



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Inszenierungsformen in Andy Warhols Silver Factory
1964–1968

Strategien der Selbstdarstellung

Verfasserin

Olga Viktoria Sadowski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
2. WARHOL UND DER BAU EINER PARALLELGESELLSCHAFT.....	13
2.1. Entstehung.....	13
2.2. Location.....	14
2.3. Optik und Arrangements	17
2.4. Tagesablauf.....	18
2.5. Entwicklung 1963–1968.....	20
2.5.1. 1964 American Underground Film	21
2.5.2. 1965 Das Jahr der Superstars.....	22
2.5.3. 1966–1967 Warhol als Musikproduzent – The Velvet Underground.....	24
2.5.4. 1968 Union Square – Das Ende der Silver Factory.....	25
3. IMPRESSION MANAGEMENT – EINDRUCKSSTEUERUNG.....	26
3.1. Theatermetaphorik – The Factory als gesellschaftliche Einrichtung.....	27
3.2. Das Ensemble	30
3.2.1. The Factory People – Ein Querschnitt.....	31
3.1.2. Hierarchische Strukturen und Dominanzverteilung.....	34
3.3. Die Bühne.....	38
3.3.1. Vorder- und Hinterbühne.....	40
3.3.2. Hinterbühne Max’s Kansas City.....	46
3.4. Die Rolle.....	47
3.4.1. Superstars.....	55
3.5. Die Filmregie.....	59
3.5.1. Screen Tests.....	66
4. AUTORSCHAFT.....	73
5. KOLLABORATION.....	79
6. ORTUNGSVERSUCH: WAS WAR DIE FACTORY?.....	85
6.1. Die Fabrik	85
6.2. Das Laboratorium.....	87
6.3. Der Spielplatz.....	88
6.4. Die Psychiatrie.....	90
6.5. Die Kirche	91
6.6. Die Gemeinschaft.....	93

7. CONCLUSIO.....	99
8. ANHANG.....	107
8.1. Interviews.....	107
8.1.1. Interview mit Gerard Malanga.....	107
8.1.2. Interview mit Billy Name.....	121
8.1.3. Interview mit Steven Watson.....	133
8.2. Abbildungsverzeichnis.....	139
8.3. Bibliografie.....	143
8.4. Tonträger.....	146
8.5. Internet Ressourcen.....	147
8.6. Filmografie.....	149
8.7. Filmografie von Andy Warhol.....	151
8.8. Abstract.....	153
8.8.1. Abstract (Deutsch).....	153
8.8.2. Abstract (Englisch).....	154
8.9. Curriculum Vitae.....	155

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt:

Gerard Malanga, Billy Name, Steven Watson, Sally King-Nero, Neil Printz, The Warhol Foundation for the Visual Arts, Matt Wrbcian, Donald G. Warhola, The Andy Warhol Museum, The Metropolitan Museum of Art, Jonas Mekas, Taylor Mead, Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, Doris Berger, PD. Dr. Andrea Gnam sowie dem Studienpräses der Universität Wien.

1. EINLEITUNG

I like the story of Jackson Pollock. Jackson Pollock was looking at a book about reproductions of Picasso's and he said, 'Damn him.' He throws the book and says, 'He has done it all.' Of course Picasso did do it all, except for what Jackson Pollock did. Jackson Pollock took the drip from the teeth of *Guernica*. The teeth of the horse in *Guernica*. [...] They are the only drips that I am familiar with in Picasso's work. It's like Jackson took the drips from the mouth of the horse and then took that small aspect and created a new vocabulary – a new very American work of art. The joy of moving through the process of discovery belongs to every new artist. Or as T.S. Eliot said, 'Every new generation translates for itself.' It's up to us to both, embrace history and break it apart – blow it up even.¹



Abbildung 1: *Guernica*, Pablo Picasso 1937

Obwohl die Musikerin und Poetin Patti Smith nicht zu Warhols Entourage hinzugezählt wird, teilten beide das gleiche soziale Umfeld New Yorks. Als Smith 1967 nach Manhattan kam, hatte die Stadt Paris bereits den Rang als Kunstmetropole abgelaufen. Wie Smith strömte die Jugend der Vereinigten Staaten nach New York, um sich von den auferlegten Zwängen der Elterngeneration zu lösen und von den Impulsen der Zeit leiten zu lassen, die nirgendwo so spürbar waren wie in New York City. Die Stadt war arm, die Kriminalitätsrate hoch und die Mieten billig. Viele europäische Künstler waren vor den Nationalsozialisten in die USA geflohen und hatten sich an der Ostküste niedergelassen. Diese Einflüsse, der Ausgang des Zweiten Weltkrieges sowie der anschließende Aufschwung der amerikanischen Wirtschaft bildeten den Ausgangspunkt der New Yorker Avantgarde, die sich mit den Abstrakten Expressionisten zu formen begann.

In ihrer Aussage greift Smith auf einen der Söhne dieser Kunstrichtung zurück und fasst eine Reihe von Argumenten zusammen, welche für meine Arbeit von Bedeutung sind.

¹ Patti Smith in: *Patti Smith: Dream of Life*, Regie: Steven Sebring, USA 2008, Arte, 25.03.2008, 55:20 f.

