergebnis. 36 Siebdrucke in verschiedenen Farben.

4.2.2. Polaroid-Fotografien

Bevor Andy Warhol in den 1970er seine Vorliebe für die Fotografie bzw. das Fotografieren mit einer Polaroid-Kamera¹²⁵ entwickelte, arbeitete er überwiegend mit einer Filmkamera oder dem Tonband. Wenn er Fotos brauchte, nutzte er bis zu diesem Zeitpunkt, wie bereits erwähnt, einen simplen Fotoautomaten.¹²⁶

„Obwohl dass Polaroid auf den Moment bezogen war, befriedigte es Andys ästhetischen Trieb nicht. Der Photoautomat hatte auch etwas Momenthaftes an sich; die Filmkamera wurde von einem Motor betrieben, und man mußte keinen Knopf drücken, um sie ein- oder auszuschalten, der Film lief einfach durch. Es gehörte zu Andys Ästhetik, körperlich und geistig nicht sehr in einem Vorgang involviert zu sein, der eine Entscheidung von ihm verlangte.“¹²⁷

¹²⁵ Ähnlich der Portraits mit der Polaroid-Kamera hatte Andy Warhol bereits eine Portrait-Serie angefertigt. Diese „Screen-Tests“ entstanden aus dreiminütigen Filmen. Diese Bilder sind „eingefrorene“ Bilder – Standbilder – von Personen die sich eben drei Minuten lang vor einer auf einem Stativ befestigten Filmkamera, befanden. Vgl. Warhol photography, S. 117-118. „Der Akzent liegt auf „Stand“ wie beim Standphoto im Film. Man friert ein bewegtes Bild ein, und daher wird es ein Stillstand innerhalb eines bewegten Bildes: Das Modell ist reglos, nicht bewegt. Wir schufen damit etwas, das auf ein photographisches Portrait hinauslief, weil das Endergebnis zwei Phasen durchlief, von einem Filmstreifen zu einem Zwischennegativ zu einem greifbaren Photo auf einem Stück Photopapier.“ Malanga, „Bewegte Bilder einfrieren“, S. 118

¹²⁶ Vgl. Warhol Photography, S. 115

¹²⁷ Warhol Photography, S. 115-116

Warhol kaufte sich um 1970 eine *Polaroid Big Shot*¹²⁸, welche hauptsächlich aus grauem Plastik bestand. Außer einem die Bildhelligkeit regulierenden Ring um die Linse besaß diese Kamera keine Einstellungsmöglichkeiten. Auf der Rückseite befand sich ein Zusatz, welcher als Griff und gleichzeitig als Sucher fungierte. An diesem Teil war auch ein Blitzwürfel befestigt. Durch die fixe Brennweite von 90cm war die *Big Shot* eine perfekte Porträtkamera. Susan Sontag nennt das Fotografieren mit einer Polaroid-Kamera „...eine handliche, flinke Form des sich Notizen-Machens.“¹²⁹ Diese Aussage trifft auf Warhols Umgang mit vieler seiner Polaroid-Fotografien zu. Er verwendete sie als Vorlage für seine Siebdrucke, daher könnte man diese Fotografien als Skizze oder so wie Sontag schreibt als Notiz verstehen. Aus einem kleinen Foto machte er etwas größeres, so wie aus einer Skizze ein Gemälde entsteht und so wie aus einer Notiz ein Roman werden kann. Aufgrund einer bestimmten verzerrten Bildqualität liebte Warhol es mit der *Polaroid Big Shot* zu arbeiten. Allerdings wurde die Produktion 1972/73 wieder eingestellt. Daher kaufte er alle *Big Shot* Kameras die er in New York bekommen konnte. Als das Management von Polaroid von seiner Vorliebe für diese Kamera erfuhr, boten sie ihm an, diese für ihn zu warten und zu reparieren.¹³⁰ Anette Spohn schreibt in „Andy Warhol. Leben Werk Wirkung“ über seine Anfänge mit der Polaroidkamera:

„Bevorzugtes Thema waren dabei zunächst die Genitalien der männlichen *Factory*-Besucher. Er selbst schrieb dazu: ‚Wann immer jemand in die *Factory* kam, ganz egal wie normal er aussah, bat ich ihn, seine Hosen auszuziehen, damit ich seinen Schwanz und seine Eier photographieren konnte. Es war schon erstaunlich, wer es mich tun ließ und wer nicht.‘ Eine weitreichende Verwendung hatte Warhol für die Tausende von Fotos allerdings nicht.“¹³¹

¹²⁸ Gerald Malanga sagte über diese Polaroid-Kamera: „Polaroid hatte diese unglaubliche Kamera entwickelt; so eine könnte man heute gar nicht mehr herstellen, weil es viel zu teuer wäre. Polaroid wollte eine Kamera machen, die für den Normalverbraucher leicht zu handhaben wäre, tatsächlich war es aber ein äußerst anspruchsvolles Gerät. Bestimmte Polaroid-Kameras hatten Blenden, so daß man die Schärfe einstellen konnte. Man konnte in der Kamera doppelt belichten, man mußte sechzig Sekunden warten bevor man das Bild rausziehen konnte – aber das alles machte großen Spaß.“ Malanga „Bewegte Bilder einfrieren“, S. 116

¹²⁹ Sontag „In Platons Höhle“, S. 280

¹³⁰ Vgl. Fremont, „Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot“, S. 157-158.

¹³¹ Spohn, *Andy Warhol*, S. 52.

Der normale Ablauf einer Portraitsitzung war meist mit mehreren zu einem Lunch in die *Factory* geladenen Gästen verbunden.

Mehrmals pro Woche waren wild zusammen gewürfelte Gruppen aus Film, Mode, Musik, Kunst und Society eingeladen. Meist wurden diese Treffen von amerikanischen oder auch europäischen Kunsthändlern arrangiert. Einer oder eine dieser geladenen Gäste war dann das Portrait-Modell, zu welchem sich Andy Warhol im Laufe des Lunches gesellte. Danach begann erst die eigentliche Arbeit. Er hatte einen schnellen und effektiven Arbeitsstil. Seine weiblichen Modelle wurden meist geschminkt und sie bekamen Kostüme. In der Regel konnte Warhol sie davon überzeugen ihr Oberteil sogar auszuziehen um sich einen blau-weiß gemusterten Baumwollstoff um die Brust zu binden. Diese Vorbereitungen nahmen wesentlich mehr Zeit ein als bei seinen Männer-Modellen.¹³²

Posiert wurde vor einem weißen Hintergrund. Wenn eine Frau das Modell war, wurde weißes Make-Up verwendet um die Wirkung des Blitzlichts auszugleichen, gleichzeitig wurden so eventuelle Falten abgedeckt und ein extrem weicher Teint erzielt, diese Art von Make-Up ließ das Fotomodell wie eine westlichen Kabuki¹³³ Schauspielerin wirken.¹³⁴ Eine der Rollen im Kabuki Theater war die einer Heian-Prinzessin, diese hatten ebenfalls ein weiß geschminktes Gesicht und rote Lippen. Dem zufolge hat Warhol seine weiblichen Modelle wie Prinzessinnen inszeniert.¹³⁵

Bei den Portraitsitzungen von Männern gab es kein extremes Make-Up. Hier waren die Hände ein wichtiges ästhetisches Element. Sie waren essentiell für Warhols Bildkompositionen. Man konnte mit ihnen nicht nur vorhandene Falten abdecken, so wie bei Frauen mit dem weißen Make-Up, sondern es war auch möglich wichtige Aspekte der jeweiligen Persönlichkeit besser herauszuarbeiten, wie zum Beispiel durch das Halten einer Zigarette oder Zigarre.¹³⁶

¹³² Vgl. Fremont, „Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot“, S. 158