Unter dem Titel *Inszenierungsformen in Andy Warhols Silver Factory 1964–1968. Strategien der Selbstdarstellung* widmet sich dieser als Forschungsansatz zu verstehende Versuch einer relativ frühen Phase Andy Warhols. Es handelt sich hierbei um den entscheidenden Wendepunkt in seiner Karriere, der die Abkehr von der Werbung und seiner Arbeit als Grafiker bedeutet hat. Besonders die Anfänge dieser Zeit, in der er sein erstes Studio anmietete, sind wenig dokumentiert. Die Thematisierung dieses Ortes, die unter dem Titel *The Silver Factory* Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, ist aufgrund des enormen Einflusses, der andauernden Wirkung sowie der ‚Produkte‘, die im Multi-art Studio des Künstlers hergestellt wurden, keine obsolete. Hervorzuheben ist jedoch das Fehlen wissenschaftlich fundierter Literatur auf diesem Gebiet.

Im Gesamtwerk Warhols taucht die Silver Factory als Fabrik, Ort der Herstellung und New Yorker Szenetreff auf. Allerdings bilden die Beschreibungen lediglich eine fragmentarische Bestandsaufnahme der Örtlichkeit und einen Abriss der Ereignisse und beschränken sich hauptsächlich auf die bildende Kunst und das Filmschaffen. Dabei prägte die Factory auch maßgeblich Entwicklungen in Bereichen der Musik oder Performancekunst. Mehr noch „[...] generierten sich [hier] das Anderssein, die Unruhe und die Mode zuerst, die später den amerikanischen Zeitgeist bestimmen sollten.“² Der Mangel an weitgreifenden Informationen zu Warhols Arbeitsraum kann in der Komplexität dieses Ortes gesehen werden. Bereits zur Blütezeit der Silver Factory wurde der Journalismus mit dem Problem konfrontiert, eine Organisationsstruktur zu beschreiben, die völlig neuartig war. Zudem kam die Haltung aus dem ‚Inneren‘ der Factory, welche sich in der Negation und der Abwesenheit von Stellungnahmen äußerte. Oberflächlichkeit und Tiefe, Undurchsichtigkeit und Klarheit, Banalität und Komplexität haben den Mythos gebildet, der sich um die Silver Factory, die Geschehnisse und Menschen gewebt hat. Anfang 2014 findet der 50. Jahrestag der Eröffnung von Warhols Factory statt, was ebenfalls Anlass bietet, diesen bedeutenden Teil seines Schaffens zu beleuchten.

Somit ist diese Untersuchung die Aufarbeitung von Geschichte und der Versuch einer Rekonstruktion von Raum und Zeit. Obwohl der Fokus auf dem vierjährigen Bestehen des Studios zwischen 1964 und 1968 liegt, wird der Inhalt dieser Forschung für ein klareres Verständnis über den Zeitraum der Silver Factory hinausgehen.

Der Umgang mit Vergangenheit und die Problematik der Interpretation selbst werden thematisiert in dem Sinne, dass kein Wahrheitsanspruch erhoben wird. Die Ereignisse der Factory-Jahre werden in dieser Analyse als Prisma betrachtet: ähnlich wie ein kubistisches Gemälde,

² Zahner, Nina Tessa, *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebes im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Campus 2006, S. 156.

welches eine Vierdimensionalität suggerieren will, diesen Zustand allerdings nie erreichen kann, außer beim Betrachter selbst. Trotzdem bleibt die Darstellung immer die Wahrheit des Künstlers und somit ist sie nicht absolut.

Besonders die verwendeten Arbeitsunterlagen sollen dabei helfen, den Zeitraum fassbar zu machen. Die aufgenommenen Stellungnahmen der Zeitzeugen und ihre Subjektivität bilden das Material und den Ausgangspunkt. Obwohl diese sich in ihren Aussagen teilweise sogar widersprechen, gilt es, eine Schnittmenge herauszustellen, welche die Ereignisse beschreibt. Es bleibt jedoch immer nur ein Bild des Prismas, ein Blickwinkel auf eine Zeit, eine Wahrheit.

Dieses komplexe Gebilde lässt sich ebenfalls in der sozialen Struktur der Silver Factory erkennen. Wenn Pollocks Inspiration der Tropfen aus dem Maul des Gauls in Picassos *Guernica* war, dann hat Warhol sich wohl das Element des Chaos zu eigen gemacht. *Guernica* könnte als Sinnbild für das Gesamtkunstwerk der Silver Factory gesehen werden – und zwar nicht nur im Aspekt der Perspektive, sondern auch im Konzept. Es handelt sich bei der Idee der Silver Factory um eine Grenzgängerin in jeglicher Form. Es ist eine Mischform, deren Terminologie immer wieder zwischen zwei Polen schwankt und ein eindeutiges Bild verweigert. Aus einem augenscheinlichen Chaos resultieren allerdings bestimmte Prinzipien, die im Folgenden untersucht werden.

Die Inszenierungsformen sollen daher eine Analyse der Silver Factory ermöglichen, um das Bild von Lebens- und Arbeitsverhältnissen aufzuzeigen. Untersucht werden die Kriterien, nach denen das Leben in der Factory strukturiert war. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive stehen die Darstellungsformen im Mittelpunkt, mit denen Warhol und seine Mitarbeiter in aktiver und passiver Art und Weise der Selbst- und Fremdszenierung unterworfen waren. In diesem Zusammenhang ist die Begrifflichkeit der Fabrik (engl. factory) ebenso zentral, wie die Filme aus dem Studio des Künstlers. Sie legen gleichermaßen Zeugnis der Zeit ab wie die Texte von Roland Barthes oder Erving Goffman, die als Werkzeug herangezogen werden, um, wie es Smith formulierte, die Historie aufzuschlüsseln, aufzubrechen, aufzusprengen.³

Teil dieser wissenschaftlichen Abhandlung war eine dreimonatige Forschungsreise in die Vereinigten Staaten im Sommer 2012. Währenddessen ist es mir gelungen, alle thematisierten Orte in New York City ausfindig zu machen und persönliche Gespräche mit den Mitarbeitern Warhols, Gerard Malanga und Billy Name, zu führen. Diese Interviews enthalten teilweise neue Informationen und haben sich als wichtige Quellen für diese Forschungsarbeit herausgestellt. Eine Grundlage bildete außerdem Steven Watsons aufwendig zusammengestellte ‚Biografie‘ der Silver Factory, die mit dem Titel *Factory Made. Warhol and the Sixties* die einzige Literaturquelle zu Warhols ersten

³ Vgl. Patti Smith in: *Patti Smith: Dream of Life* (USA 2008), 55:20 f.

Factory darstellt. Eine persönliche Befragung des Autors hat mich von der Glaubwürdigkeit und Richtigkeit seiner Angaben überzeugt, die in dessen Buch leider ohne direkte Quellenverweise abgedruckt wurden. Neben meinem Forschungsaufenthalt in New York habe ich ferner Warhols Geburtsstadt Pittsburgh in Pennsylvania besucht. Das Andy Warhol Museum, welches dort seinen Standort hat, verfügt über die größte Sammlung an Kunstobjekten aus dem Besitz des Künstlers. Briefe, Fotografien und Notizen Warhols waren ebenso aufschlussreich wie das Gespräch mit einem Mitglied der Warhola-Familie. Vor allem aber die Besichtigung der originalen Schauplätze oder deren Überreste hat meine Vorgehensweise in der Verschriftlichung dieser Arbeit geprägt. Ähnlich wie sich die Reise der Aufschlüsselung dieses historischen Phänomens gewidmet hat, habe ich versucht, den Leser in den Entwicklungsprozess der Factory einzubeziehen. Der Fokus wird auf das Studio gelegt und Warhols Biografie an markanten Stellen angerissen, ohne diese bereits zu Beginn in Form eines Lebenslaufes voranzusetzen.

Die kritische Befragung der Perspektiven auf die Geschichtsschreibung hat sich als geeignete Einleitung in die Thematik erwiesen. Nur einige Tage vor der Fertigstellung dieser Arbeit ist Warhols Schauspieler Taylor Mead verstorben. Seine Gegenwart wurde nunmehr zum Präteritum in meiner Argumentation. Eine Erinnerung daran, dass Zeit und Wissenschaft unweigerlich zusammenhängen. Ebenso daran, wie sich diese Forschung mit einem Ort auseinandersetzt, der heute ein Parkhaus ist.

Die weibliche Form ist in dieser Diplomarbeit der männlichen Form gleichgestellt; lediglich aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wurde die männliche Form gewählt.

„The Factory was existential, whatever that means.
There was no exit, there was nothing out there but the Factory.“⁴
Taylor Mead

⁴ Watson, Steven, *Factory Made. Warhol and the Sixties*, New York, NY: Pantheon Books 2003, S. 166.

2. WARHOL UND DER BAU EINER PARALLELGESELLSCHAFT

Im November 1963 veröffentlichte das Kunstblatt *ARTnews* ein Interview mit Andy Warhol. Zu diesem Zeitpunkt zählte der Künstler zu den wichtigsten Vertretern einer neuen Kunstrichtung, die sich Anfang der 1960er-Jahre in New York formierte und unter dem Titel *Pop Art* die erste amerikanische Avantgarde, den abstrakten Expressionismus, ablöste.⁵

I think everybody should be a maschine. [...] I think everybody should be like everybody. [...] I think somebody should be able to do all my paintings for me. I haven't been able to make every image clear and simple and the same as the first one. I think it would be so great if more people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else's.⁶

Das Interview verhalf Warhol zu Ansehen im Kreise der New Yorker Kunstszene und wies bereits auf die maßgebende Methodik seiner Arbeit hin, die das erste Studio und Atelier des Allroundkünstlers, *The Silver Factory*, zwischen 1964 und 1968 ausgemacht hat.

2.1. Entstehung

Aufgrund der Hausversteigerung durch die Stadt New York war Andy Warhol gezwungen, sein Atelier in einer alten Feuerwache, 159 East und 87th Street, welches er seit einem Jahr für die Arbeit an seinen großformatigen Siebdrucken verwendet hatte, Ende 1963 zu verlassen. Obwohl er sich bereits einen Namen im New Yorker Kunstmarkt gemacht hatte, war seine Kunst im Gegensatz zu der lukrativen Zeit als Werbegrafiker nicht besonders gewinnbringend. Bei seiner zweiten Einzelausstellung in Irving Blum's Ferus Gallery am 30. September 1963 in Los Angeles wurden nur wenige Bilder verkauft, und Elenor Ward von der Stable Gallery in New York weigerte sich, seine *DEATH-AND-DISASTER*-Serie auszustellen. Somit war der Kauf der zweistöckigen Feuerwache ausgeschlossen, und Warhol begab sich mit seinem Assistenten Gerard Malanga Mitte Oktober 1963 auf die Suche nach einem geeigneten Ersatz für ihre Zwecke.⁷