¹³³ Kabuki stammt aus dem 17. Jhdt. und ist eine traditionelle Form des japanischen Theaters. Diese Kunstform verbindet Lieder und Tanzelemente um Geschichten aus der Edo Periode (1600-1868) zu erzählen. Vgl. *The Yamasa Institut*

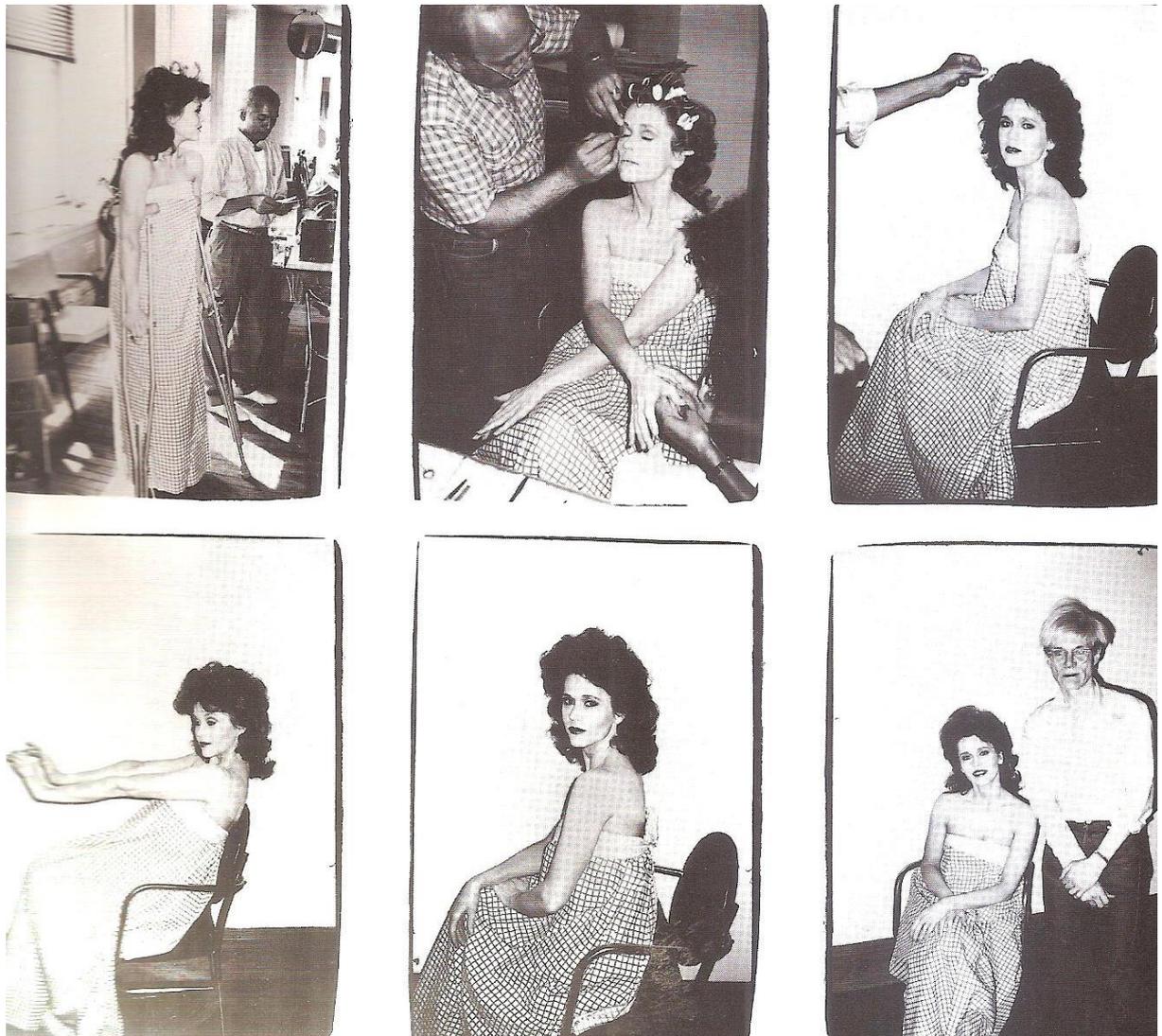
¹³⁴ Vgl. Fremont, „Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot“, S. 158-160

¹³⁵ Vgl. Handl, „Eigne Mitschrift zu Theorie der Bekleidung: Außereuropäische Gewandformen“

¹³⁶ Vgl. Fremont, „Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot“, S. 158-160

Am Ende einer Portraitsitzung, wenn Andy Warhol genügend Aufnahmen gemacht hatte, wurden diese gemeinsam mit dem jeweiligen Modell begutachtet und fünf Fotografien wurden zur weiteren Verarbeitung ausgewählt.¹³⁷

Abbildung 19: Andy Warhol, Jane Fonda und Andy Warhol, 1982



¹³⁷ Vgl. Fremont, „ Um 1970 kaufte Andy Warhol sich eine Polaroid Big Shot“, S. 158-160

Abbildung 20: Andy Warhol, Jane Fonda, 1982



Abbildung 21: Andy Warhol, Jane Fonda, 1982



Die Fotografien in *Abbildung 19* zeigen wie eine Portraitsitzung mit Andy Warhol vorbereitet wird, in diesem Fall die Schauspielerin Jane Fonda. Diese Fotos dokumentieren den Ablauf. Auf dem mittleren Bild der obersten Reihe sieht man Jane Fonda, wie sie wie an einem Filmset in der Maske sitzt. In diesem Fall wird sie nicht für den Film-Dreh vorbereitet sondern für eine Portraitsitzung mit Andy Warhol. Anhand der Bilder lässt sich sogar vermuten dass sie das oben erwähnte Stück Stoff um die Brust gewickelt hat.

Diese Schwarz/Weiß Bilder verdeutlichen den Effekt, der durch das von Warhol gewählte Make-Up seine Wirkung erzielt wird. Als Basis für den Siebdruck sind kontrastreiche Vorlagen von Nutzen.

Das letzte Bild ist wiederum deshalb interessant, da sich Andy Warhol mit seinem Modell ablichten ließ. Er wirkt fast wie ein schüchterner Fan der sich auf sein Andenken freut.

Abbildung 20 zeigt das fertige Portrait als Farbfotografie. Auch hier sticht der Mund aus dem bleichgeschminkten Gesicht hervor.

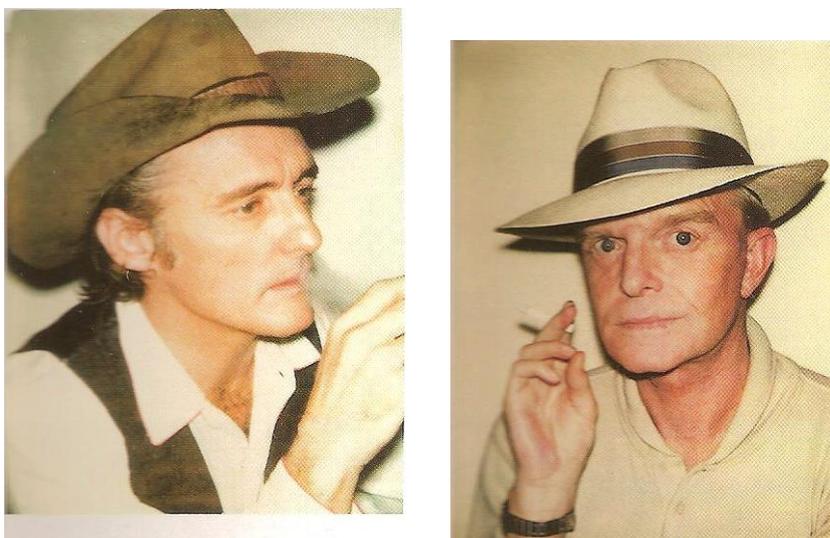
Diese Inszenierung erinnert an die Drag Queen-Selbstportraits von Andy Warhol (vgl. Abb.5, S. 45). Andy Warhol präsentiert sich geschminkt, mit roten Lippen als Frau verkleidet. Einerseits ist er in Bezug auf die Inszenierung seiner Modelle der Regisseur und gibt die Anweisungen seinen Vorstellungen entsprechend. Andererseits spielt er eine Rolle (er inszeniert sich selbst), die einer Frau bzw. einer Drag Queen. Innerhalb der Fotografie mutiert er vom Schauspieler zum Regisseur und umgekehrt. Gerade in Bezug auf diese Selbstportraits ist der Vergleich zu seinem Umgang mit seinen weiblichen Modellen sehr spannend.

Abbildung 21 zeigt fertige Jane Fonda-Siebdruckportraits, die roten Lippen stechen auf beiden Bildern heraus. Der rote Hintergrund lässt Erotik und Sinnlichkeit entstehen, während der gelbe Hintergrund Fonda etwas distanzierter und kühler wirken lässt.

Abbildung 22: Andy Warhol, Fred Hughes, 1979, Gianni Versage, 1980, Silvester Stalone, 1980, Thomas Ammann, 1977, Helmut Berger, 1983, Gardener Cowles, 1976



Abbildung 23 Andy Warhol, Denis Hopper, 1977, Truman Capote, 1979



Die Fotos auf *Abbildung 22* verdeutlichen wie Warhol die Hände als Stilmittel für seine Portraits einsetzt. Man kann seinen Kopf auf ihnen abstützen oder etwas in die Hand nehmen und damit spielen. Siehe auch Selbstbildnisse *Abbildung 4*, S. 43.

Auf *Abbildung 23* sieht man Denis Hopper und Truman Capote. Denis Hopper sieht regelrecht aus dem Bild hinaus. Bei ihm wirkt die Hut – Zigaretten – Kombination cowboyhaft. Wer den Schauspieler und seine Filme kennt, erkennt viele seiner Rollen in diesem Bild wieder. Truman Capote hat ein eleganteres Erscheinungsbild. Er blickt in die Kamera und man fragt sich was er wohl gedacht hat.

4.3. Medienbilder – Warhol als Spectator

Im Sommer 1962 begann Andy Warhol sich mit der Technik des Siebdruckes auseinander zusetzen. Dadurch konnte er schneller und in Serie produzieren. Die ersten Siebdrucke hatten Filmstars¹³⁸ zum Motiv, er druckte diese meist mehrmals auf einen farbigen Untergrund. Den ersten richtigen Erfolg hatte er mit dem Druck von Marilyn Monroe.¹³⁹ In seiner Biografie *Popism* schreibt Andy Warhol über seine Entdeckung des Siebdrucks:

„Im August 62 begann ich Siebdrucke zu machen. Die Stempelmethode, die ich bis dahin praktiziert hatte, um Bilder zu wiederholen, erschien mir plötzlich zu hausbacken. Ich wollte etwas Stärkeres, wie vom Fließband. Beim Siebdruckverfahren nimmt man ein Foto, vergrößert es, überträgt es auf ein Stoffsieb mit Leim und bestreicht das Sieb so mit Farbe, dass die Farbe durch den Stoff dringt, aber nicht durch den Leim. Auf diese Weise erhält man immer wieder dasselbe Bild, nur jedes Mal ein bisschen anders. Es war kinderleicht: schnell und zuverlässig. Ich war ganz begeistert. Meine ersten Siebdruck-Experimente waren Köpfe von Troy Donahue und Warren Beatty, und als Marilyn Monroe starb, kam ich auf die Idee, Siebdrucke von ihrem schönen Gesicht zu machen – die ersten Marilyns.“¹⁴⁰

¹³⁸ „Der Star ist eine Bild-Realität, und das in einem zunächst ganz wörtlichen Sinne. Die Vorstellung, die man von ihm besitzt, wird durch das bestimmt, was die Photographien und die Filmbilder als seine unverwechselbaren Züge, als seinen individuellen Habitus vermitteln.“ Lüthy, *Andy Warhol, thirty are better than one : eine Kunst-Monografie*, S. 43-44

¹³⁹ Vgl. Spohn, *Andy Warhol*, S. 68-69

¹⁴⁰ Warhol/Packett, *Popism*, S. 40

Viele von Andy Warhol bekannten Bildern bzw. seiner Siebdrucke basieren nicht auf von ihm selbst fotografierten Bildern. Er hat diese in Form von Zeitschriften oder aus Archiven jahrelang selbst zusammengetragen und einen Teil davon auf seine Art, in seinem Stil weiterverarbeitet. Er nutzte Fotografien mit hohem Wiedererkennungswert, die dem damaligen Zeitgeist entsprachen. Seine Themen waren Film, Luxus und Mode.¹⁴¹ Als leidenschaftlicher Sammler hat Andy Warhol vermutlich in den 60er Jahren unzählige Presse- und Publicityfotos archiviert. Dieses gesamte gesammelte aus der Klatsch- und Boulevardpresse stammende Fotomaterial bewahrte er in thematisch sortierten Ordnern auf. Das Besondere an diesen Bildern ist der historische Wert, da diese vor allem die Hollywoodära der 30er, 40er und 50er Jahre widerspiegeln. In Warhol Weiterverarbeitung kristallisieren sich zwei große Themen heraus: „Stars und Tod“. Diese beiden Themen waren nicht nur in seinem künstlerischen Handeln zentral, sie repräsentieren auch die Anfänge der Sensationsfotografie, die wir heute hauptsächlich in Form von Paparazzi-Fotos kennen. Warhols, auf Medienbildern basierenden Siebdrucke besitzen einen kraftvollen Ausdruck. Das aus diesen Werken entstehende Spannungsfeld bewegt sich für den/die BetrachterIn zwischen dokumentarisch-realistisch und distanziert-fantastisch.¹⁴²

Die Energie in Warhols Bildern zum Thema Tod liegt darin begründet, dass sie aus einer realen Szene entstanden sind, während Warhols Starportraits von der Kraft des Kultstatus der abgebildeten Person leben.¹⁴³ Zur Wahl der Vorlage für seine Siebdrucke formuliert Heinrich in „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“ folgendes:

„Mit untrüglichen Gefühl für das richtige Bild zum richtigen Zeitpunkt wählte er seine Vorlagen aus und verband sie mit seiner Person, seinem Namen, seinem Image. Ob Liz, Marilyn, Jackie oder Elvis, immer erweitert das Photo das Werk um eine Informationsschicht die es mit Aktualität und Energie auflädt, die Glanz und Gewalt zugleich aufruft und die Unmittelbarkeit der Massenmedien für sein Werk verfügbar macht.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. Heinrich, „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, S. 9.