⁵ Die Kunstrichtung entwickelte sich als *New Realism* Mitte der 1950er-Jahre unabhängig in Europa und Nordamerika. Ein Symposium im MoMA unter dem Titel *A Symposium on Pop ART* 1962 machte den Ausdruck *Pop Art* schließlich allgemeingültig. Bezeichnet wird damit eine Kunstform, die ihre Motive aus der Populärkultur und den Massenmedien schöpft. Vgl. dazu Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst*, S. 154 f.

⁶ Warhol, Andy/Gene R. Swenson Interview, „‘What is Pop Art?’ Answers from 8 Painters, Part 1“, in: Kenneth Goldsmith (Hg.), *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, NY: Carroll & Graf 2004, S. 16.

⁷ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 118 f.; 442 ff.

Gerard Malanga, der bereits seit Juni 1963 dem Künstler assistierte, war Student am Wagner College in Staten Island und hatte in Form eines Sommerjobs begonnen, Warhol bei der Anfertigung seiner Siebdrucke auszuhelfen. Der 1943 geborene Malanga ist Sohn italienischer Immigranten und kommt aus ärmlichen Verhältnissen. Seine Mentoren, Marie Menken und ihr Ehemann Willard Maas, unterstützten den jungen Poeten während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn und waren mitverantwortlich für den Großteil der Kontakte, die Malanga bereits während seiner Jugend im Kreise der New Yorker Avantgarde knüpfte. Charles Henri Ford, der ebenfalls Dichter war, empfahl schließlich Warhol den jungen Malanga und organisierte am 13. Juni 1963 ein Treffen im Rahmen einer Gedichte-Lesung der renommierten New School. Malanga hatte bereits Erfahrungen im Bereich des Siebdruckes gesammelt als er in einer Fabrik für RoosterCraft-Krawatten gearbeitet hatte. Bereits zwei Tage später, am 15. Juni 1963, erschien Malanga in der Feuerwache, dem Atelier des Künstlers, zu seinem ersten Arbeitstag. Nach dem Sommer entschied er sich schließlich, die Arbeit bei Warhol fortzuführen.

Im November 1963 fand Warhol ein Loft in Midtown New York City und bezog das neue Atelier Anfang Januar 1964. Die Räumlichkeiten wurden bis Februar 1968 zur Werkstatt und ersten Factory des Künstlers. Malanga blieb während der gesamten vier Jahre Warhols erster künstlerischer Assistent.⁸

2.2. Location

Während sich die New Yorker Künstler der 1960er-Jahre hauptsächlich in Downtown Manhattan aufhielten, mietete Warhol sein Studio in Midtown an, nur einige Minuten Fußweg von seinem Haus, 2341 Lexington Avenue.

Galerien, Cafés, Bars und Restaurants befanden sich hauptsächlich in Downtown zwischen Greenwich Village und East Village. Dazu gehörten unter anderem die Bar The San Remo, das Steakhaus Max's Kansas City, das Café Le Metro, wo regelmäßig Lesungen stattfanden, sowie das legendäre Living Theatre. Bereits die Abstrakten Expressionisten siedelten sich in dieser Gegend der Stadt an, die aufgrund ihrer niedrigen Mietpreise besonders attraktiv war.

Aber auch Pop-Art-Künstler wie Roy Lichtenstein oder Claes Oldenburg hatten, im Gegensatz zu Warhol, ihre Ateliers in Lower Manhattan. Gleiches galt für Robert Rauschenberg und Jasper Johns,

⁸ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 17 f.; S. 93.

die ihr Studio in der 278 Pearl Street bewohnten.⁹

Somit war Warhols Entscheidung, ein Atelier in der Upper East Side anzumieten, ungewöhnlich. „The neighbourhood wasn't one that most artists would want to have a studio in [...]“,¹⁰ schrieb Warhol einige Jahre später. Das Gebäude 231 East 47th Street befand sich zwischen dem Hauptsitz der Vereinten Nationen und der Grand Central Station.¹¹ „That street was very quiet. [...] It looked kind of residential street [...]“,¹² weiß Gerard Malanga zu berichten. Ebenso wie die Lage waren die Räumlichkeiten, die Warhol zu seiner Arbeitsstätte machen wollte, untypisch.



Abbildung 2: Hausfassade der Silver Factory 231 East 47th Street, Billy Name

Das Loft im vierten Stock einer alten Hutfabrik passte nicht in das Bild eines Künstlerateliers der Zeit. Anstatt eines hellen und lichtdurchfluteten Raums mietete Warhol eine große, aber heruntergekommene Industriehalle an. Erreicht wurde das Loft über einen offenen Lastenaufzug oder eine Treppe. Die Räumlichkeiten hatten eine Länge von ca. 30,5 m und eine Breite von ca. 15 m. Eine Fensterfront im Süden war die einzige natürliche Lichtquelle. Von dort führte eine Feuerleiter herunter zur Straße. „The Factory was about 50 feet by 100, and it had windows all along 47th Street looking south. It was basically crumbling – the walls especially were in bad shape.“¹³

⁹ Vgl. Gagosian Gallery (Hg.), *Gagosian*, <http://www.gagosian.com/exhibitions/the-collection-of-robert-rauschenberg-november-03-2011> 2011, 30.05.2013.