¹⁴² Vgl. King, „Populäre Photographie“, S. 41-46

¹⁴³ Vgl. King, „Populäre Photographie“, S. 46

¹⁴⁴ Heinrich, „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, S. 10

4.3.1. Stars und Tod

Zur Veranschaulichung werden Werke aus seiner *Todesserie* herangezogen. Warhols *Todesserie* besteht aus zwei Unterserien. Die eine befasst sich mit berühmten Toten und stellt daher eine Verbindung zu Warhols Starportraits her. Die andere Unterserie hat anonyme Tote zum Thema.¹⁴⁵

Durch das Aufkommen der technischen Medien, Fotografie und Film, entstand historisch betrachtet eine Bildrealität der Stars. Die Möglichkeit einer berühmten Person ins Gesicht zu blicken entwickelte zwischen dem Star und seinem/ihrer Bewunderer eine voyeuristische Spannung. Warhols Starportraits stellen eine Reaktion auf diese erzeugte Bildrealität dar. Die Bilder der hier als Beispiel gewählten Marilyn Monroe haben vor allem eine Besonderheit. Da Warhol sie erst nach Monroes Tod schuf, vereinen sie das Thema Stars und Tod exemplarisch.¹⁴⁶

Marilyn Monroe steht für das Hollywood-Star Image ihrer Zeit und aufgrund ihres frühen Todes bildete sich ein gewisser bis heute andauernder Mythos um ihre Person. Sie gehört zu den charismatischsten Frauen in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, es sind viele Punkte, welche diesen regelrechten Starkult ausmachen.¹⁴⁷ Bechdorf schreibt in „Weibliches Charisma“ über die Elemente die den Bekanntheitsgrad und die Besonderheit eines weiblichen „Stars“ ausmachen, folgendes:

„Es braucht jedoch auch andere Elemente, die für das Außergewöhnliche, über den aktuellen zeitgeschichtlichen Kontext hinausweisende stehen: unverhohlene Macht über Männer, ein lustvoller Umgang mit dem eigenen Körper, die ironische Überbetonung lustvoller Reize bei gleichzeitiger Sehnsucht nach Romantik, nach dem echten Gefühl, einschließlich ihrer damit zusammenhängenden, in der Presse vielzitierten Probleme im Privatleben. Sie starb früh, was ein langsames Verebben ihres Charismas, wie bei vielen anderen Heldinnen der Popkultur zu beobachten ist, verhinderte. Vielmehr sorgte die

¹⁴⁵ Vgl. Lüthy, „Warhols *Disaster*-Diptychen: Das Dementi als Bildform“, S. 47

¹⁴⁶ Vgl. Lüthy, „Warhols *Disaster*-Diptychen: Das Dementi als Bildform“, S. 47-49

Ein anderes Beispiel hierzu wären die Siebdrucke welche Warhol von der trauernden Jackie Kennedy anfertigte. Der Unterschied liegt darin, dass Kennedy nicht selbst verstorben war, sondern ihr Mann John F. Kennedy, der Präsident der USA, war einem Attentat zum Opfer gefallen.

¹⁴⁷ Vgl. Bechdorf, U. „Weibliches Charisma“, S. 38-40

Tatsache, dass sie *auch* an dieser aufgezeigten inneren Widersprüchlichkeit starb, für eine Mythologisierung und damit für eine Verfestigung des Charismas nach ihrem Tod.“¹⁴⁸

Dies, könnte man sagen, kommt auch in Warhols Bildern zum Ausdruck. Warhol hatte eine große Auswahl von Fotografien von Marilyn zusammengetragen, aus dieser Unmenge von Bildern wählte er eine sehr statische Aufnahme als Grundlage für sein Bild von ihr. Seine Portraits von ihr entstanden kurz nach dem Tod der 36jährigen Schauspielerin im Jahr 1962. Er verarbeitete das von ihm ausgewählte Foto in zwei verschiedenen Bildausschnitten weiter. Einmal im quadratischen Format (102x102cm) für die Gemälde und Drucke und im Hochformat für seine serielle Portraitvariationen. Interpretieren könnte man die Bilder als Darstellung einer ultimativen Pop-Ikone oder aber man könnte ihr Abbild fast als entmenschlicht und flüchtig oder als sehr sexuell empfinden. Warhols Bilder könnte man auch, schon allein aufgrund des Zeitpunkts, welchen er gewählt hatte, um diese Bilder zu veröffentlichen, als Porträts zu ihrem Gedenken bezeichnen.¹⁴⁹

Michael Lüthy vergleicht in seiner Analyse der *Marilyns* von Andy Warhol das von diesem ausgewählte Foto mit anderen Abbildungen von Monroe. Er bemerkt, dass sie auf diesem Werbebild zu ihren Film „Niagara“ ein maskenhaft erscheinendes Gesicht hat. In diesem Bild ist keine Spontanität auszumachen, also handelt es sich um eine angeeignete Pose welche Laszivität vermitteln soll. Warhol unterstreicht diese Wirkung durch die radikale Verengung des Bildausschnitts. Er trennt ihren Kopf von ihrem Körper. Seine schablonierten, grellbunten Siebdrucke demonstrieren die erwähnte Entstehung des Mythos um Monroe. Lüthy sieht in Warhols Bildern den Sinn der Portraitfotografie („das naturgetreue Abbild eines Menschen“) durch einen weiteren Sinn überlagert.¹⁵⁰ Er formuliert treffend:

„Die *Marilyns* sind fiktiv und realistisch zugleich sie zeigen ein Wesen, das über den Menschen steht und dennoch einer von ihnen ist. [...] Es ist letztlich die Frage, ob der Tod Marilyn Monroes nicht bereits in den Bildern wie der Werbeaufnahme für „Niagara“

¹⁴⁸ Bechdorf, U. „Weibliches Charisma“, S. 38-40

¹⁴⁹ Vgl. King, „Populäre Photographie“, S. 44.

¹⁵⁰ Lüthy, *Andy Warhol Thirty are better than one*, S. 51-55

stattgefunden hat, während der tatsächliche Tod, der Freitod, gleichsam nur ein Nachspiel dazu war. Warhols *Marilyn*-Bilder, die den Tod und das Leben ineinanderblenden, in denen die Erstarrung zum Bild als höchste Form des *Glamour* erscheint, geben eine mögliche Antwort darauf.¹⁵¹

Die von Marilyn Monroe entstandenen Siebdrucke entstammen Warhols *Todesserie*. Diese Serie beinhaltet nicht nur Stars in Verbindung mit dem Thema Tod.¹⁵² Die Serie beinhaltet Bilder vom elektrischen Stuhl in Sing Sing, sowie von zahlreichen Autounfällen und Selbstmorden. Ein großer Teil seiner gesammelten Pressefotos waren Fotografien zum Thema Tod und eben auch diese Bilder dienten Warhol als Vorlage für seine Gemälde. Die *Death Serie (Todesserie)* wurde auch in Paris mit dem Titel *Death in America* ausgestellt.¹⁵³

Andy Warhol schreibt in seiner Biografie *Popism*:

„Henry brachte mich auf die Death and Disaster-Serie. Wir saßen an einem Sommertag beim Mittagessen im „Serendipity“ in der East 60th Street, und er legte die Daily News auf den Tisch. Die Schlagzeile lautete: „129 DIE IN Jet“. Das brachte mich auf die Todesserie: die Car Crashers, Disasters, Electical Chairs... (Jedesmal, wenn ich mir die Titelseite anschaue, verblüfft mich das Datum: 4.Juni 1962. Sechs Jahre später – war mein eigenes Desaster die Schlagzeile auf der Titelseite: „ARTIST SHOT“.)¹⁵⁴