¹⁰ Warhol, Andy/Pat Hackett (Hg.), *POPism. The Warhol Sixties*, Orlando, FL: Harcourt Books 1980, S. 78.

¹¹ Es waren ca. 40 Min. Fußweg von der Silver Factory bis Astor Place und St. Marks in Downtown Manhattan.

¹² Malanga (2012), Interview, S. 110.

¹³ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 78 f.

Der mehr als 400 m² große Raum war eine mit Beton ausgegossene Halle. Nur eine Mauer bestand, wie die Außenfassade des Industriegebäudes, aus rohen Ziegelsteinen. Im Zentrum unterteilten mehrere Eisensäulen den sonst weitläufigen Raum, und die Decke war von drei Bögen gesäumt.

Die Vormieter hatten die komplette Elektrik entfernt, sodass es weder fließend Strom noch Warmwasser gab. Das Inventar zum Zeitpunkt des Einzuges bestand aus zwei Toiletten und einem Münztelefon gleich bei der Eingangstür.¹⁴

Die Räumlichkeiten ließen keinen Zweifel daran, dass es sich um einen industriellen Ort der Produktion gehandelt hat, eine alte Hutfabrik, die zu einem Atelier umfunktioniert werden sollte.

Im frühen Dezember 1963 zeigte Warhol dem jungen Friseur und Beleuchter Billy Linich das Loft, der bereits im Januar 1964 mit den Renovierungsarbeiten begann.

Billy Linich kommt aus Poughkeepsie in Upstate New York. Zum damaligen Zeitpunkt war er Assistent des Lichtdesigners Nick Cernovich, bei dem er seine Fähigkeiten als Beleuchter erlernt hatte. Später brachte er diese in eigenen Projekten wie „*linich...*“ und während der intensiven Phase mit Warhol zur Anwendung. Besonders Linichs Schwarz-Weiß-Fotografien und Warhols inszenierte Filmarbeiten weisen seinen prägnanten Stil auf.

Warhol hatte den 21-Jährigen bei einer Veranstaltung kennengelernt, die Linich in seiner Wohnung organisierte. Es handelte sich dabei um eine Party, bei der Linich die Haare seiner Gäste schnitt – ein Motiv, welches Warhol für seinen Film *HAIRCUT #1* (1963) aufgriff. Die Wohnung des 21-Jährigen war auf außergewöhnliche Weise mit Silberfolie verkleidet, was Warhols Aufmerksamkeit erregte und schließlich dazu führte, dass er Linich darum bat, sein neues Studio auf dieselbe Art auszustatten.¹⁵

Nachdem Linich im Januar 1964 die Elektrik in den maroden Räumlichkeiten wiederhergestellt hatte, zog er in das Atelier, um seine Arbeitszeit effektiver nutzen zu können. Er war bis zum Studiowechsel im Jahre 1968 der einzige permanente Bewohner der Silver Factory. Die gestalterischen Entscheidungen, die er im Folgenden vornahm und der Entschluss, an seinen Arbeitsplatz zu ziehen, haben den Ort und die Optik des Studios grundlegend mitbestimmt.

¹⁴ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 121; Vgl. Bockris, Victor, *Andy Warhol*, München: Wilhelm Heyne 1991, S. 228.

¹⁵ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 118; Vgl. Name (2012), Interview, S. 122.

2.3. Optik und Arrangements

Nachdem die Elektrik verlegt wurde, montierte Linich Flutlichter und sogenannte Spotlights, wie sie in Theatern üblich waren. Wände, Decke, Türen und Säulen wurden mit einer silbernen Folie ausgekleidet oder silbern ausgemalt. Selbst die Toilette bekam einen silbernen Anstrich, woher die Namensgebung der Örtlichkeit herrührt.



Abbildung 3: Räumlichkeiten der Silver Factory

In einem nächsten Schritt sollte der Raum für den bildenden Künstler nutzbar gemacht werden. Linich beschrieb seine Vorgehensweisen und Motive im Interview ausführlich, gleichsam betonend, dass ihm in jeglicher Hinsicht von Warhol freie Hand gegeben wurde. Sein Anliegen war es, einen Arbeitsraum, ein „working space“,¹⁶ zu schaffen. Ähnlich wie bei einer Theaterbühne oder einem Filmstudio verwendete er Sperrholzplatten, um den weiten Raum in Areale zu unterteilen: „I had two of them 4 by 8 and hung them together. Put them on hangers and made theater floats out of them, so we would then move them around to section off space.“¹⁷

Die Mobilität dieser Stellwände ermöglichte eine Vielzahl von Raumanordnungen sowie Foto- und Filmhintergründen.

¹⁶ Name (2012), Interview, S. 122.

¹⁷ Ebd.