¹⁵¹ Lüthy, *Andy Warhol Thirty are better than one*, S. 55

¹⁵² Vgl. Lüthy, *Andy Warhol, thirty are better than one*, S. 50

¹⁵³ King, „Populäre Photographie“, S. 45-46

¹⁵⁴ Warhol/Packett, *Popism*, S. 32

Abbildung 24: Pressefoto zum Film *Niagara*, 1953

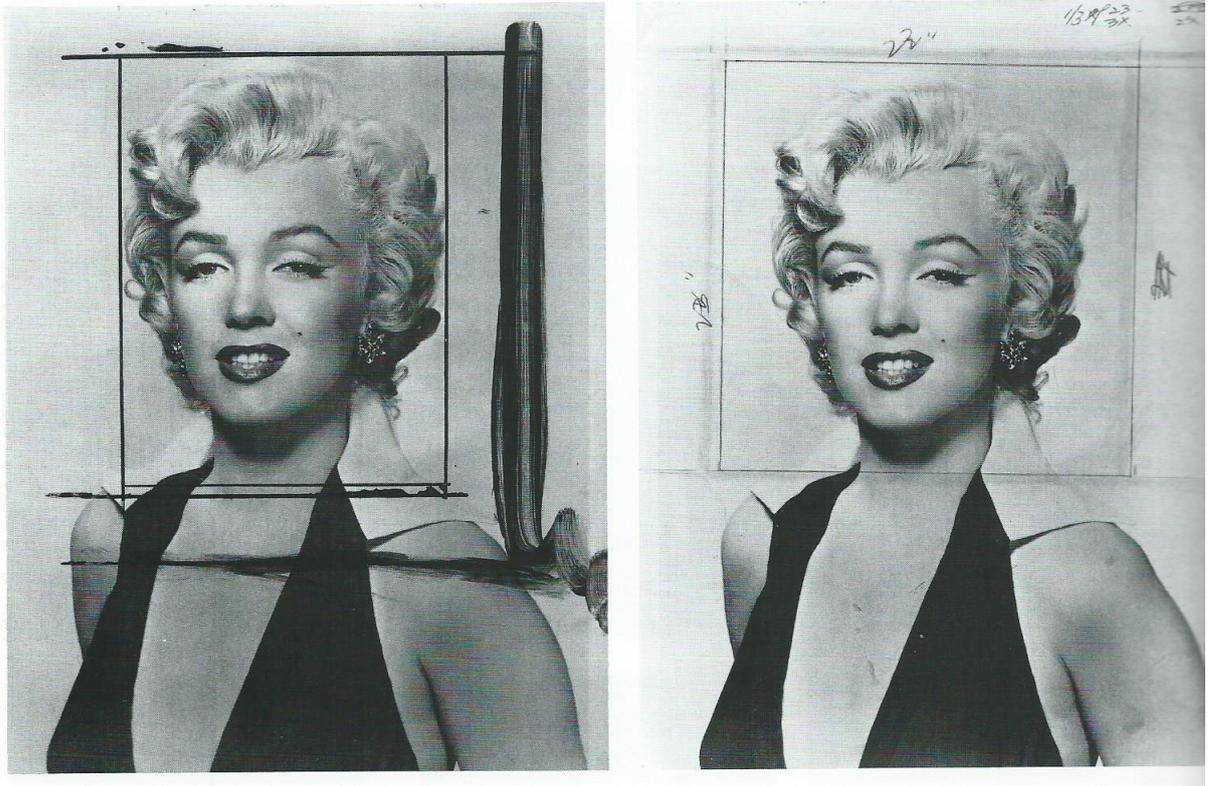


Abbildung 25: Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962



Abbildung 24 zeigt das „Original“ welches Andy Warhol für seine berühmten Marilyn's verwendete, weiters sieht man seine Kennzeichnung des Bildausschnitts. Man könnte diese beiden als das Konzept für seine Siebdrucke bezeichnen. Die Fotografie, welche Warhol hier verwendete stammt von dem Fotografen Frank Powolny. Truman Capote meinte, diese „distanzierte Marilyn hat alle Aussicht, in die Kunstgeschichte einzugehen, wie etwa Leonardos „Mona Lisa“.¹⁵⁵

Abbildung 25 zeigt beispielhaft ein Ergebnis von Warhols Arbeit, *Marilyn Diptych*. Die linke Seite des Bildes zeigt 25 farbige Marilyn's und diesen gegenüber stehen 25 graue bzw. schwarzweiße Marilyn's. Es entsteht der Eindruck als wollte Warhol die lebende und die tote Marilyn Monroe miteinander verbinden.

Abbildung 26: Robert Wiles, 1947, Fotografie



¹⁵⁵ Capote, *Marilyn Monroe*, S. 56

Abbildung 27: Andy Warhol, Selbstmord (Herabgestürzter Körper), 1963



Abbildung 26 zeigt die Fotografie der vom Empire State Building gestürzten jungen Frau. Es ist deutlich zu erkennen wie das Metall des Autos, auf dem sie gelandet ist, sich verbogen hat. Trotz der enormen Wucht mit der sie nach ihrem ca. 300 Meter langen Fall aufgeprallt sein muss, birgt ihre Erscheinung eine gewisse Schönheit. Während Monroe an Tabletten starb, stürzte sich diese Frau vom Empire State Building um den Tod zu finden. Warhol wählte, dieses als „the most beautiful suicide“ betitelte Foto ebenfalls für seine Death Serie.¹⁵⁶

In dieser Benennung liegt eine Parallele zu Marilyn Monroe. Diese wurde bereits zu ihren Lebzeiten als schön bezeichnet, durch ihren frühen Tod wird sie diese jugendliche Schönheit für immer bleiben. Die junge Selbstmörderin wurde erst durch ihren Tod in der Öffentlichkeit als eine schöne junge Frau bekannt. Aber sie wird dies so wie auch Monroe ebenfalls für immer bleiben.

Auf *Abbildung 27* sieht man das was Andy Warhol mit dem Titel *Suicide (Fallen Body)* aus *Abb. 26* erzeugt hat.

¹⁵⁶ Vgl. „The Empire State Building’s ‚beautiful suicide‘“, 16.06.2013

Conclusio

Wie bereits im Titel *Von Selbst- und Fremddarstellung durch die Fotografie als (Zeit-) Dokument, exemplarisch anhand Andy Warhol* erwähnt, beschäftigt sich diese Diplomarbeit mit der Thematik der Selbst und Fremddarstellung durch die Fotografie und ihren Wert als Dokument der Zeit (Zeit-Dokument).

Folgende Fragen wurden im Laufe dieser Arbeit formuliert und thematisiert, nun sollen diese abschließend beantwortet und persönlich erörtert werden:

„Wie kreierte Andy Warhol die Marke Warhol? Wie differenzieren sich Selbstportraits von Warhol und Portraits die er von anderen angefertigt hat, bzw. gibt es diesbezüglich in der Inszenierung überhaupt Unterschiede?“

„Wie verwendet Andy Warhol die Fotografie um sich auszudrücken und warum können seine fotografischen Werke als ein kritischer Umgang mit dem Medium betrachtet werden?“

Heutzutage ist die Fotografie aus dem öffentlichen und privaten Leben nicht mehr wegzudenken. Jeder Mensch ob jung oder alt und ungeachtet dessen sozialer Herkunft, verwendet die Fotografie. Unser Auge ist es gewohnt eine Fotografie als ein (Zeit-) Dokument wahrzunehmen ohne weiter darüber nachzudenken oder dies in Frage zu stellen.

Die technische Entwicklung hat dies schon seit langem erkannt und übertrifft sich ständig mit neuen Errungenschaften, um den Menschen den Zugang zur Fotografie zu erleichtern. Digitalkameras werden kleiner, handlicher und produzieren immer hochwertigere Bilder. Handys ohne Kamera sind kaum noch vorstellbar. Programme zur Bildbearbeitung und Bildmanipulation entstehen in einem unendlichen Ausmaß, ob für Computer wie Photoshop, oder Apps fürs Smartphone, welche die Fotos gleich im Stile eines Warhols Siebdrucks aufnehmen. Ungeachtet dieser massiven praktischen Verwendung dieses Mediums, machen sich die Menschen kaum Gedanken zu dieser Thematik. Sie verwenden die Fotografie fast wie ein Tagebuch. Dokumentieren alles und halten es für die Nachkommen fest.

Aber aufgrund des Stellenwerts den die Fotografie im Laufe der Zeit, seit ihrer Erfindung auf kultureller und künstlerischer Ebene eingenommen hat, ist es notwendig, dieses

Medium auch zu hinterfragen, so wie sich TheoretikerInnen wie Barthes, Benjamin, Flusser, Dubois oder Sontag damit auseinandergesetzt haben. Im Prinzip haben sie sich alle mit den verschiedenen Diskursen der Fotografie wie zum Beispiel mit der Frage nach der Realität und Wirklichkeit, der Reproduktion und Vervielfältigung, oder auch den verschiedenen Positionen und den dazugehörigen Machtverhältnissen beim Fotografieren auseinandergesetzt.