There were spaces for making films, there were spaces for making audiotapes, there were painting spaces where you could paint. I made it as a workspace for Andy, so that he would be able to work without having to deal with people, with technical factors.¹⁸

Auch das Mobiliar wurde von Linich in die Factory gebracht und dort arrangiert. Darunter waren diverse Tische und Stühle sowie ein Sofa, welches in mehreren Filmen zur Verwendung kam und 1964 in *COUCH* sogar zum Protagonisten wurde. Weitere Requisiten, die sich ins Gesamtbild des Ortes als stetes Inventar eingefügt haben waren, neben dem Sofa, die untere Hälfte eines Mannequins und eine verspiegelte Kugel, die auf dem Boden, in der Mitte des Raums, platziert wurde. Linich erklärte seine Arbeit als Innenarchitekt und Ausstatter mit den Worten: „It was like constructing this environment – for me, the whole place was a sculpture.“¹⁹

Der vordere Teil des Lofts wurde von Warhol und Malanga als Büro und zum Siebdrucken genutzt. Hier hatte sich auch Warhols Assistent einen Tisch mit Schreibmaschine und Büchern eingerichtet, um an seinen eigenen Texten zu arbeiten. Währenddessen quartierte sich Linich, mit Matratze und Dunkelkammer, in der hinteren Region ein. Als einziger Bewohner der Silver Factory wurde er zum selbsternannten Hausmeister und „housekeeper“²⁰ des Studios.²¹

2.4. Tagesablauf

Um sich eine Vorstellung dessen machen zu können, wie sich der Alltag in der Factory gestaltet hat, ist es von Vorteil, sich einen „typical day“²², wie ihn Warhols Assistent Gerard Malanga im persönlichen Gespräch beschrieb, näher anzusehen.

Der Arbeitstag begann für Malanga gegen elf Uhr, während der Künstler selbst erst eine Stunde später in der Factory eintraf. Außer den beiden war Billy Linich regelmäßig vor Ort, da die Factory seinen primären Wohnsitz darstellte und er sich weiterhin um Renovierungsarbeiten und Reparaturen kümmerte. Als Assistent gehörte es zu Malangas Aufgabe Mal- und Filmmaterialien bereitzustellen, Recherche für zukünftige Projekte zu betreiben oder Besorgungen für den Künstler zu machen. Kurierdienste wie Einkäufe oder Lieferung bzw. Abholung der Filme und Filmkopien im Labor wurden meist vor der Ankunft im Studio erledigt.

¹⁸ Name (2012), Interview, S. 122.

¹⁹ Billy Name in: Watson, *Factory Made*, S. 125.

²⁰ Name (2012), Interview, S. 121.

²¹ Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, S. 79.

²² Malanga (2012), Interview, S. 111 f.

Einen stringent gleich ablaufenden Arbeitstag gab es in der Form nicht, da dessen Gestaltung von anstehenden Projekten und den Phasen im künstlerischen Schaffen Warhols abhängig war. Allerdings beschrieb Malanga eine bestimmte Routine, die sich im Laufe der Jahre eingependelt hat. Dazu gehörten beispielsweise Warhols geschäftliche Termine mit Förderern, Galeristen etc., die er gerne als Business Lunch abhielt. Den Morgen nutzte der Künstler täglich zum Zeitunglesen und für Büroarbeiten. Abhängig von den jeweiligen Projekten stand der Vormittag im Zeichen der Vorbereitung. Warhol mischte dazu Farbe in Papierbechern an oder präparierte das Studio für Drehaufnahmen. Künstler und Assistent waren sich sehr nahe und verbrachten auch ihre Freizeit gemeinsam. Dazu gehörte das tägliche Mittagessen sowie die Abendgestaltung.



Abbildung 4: Warhol und Malanga beim Siebdruck

Die Nachmittage und frühen Abendstunden wurden besonders ab 1964 zum Filmen genutzt. Dafür wurden die Akteure meist in das Studio bestellt oder es wurden Bekannte spontan mit Rollen besetzt. Üblich wurde es auch für Schaulustige und Freunde, sich um diese Zeit einzufinden. Während die einen erschienen, um an den Filmen zu partizipieren, kamen die anderen, um das Treiben im Studio zu beobachten, internationale Gäste zu treffen oder um sich der Gruppe beim Ausgehen anzuschließen.²³

One thing, you'd never have to arrange for a photographic sitting at the Factory. It would all just happen. On almost any afternoon in '65 you could count on having Billy there listening to Callas, Gerard writing poetry or helping me stretch, [...] Ondine going back and forth from Billy to me to the phone, a few kids hanging around dancing the afternoon away to songs like "She's not there" and "Tobacco Road," and there'd be Edie maybe putting on makeup in the mirror. Baby Jane would stop by a lot, although she was never one to hang around all day. Then there'd always be some art collector types wandering around – guys in three-piece suits touring women in leopard-skin coats through, looking from side to side, "inspecting". Reporters and photographers would arrive and try to figure out what was going on. Since I never knew what was going on myself, I loved to read the articles.²⁴

²³ Vgl. Malanga (2012), Interview, S. 111; Vgl. Gerard Malanga in: *Notes on Andy's Factory* (USA 2011), 0:44 f.

²⁴ Warhol/Hackett, *POPism*, S.164.

Die Abende waren meist für soziale und kulturelle Veranstaltungen wie Galeriebesuche, Lesungen, Theater- und Filmvorführungen vorgesehen. Auch in den Räumlichkeiten der Factory fanden derartige Veranstaltungen statt. Filmscreenings der eigenen Produktionen gehörten zum Alltag.