Ohne Ausnahme stellt die Fotografie immer etwas dar bzw. bildet sie etwas im Augenblick des Auslösens der Kamera Dageweseenes ab. Wie dies genau geschieht, auf welche Art und Weise obliegt der Macht der fotografierenden Person. Also ist eine Fotografie ein Abbild dessen, was dieser Fotograf sieht bzw. wie er dies zeigen möchte. Die Fotografie präsentiert einen Ausschnitt aus dem bewegten Leben. Sie friert, wenn man so will, diesen Moment für die Option, diesen immer wieder betrachten zu können, ein.

Von Anfang an war der Mensch eines der beliebtesten Motive der Fotografie. Unser Leben ist voll von fotografisch abgebildeten Menschen. Sie begegnen uns zu Hause, auf der Straße, in Zeitungen, Zeitschriften und dem Internet. Es ist schwierig ihnen aus dem Weg zu gehen. Durch die Fotografie kann sich jeder Mensch, so wie er es möchte, beliebig oft darstellen bzw. abbilden lassen. Ob er nun sein wahres Ich zu präsentieren versucht oder eine Rolle für die Kamera spielt, unterschiedlichste Formen der mimetischen Inszenierung, wie sie auch im Zuge dieser Arbeit besprochen wurden, kann man mittels der Fotografie festhalten. Das Ergebnis, die fotografischen Bilder kann man unterschiedlich betrachten und interpretieren. Es besteht die Möglichkeit sich von ihnen berieseln zu lassen, man kann aber auch versuchen, alle Details wahrzunehmen und in einen Kontext zu setzen. Vielleicht handelt es sich beim betrachteten Foto um ein persönliches Erinnerungsbild oder um ein Medienbild, in beiden Fällen dokumentieren sie einen Moment, einen Zeitpunkt.

Wem könnte man Geeigneteren heranziehen, um diese Diskurse so gut wie möglich zu veranschaulichen, wenn nicht die Kultfigur Andy Warhol. In Form seiner Inszenierungen und Reproduktionen lässt sich immer wieder erkennen wie kritisch sein Umgang mit diesem Medium war. Da Andy Warhols Bekanntheit bis heute andauert stellt sich die Frage, wie er dieses Image, diese Marke Warhol kreiert hat. Warhol hatte ein untrügliches Gefühl für den richtigen Zeitpunkt, um bestimmte Aktionen zu setzen. Wie zum Beispiel

die Tatsache, dass er seine ersten Monroe Siebdrucke noch im selben Jahr fertigte, in dem sie starb. Durch seine Arbeiten schuf er ihr nicht nur ein Andenken, er setzte auch den Tod dem Leben gegenüber.

Außerdem passte er seine äußere Erscheinung den gesellschaftlichen Veränderungen an, er inszenierte sich (von der Hippiezeit zur Disco-Ära), gleichzeitig kreierte er mittels bestimmter Elemente die Maske die seine Rolle als Künstler ausmachten, seinen Wiedererkennungswert. Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt, wenn nicht sogar der wichtigste in Bezug auf die Marke Warhol, ist sicherlich auch die von ihm ins Leben gerufene Factory – die Kunstfabrik – in der sich verschiedenste Künstler und Menschen um ihn scharten. Somit bildete er das Zentrum und man könnte sagen, er wurde sozusagen durch sie auf ein Podest gehoben.

Zusätzlich setzte er die verschiedensten Medien gekonnt ein, um sich darzustellen und zu vermarkten. Das Medium Fotografie, welches in dieser Arbeit genauer betrachtet wurde setzte er von Anfang an gezielt ein, um seine eigene Person wirksam zu inszenieren und kreierte damit eine gewisse Nachhaltigkeit für die Öffentlichkeit. Bei den von ihm (als Motiv) existierenden Fotografien handelt es sich um bewusste Selbstdarstellungen in Form von Selbstportraits und Portraits. Warhol machte sich das Medium Fotografie in vielerlei Hinsicht zu Nutze und wenn man die daraus entstandenen Werke betrachtet kann man eine bestimmte Bildsprache erkennen.

In dieser Diplomarbeit wurden verschiedene Fotografien herangezogen, um seine fotografische Arbeitsweise in einen theoretischen Kontext zu setzen. Bei den besprochenen Bildern handelt es sich um Warhols Selbstportraits und Portraits, welche Warhol fotografierte, sowie reproduzierte Fotos aus den Medien. In den fotografischen Portraits und Selbstportraits thematisiert Andy Warhol nicht ausschließlich seine Person sondern auch das Medium Fotografie selbst.

Die Unterschiede sind in der Bildsprache, sozusagen der persönlichen Handschrift der jeweiligen FotografInnen, zu finden. Gut veranschaulicht wird dies durch die verschiedenen fotografischen Bilder von Warhols vernarbten Oberkörper nach den Anschlag auf sein Leben. Während er sich selbst mit Gesicht und Blitz über seinem Kopf fotografiert, so dass es den Anschein erweckt, er sei eine heilige Person oder ein Engel, ablichtet, konzentrieren sich die anderen beiden nur auf den Körper und lassen das Gesicht ganz weg. Richard Avedon macht aus etwas Entstelltem etwas Ästhetisches,

Brigid Berlin hingegen versucht, sofern dies möglich ist, die pure Wahrheit darzustellen so wie sie ist.

In den im Text beschriebenen Bildbeispielen, lassen sich einige gemeinsame Stilelemente erkennen. Zum Beispiel scheinen die Hände in Bezug auf die Darstellung von Männern und bei seinen Selbstdarstellungen eine wichtige Rolle zu spielen. Sie dienen seinen fotografischen Inszenierungen wie eine Requisite. Auch bei Avedons Abbildung von Warhols Narben sind die Hände ein starkes Element der Bildkomposition.

Fotos von Frauen hingegen, zeigen diese mit blassen Make-Up und herausstechend roten Lippen, ebenso hat sich Warhol als Frau/Drag-Queen der Kamera präsentiert. Er bleibt diesem geschlechterspezifischen Umgang demnach treu. Ein großes und gleichzeitig markantes Thema in seinen Arbeiten ist die Auseinandersetzung mit Leben und Tod. Bereits vor dem Anschlag auf sein Leben entstand seine Todesserie. Nachdem er angeschossen wurde, verkörperte er selbst diese Thematik und genau dies stellte er dann in vielfacherweise dar.

Oft ist Warhol auf den Fotografien, die andere von ihm gemacht haben, mit einer oder mehrerer Fotokameras abgebildet. Auch wenn nicht alle von ihm existierenden fotografischen Portraits ihn mit einer Kamera zeigen, ist es doch verhältnismäßig oft der Fall und daher ein spannender Aspekt in Bezug auf seine Verwendung und Bearbeitung des Mediums. Da er die Kamera, wie auch bei manchen Selbstportraits, mit ins Bild rückt bzw. er mit einer Kamera inszeniert wird, nimmt er immer wieder Bezug auf das in abbildende Medium selbst.

In den gezeigten Warhol-Portraits anderer Fotografen verdeutlicht er unter anderem die Position des Fotografen seinem Modell gegenüber und spiegelt sich in dieser Rolle. Am besten verdeutlicht dies die Abbildung einer Fotografie von Christopher Makos. Auf der Fotografie sieht man Warhol auf einer Rolltreppe stehend mit der Kamera vor dem Gesicht, dies veranschaulicht das, was der Mensch/das Modell vor dem Objektiv zu sehen bekommt. Genaugenommen blickt er nicht auf einen Menschen, sondern auf einen Apparat hinter dem sich ein Mensch versteckt. Hier thematisiert sich Warhol selbst als Fotograf und als Motiv.