Entgegen dem allgemein herrschenden Eindruck gab es in der Factory selbst nur äußerst selten offizielle Partys, wie z.B. die *THE FIFTY MOST BEAUTIFUL PEOPLE PARTY* im April 1965.²⁵

2.5. Entwicklung 1963–1968

Nachdem Andy Warhol am 31. Oktober 1962 neben Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal und Tom Wesselmann als Teil der Gruppenausstellung *The New Realists* in der Sidney Janis Gallery ausgestellt wurde, zählte er ohne Zweifel zu den wichtigsten Vertretern der neuen amerikanischen Kunstszene. Am 13. Dezember des gleichen Jahres wurde dies im Rahmen eines Symposiums unter dem Titel *Pop ART*, welches im Museum of Modern Art abgehalten wurde, auch von wissenschaftlicher Seite bestätigt.²⁶ In diesem Sinne widmete sich Warhol 1963 hauptsächlich der Malerei und dem Siebdruck. Seine Sujets dafür entnahm er den Massenmedien und der Populärkultur.

Im Sommer drehte Warhol zwar seine ersten filmischen Arbeiten *SLEEP*, *TARZAN AND JANE REGAINED... SORT OF*, *HAIRCUT #1* sowie die ersten *SCREEN TESTS* mit einer 16-mm-Bolex, allerdings stand das Jahr im Zeichen seiner künstlerischen Arbeiten. Das industrielle Druckverfahren des Siebdruckes, das er sich für seine Zwecke aneignete, unterschied ihn von den anderen Pop Artists. Es wurde zu seiner künstlerischen Handschrift, kennzeichnend, ebenso wie die Produktivität, die er dank seines Assistenten Malanga erzielen konnte.

²⁵ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 205.

²⁶ Vgl. ebd., S. 82; Vgl. Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst*, S. 154.

2.5.1. 1964 American Underground Film

Anfang 1964 fand schließlich der Umzug in die erste Factory, das neue Studio 231 East 47th Street, statt, welche den Namen *Silver Factory* erhielt. Das erste Jahr war stark von filmischen Arbeiten sowie deren Herstellung und Vorführung geprägt. Noch vor der Übersiedlung wurde bereits der erste SCREEN TEST #1 mit Phillip Fagan gedreht. Es handelt sich hierbei um den Beginn einer Serie von Filmen, die nach demselben Prinzip aufgebaut ist. Bis in den Januar 1967 wurde das längste Filmprojekt Warhols realisiert und gehört zu den wichtigsten Dokumenten bei der Untersuchung dieser Ära des Künstlers. Im Februar 1964 entstand dann der Film EAT, im Laufe des Jahres DRUNK und in einer Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Jack Smith BATMAN/DRACULA. Außerdem BLOW JOB, Teile von COUCH sowie MARIO BANANA, EMPIRE und TAYLOR MEAD'S ASS. Ende des Jahres, im Dezember 1964, wurde außerdem Warhols erster Tonfilm HARLOT fertiggestellt. Es war der erste Film nach einer Vorlage des Drehbuchautors Ronald Tavel, welcher in den folgenden Jahren die Filmmanuskripte für Warhol ausarbeitete.

Die Filmpremieren und Projektionen von Warhols Werk als Filmemacher waren sehr eng am litauischen Cineasten Jonas Mekas orientiert. Er gilt als treibende Kraft des amerikanischen Avantgardefilms der Nachkriegszeit. Mekas organisierte die *Film-Makers' Cooperative*, um den Undergroundfilm, bekannter als *New American Cinema*, zu fördern und zu vertreiben. Ferner schrieb er eine wöchentliche Kolumne für die *Village Voice* und veröffentlichte das Filmmagazin *Film Culture*. Die *Film-Makers' Coop* und ihre Screenings mit dem Titel *Floating Cinematheque* wurden zum Treffpunkt der New Yorker Filmavantgarde.²⁷

Ende September wurden beim New Yorker Filmfestival vier von Warhols Filmen – SLEEP, EAT, HAIRCUT #1 und KISS – mit musikalischer Untermalung des Komponisten La Monte Young gezeigt. Für diese Arbeiten und für die 12-stündige Aufnahme des Empire State Buildings in EMPIRE wurde ihm Ende 1964 der *Film Culture Award* von Jonas Mekas verliehen.²⁸

Der Underground-Filmkreis war zu dem Zeitpunkt sehr überschaubar und hatte große Probleme mit Zensur und polizeilicher Konfiszierung von Filmmaterial. Erst 1966 wurden die Zensurbestimmungen allgemein gelockert, sodass die Szene bis dahin wiederholt des Verstoßes gegen moralische Richtlinien des sogenannten Production Code bezichtigt wurde.²⁹

²⁷ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 85 ff.

²⁸ Vgl. ebd., S. 178 f.

²⁹ Vgl. Scheugl, Hans, *Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol*, München: Carl Hanser 1974, S. 139.