Im Gegensatz zu diesem von anderen fotografierten Andy Warhol, hat er seine fotografischen Selbstportraits meist mittels Druckverfahren reproduziert. Durch diese

bildliche Vervielfältigung seiner Person spielt, er weiters mit dem, was die Fotografie eigentlich auch ist, ein reproduzierendes Medium. Den ersten Selbstportraits folgten die ersten Auftragswerke. Diese Portraits von meist sogenannten Stars, gingen parallel mit seinen Selbstbildnissen in die Kunstgeschichte ein. Diese berühmten bunten mittels Siebdruck entstandenen Bilder spiegeln die Zeit, in der sie entstanden wider. Sie geben einen Einblick in das Leben der Gesellschaft um Warhol.

Schlussendlich ist zu sagen, dass die Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie rund um Andy Warhol ein sehr großes Spektrum bietet. Es wurden Fragen zur Selbst- und Fremddarstellung durch Fotografie anhand konkreter fotografischer Beispiele gestellt und thematisiert. Aus Warhols fotografischer Vielfalt können sich neue Aspekte für ein mögliches weiteres Vorgehen ergeben. Das Hinzufügen von Selbstportraits jener hier erwähnten Fotografen könnten spannende Vergleiche in Bezug auf die fotografische Selbstdarstellung ergeben. Eine Vorgehensweise wäre dann, diese in Bezug auf die fotografische Technik und die ästhetischen Effekte den Selbstportraits von Warhol gegenüberzustellen, um eventuelle Parallelen und Gegensätze herauszufiltern. Will man die Thematik der Fremddarstellung um fotografische Beispiele erweitern, würde es sich anbieten von Warhol stammende Fotos der Beispielfotografen einzuflechten.

Aus diesem Grunde erweist sich das Andy Warhols fotografische Hinterlassenschaft eine interessante Beispielhaftigkeit für theoretischen Diskurse der Fotografie besitzt. Seit seinem Schaffen hat sich das Medium Fotografie weiterentwickelt bzw. digitalisiert. Dies ermöglicht uns seine bunten Siebdrucke als fotografisches Stilmittel einzusetzen. Heute gibt es eigene Firmen, die Fotografien in diesem Stil zu Warhol-Bildern verwandeln, mit einer eigenen App fürs Handy kann man gleich in seinem Siebdruck-Stil (Pop-Art) fotografieren. Vielleicht würde ihm dies sogar gefallen.

Literaturverzeichnis

Baudrillard, Jean, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität (1998)“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50-58.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1989.

Bechdolf, Ute „Weibliches Charisma? Marlene, Marilyn und Madonna als Heldinnen der Popkultur“, *Medien in Forschung + Unterricht, Inszeniertes Charisma Medien und Persönlichkeit*, Hg. Jürg Häusermann, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001, S.31-53.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

Capote, Truman, *Marilyn Monroe. Photographien 1945 - 1962*, München: Schirmer-Mosel , 1991.

Derenthal, Ludger, „Andy Warhol. Die photographische Tradition und der Zeitgeist, *Andy Warhol – Photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S.33-39.

Dubois, Philippe/Herta Wolf, *Der fotografische Akt, Versuch über ein theoretische Dispositiv*, Amsterdam: Verl. der Kunst 1998.

Elger, Dietmar (Hg.), *Andy Warhol. Selbstportraits/Self-Portraits*, Ostfildern: Hatje Cantz 2004.

Fremont, Vincent, „Um 1970 kaufte sich Andy Warhol eine Polaroid Big Shot. Vincent Fremont über Warhols Polaroid-Photographien“, *Andy Warhol – Photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S. 157-160.

Hackett Pat/Andy Warhol, *POPism. Meine 60er Jahre*, München: Schirmer/Mosel 2008.

Handl, Pamela, „Eigene Mitschrift Theorie der Bekleidung: Außereuropäische Gewandformen“, SoSe 2010, LV-Leiter Bönsch Annemarie

Heinrich, Christopher, „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, *Andy Warhol – Photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S.9-17.

King, Margery, „Populäre Photographie“, ebenda, S. 41-47.

Kracauer, Siegfried, „Anmerkung über Porträt-Photographie“, Kracauer, Siegfried, *Aufsätze 1932 – 1965*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 359-361.

Malanga, Gerard, „Bewegte Bilder einfrieren. Ein Gespräch mit Gerard Malanga“, *Andy Warhol – Photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S. 115-122.

McCabe, David, „Keine Sorge, alles wird großartig. Ethel Scull berichtet über ihr Portrait“, *Andy Warhol – Photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S. 89-91.

Mulligan, Therese/ David Wooters, *Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute*, Köln: Taschen GmbH 2005.

Nitsche, Jessica, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2010.

Pawek, Karl, *Das optische Zeitalter, Grundzüge einer neuen Epoche*, Olten und Freigurg im Breisgau: Walter-Verlag 1963.

Sabin, Stefana, *Andy Warhol*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1992.

Spohn, Annette, *Andy Warhol. Leben Werk Wirkung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Smith, John, „Hollywoodstars und edle Wilde. Andy Warhols Fotosammlung“, *Andy Warhol – Photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S.27-30.

Sontag, Susan, „In Platons Höhle“, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 2010, S. 277-301.

Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010.

Weinhart, Martina, „Den Tod im Nacken. Über die Dekonstruktion der Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Kunst.“, *Die Kunst der Selbstdarstellung: Die Genres der Fotografie II*, Hg. Paolo Bianchi, Ruppichteroth: Kunstforum 2006, S. 124-137.

Warhol, Andy/ Colacello Bob, *Andy Warhol's exposures*, New York: Grosset&Dunlap a Filmways Company Publ. 1979.

Warhol, Andy, *Andy Warhol – photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999.

Online – Nachweise

„Biografische Daten Andy Warhol“, <http://www.warhol-andy.de/>, 20.01.2013

Galella, Ron Homepage, <http://www.rongalella.com/about-ron.html>, 01.06.2013

Kunsthaus Bregenz Homepage, http://www.kunsthau-bregenz.at/html/welcome00.htm?k_kubarena_andy_warhol.htm, 18.06.2013.

Lüthy, Michael, *Andy Warhol, thirty are better than one : eine Kunst-Monographie*, <http://www.michaelluethy.de/andy-warhol-thirty-are-better-than-one.pdf> 1995, Zugriff am 17.06.2013.

Lüthy, Michael, „Warhols *Disaster*-Diptychen: Das Dementi als Bildform“, Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Hg. Anke Henning/Georg Witte, <http://www.michaelluethy.de/andy-warhol-disaster-diptychen.pdf> 2008, 19.06.2013.

Pape, Ulf, „Andy Warhol war das erste Facebook“, <http://www.makostudio.com/docs/779-docs.pdf>, 15.5.2013.

Pitzke Marc, „Nachtclub der Exzesse“, New York: 2007, www.spiegel.de/panorama/zeitgeschichte/0,1518,478907,00.html 2007, 20.01.2013.

Tietjen, Friedrich, *Bilder vom Bild. Fotografie, Grafik und die Reproduktion der Kunst*, <http://ubttest.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/417/> 2006, 15.05.2013

„The Empire State Building’s ‚beautiful suicide‘“, *Ephemeral New York, Chronicling an ever-changing city through faded and forgotten artifacts*, <http://ephemeralnewyork.wordpress.com/tag/andy-warhol-suicide-fallen-body/> 2012, 16.06.2013.

The Yamsa Institut, „Dinge in Japan – Kabuki“, http://www.yamasa.org/acjs/network/german/newsletter/things_japanese_18.html, 21.06.2013

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, Warhol, Andy, *Self-Portrait*, ca. 1945, Gouache auf Karton 38,1 x 30,5 cm, Elger, Dietmar (Hg.), *Andy Warhol. Selbstportraits/Self-Portraits*, Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 11.

Abbildung 2, Warhol, Andy, *Self-Portrait*, ohne Jahr, *Self-Portrait*, 1964, *Self-Portrait (Being Punsched)*, 1963-1966, drei Fotoautomatenstreifen, 1x 19,4 x 5,4 cm und 2 x 20 x 3,8 cm, ebenda, S. 24.

Abbildung 3, Warhol, Andy, *Taylor Mead*, 1960er Jahre, Fotoautomatenstreifen, je 19,7 x 3,8 cm, Warhol, Andy, *Andy Warhol – photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S. 104.

Abbildung 4, Warhol, Andy, *Selbstportrait (mit Hand an der Wange)*, 1977-78, Andy Warhol, *Selbstportrait (Hand)*, 1982, Andy Warhol, *Selbstportrait (mit dunklem Anzug und weißen Hemd)*, 1977-78, Andy Warhol, *Selbstportrait*, 1982, vier Polaroid-Fotos je 10,8 x 8,5 cm, ebenda, S. 219.

Abbildung 5, Warhol, Andy, *Selbstportrait „in Drag“ (lange rötlich-blonde Perücke und karierte Krawatte)*, 1981/82, Andy Warhol, *Selbstportrait „in Drag“*, 1981, Andy Warhol, *Selbstportrait „in Drag“*, 1981/82, Andy Warhol, *Selbstportrait „in Drag“ (platinblonde toupierte Perücke)*, vier Polaroid-Fotos je 10,8 x 8,5 cm, ebenda, S. 221.

Abbildung 6, Warhol, Andy, *Selbstportrait mit „Fright Wig“*, 1986, 4 Polaroid-Fotos, je 10,8 x 8,5 cm, ebenda, S. 222.

Abbildung 7, Warhol, Andy, *Sechs Selbstportraits*, 1986, Siebdruck auf Acryl auf grundierter Leinwand, je 56 x 56 cm, ebenda, S. 223.

Abbildung 8, Warhol, Andy, *Self-Portrait, Montauk, Long Island 1976-79* (aus der Serie *Social Disease*), <http://www.dzbank-kunstsammlung.de/de/art-foyer-detail/fame/artistSingleImage/47/image/1221/#/artistOverview>, 19.06.2013.

Abbildung 9, Malanga, Gerard, *Andy Warhol mit Polaroid-Kamera*, Brighthampton, New York, 1971, Schwarzweißfoto, Warhol, Andy, *Andy Warhol – photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S. 122

Abbildung 10, Beaton, Cecil, *Andy Warhol und die Factory*, 1969, Schwarzweißfoto, ebenda, S. 359.

Abbildung 11, Toscani, Oliviero, *Andy Warhol aus „Twelve Instant Images“*, um 1980, Schwarzweißfoto, ebenda, S. 365

Abbildung 12, Makos, Christopher, *Auf der Rolltreppe des Beaubourg Museums Paris. Ich knips ' dich, du knipst mich!*, 1986, ebenda, S. 369

Abbildung 13, Warhol, Andy, Drei Royaltone Bonus Farb-Fotos von Andy Warhol im Columbus Hospital nach dem Attentat, eines davon ein Selbstportrait, 1968, je 15,2 x 8,9 cm, ebenda, S. 365.

Abbildung 14, Avedon, Richard., *Andy Warhol, Künstler, New York, 20. August, 1969*, Schwarzweißfoto, 25 x 20,4 cm, ebenda, S.353.

Abbildung 15, Berlin, Brigid, *Andys Narben, nie von jemand anderem als mir fotografiert! Für John Holmes mit Dank, B. P. 72*, 1972, ebenda, S. 343.

Abbildung 16, Warhol, Andy, *Ethel Scull*, 1963, drei Fotoautomatenstreifen, je 19,7 x 3,8 cm, ebenda, S. 88.

Abbildung 17, McCabe, David, *Ethel Scull und Andy Warhol*, 1964, Schwarzweißfoto, ebenda, S. 89.

Abbildung 18, Warhol, Andy, *36 mal Ethel Scull*, 1963, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 202,6 x 363,9 cm, ebenda, S. 91.

Abbildung 19, Warhol., *Jane Fonda und Andy Warhol*, 1982, sieben Schwarzweißfotos, je 20,3 x 25,4 cm, ebenda, S. 177.

Abbildung 20, Andy Warhol, *Jane Fonda*, 1982, Polaroid-Foto, 10,8 x 8,5 cm, ebenda, S. 182.

Abbildung 21, Warhol, Andy, *Jane Fonda 1982*, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, zwei Teile, je 121,9 x 111,8 cm, ebenda, S. 176.

Abbildung 22, Warhol, Andy, *Fred Hughes*, 1979, *Gianni Versage*, 1980, *Silvester Stalone*, 1980, *Thomas Ammann*, 1977, *Helmut Berger*, 1983, *Gardener Cowles*, 1976, sechs Polaroid-Fotos, je 10,8 x 8,5 cm, ebenda, S. 184

Abbildung 23, Warhol, Andy, Denis Hopper, 1977, Truman Capote, 1979, Polaroid-Fotos, je 10,8 x 8,5 cm, S. 185

Abbildung 24, Pressefoto zum Film *Niagara*, 1953, rückseitig beschriftet: Happy Happy Everthing, Fritzie and Max Miller, ebenda, S. 54

Abbildung 25, Warhol, Andy, *Marilyn Diptych*, 1962, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093> , 19.06.2013.

Abbildung 26, Robert Wiles, 1947, Fotografie, <http://ephemeralnewyork.wordpress.com/tag/andy-warhol-suicide-fallen-body/> , 19.06.2013.

Abbildung 27, Warhol, Andy, *Selbstmord (Herabgestürzter Körper)*, 1963, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 283x204 cm, Warhol, Andy, *Andy Warhol – photography*, Hamburg: Edition Stemmler 1999, S. 67

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Medium Fotografie. Die Selbst- und die Fremddarstellung durch die Fotografie, sowie die Tatsache das Fotografien als Dokumente der Zeit gelten werden näher betrachtet.

Die Fotografie vereinigt, wie Barthes schreibt die Ebene des/der FotografIn, mit der des/der BetrachterIn und mit dem abgebildeten Modell.

Um die verschiedenen theoretischen Ansätze dieser Thematik, wie die Problematik der technischen Reproduktion, nach Benjamin, werden anhand ausgewählter fotografischer Arbeiten von Andy Warhol bearbeitet und interpretiert.

Warhol gilt war ein Multimedia-Künstler und in diesem Sinne hat er die verschiedensten Medien sozusagen für sich arbeiten lassen. Mit Hilfe der Fotografie hat er nicht nur viele seiner bekannten Siebdrucke geschaffen, er hat durch sie seine eigene Person gekonnt in Szene gesetzt bzw. setzen lassen.

Lebenslauf

Name Pamela Handl

Geboren am 29. Oktober 1979

Aus-/und Schulbildung

1986-1990 Volksschule Berndorf

1990-1994 Bundesgymnasium Berndorf

1994-1999 Höhere Lehranstalt für Mode

und Bekleidungstechnik

2002-2004 Fotografischer Lehrgang

KVH 1090 Wien

Seit WiSe 2006 Studium der Theater-, Film-,

und Medienwissenschaft

Praktika/Berufserfahrung

06.-07. 1997 Praktikum als Schneiderin

bei Dusika Zink in Wr.Neustadt

07. 1998 Praktikum als Schneiderin

bei Michaela Mayer in Wien

1999-2002 Verkauf und Dekoration

bei H&M Wien

2002-2012 Verkauf und Dekoration

bei Stöger Papier 1190 Wien

09. -11. 2009 Praktikum Kostüm und Requisite

bei Theater Heuschreck für Groß und Klein

seit August 2012 Karenz