Zwar erzielte Warhol bereits Erfolge innerhalb der New Yorker Avantgarde, führte seine künstlerischen Arbeiten, mit denen er in erster Linie in Verbindung gebracht wurde, allerdings fort. Für die Weltausstellung im April fertigte er daher den überdimensionalen Siebdruck THIRTEEN MOST WANTED MEN an, welcher jedoch von der Leitung der Ausstellung nicht bewilligt und stattdessen auf Warhols Wunsch hin silbern übermalt wurde.³⁰

Außerdem eröffnete am 21. April Warhols zweite Ausstellung in der Stable Gallery. Unter dem Titel TROMPE L'OEIL stellte der Künstler Skulpturen aus, welche Imitationen von Heinz Ketchup-, Brillo- und Kellogg's-Corn-Flakes-Kartons darstellten. Ähnlich dem Arrangement eines Supermarktes, wurden die Brillo-Boxen in der Galerie gestapelt. Die Ausstellung wurde zum ersten öffentlichen Ereignis der Silver Factory und zählte zu den prägendsten Kunstereignissen der 1960er-Jahre.

Da die Installation nur einer kleinen Anzahl von Menschen den Eintritt in den Raum ermöglichte, bildete sich eine Besucherschlange in der Länge eines Häuserblocks auf der Straße. Ein solcher Andrang war Zeugnis der Popularität Warhols.³¹ Die Eröffnungsfeier folgte in den Räumlichkeiten der Silver Factory und wurde im Rahmen der Ausstellung von der Galeriebesitzerin Eleanor Ward und den Pop-Art-Sammlern Bob und Ethel Scull organisiert. Eintritt wurde nur geladenen Gästen von Türstehern gewährt, wobei die Veranstaltung selbst mit Jukebox und einem Partyservice eher einer klassischen Veranstaltung entsprach.

Der letzte künstlerische Auftritt im Jahre 1964 und ein auch kommerzieller Erfolg war die Ausstellung der FLOWER PAINTINGS in Leo Castellis Galerie.

2.5.2. 1965 Das Jahr der Superstars

Auch 1965 war aus filmischer Perspektive ein sehr produktives Jahr für Warhol, setzte allerdings ästhetisch ganz andere Maßstäbe. Es war das Jahr der sogenannten ‚Underground Superstars‘.

Nach der Ausstellungseröffnung seiner FLOWER PAINTINGS in Paris gab der Künstler der Presse bekannt, er höre auf zu malen, um sich auf das Medium Film konzentrieren zu können.

In diesem Jahr entstanden weitere SCREEN TESTS sowie HORSE, THE LIFE OF JUANITA CASTRO und VINYL nach den Drehbüchern von Tavel. Von Mai bis Juli drehte Warhol außerdem Episoden aus dem Leben seines Superstars Edie Sedgwick (Edith Minturn Sedgwick), welche später zu den Filmen

³⁰ Vgl. Bockris, *Andy Warhol*, S. 239.

³¹ Vgl. Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst*, S. 157 f.

RESTAURANT, POOR LITTLE RICH GIRL, AFTERNOON, BEAUTY #2 u. a. editiert wurden. Im September entstanden schließlich MY HUSTLER auf Fire Island und drei Monate später LUPE.

Eddie Sedgwick war bis zu diesem Zeitpunkt der erfolgreichste Superstar Warhols. Die 22-Jährige kam aus wohlhabenden Hause und hatte in Harvard Kunst studiert bevor sie nach New York gezogen war. Die Bekanntschaft mit Warhol machte sie am 26. März 1965 gemeinsam mit ihrem Studienkollegen Chuck Wein auf Leister Perskys Geburtstagsparty für Tennessee Williams.

Bereits zwei Wochen später erschienen Warhol und Sedgwick gemeinsam zu einer Eröffnung im Metropolitan Museum of Art und wurden als ‚Pop Event‘ des Jahres gefeiert. Die junge Frau hatte sich die Haare geschnitten und silbern gefärbt, in Androgynie war sie ihrem Gefährten Warhol ähnlich. Sedgwick wurde zur Protagonistin der Produktionen aus der Factory und arbeitete u. a. für die *Vogue* und das *Life Magazin* als Model. Ihr Titel des ‚Girl of the Year‘ machte sie zum Hoffnungsträger für Warhol, der darauf setzte, mit ihr den finalen Schritt nach Hollywood zu machen.³²

Am 25. April 1965 fand eines der Schlüsselereignisse im Entwicklungsprozess der Silver Factory statt. Die Transformation der Arbeitsstätte in ein gesellschaftliches Zentrum der 1960er-Jahre, wurde von der Veranstaltung THE FIFTY MOST BEAUTIFUL PEOPLE PARTY eingeleitet. Gastgeber war der Filmproduzent Lester Persky, der an diesem Abend die Bohème des New Yorker Undergrounds auf die High Society der Stadt treffen ließ: „Persky regarded the Factory as ideally positioned between the avant-garde druggie counterculture and the mainstream glamour of the fashion and celebrity world.“³³ Entscheidend war die Umverteilung der allgemeinen Aufmerksamkeit: weg von den traditionellen Stars, die an diesem Abend zu den geladenen Gästen gehörten – wie Judy Garland, Tennessee Williams, Montgomery Clift oder Rudolf Nureyev – hin zu Warhols Superstars.³⁴

Im Sommer des gleichen Jahres adaptierte Ronald Tavel seine Drehbücher aus der Factory für das Theater von John Vaccaro. Mit dem Titel *Theater of the Ridiculous* plädierte er für eine neue Darstellungsweise, die sich an Antonin Artauds Konzept des Absurden Theaters anlehnte. Im Juli wurde schließlich *The Shower* unter der Regie von Vaccaro und einem Bühnenbild von Jack Smith uraufgeführt.³⁵

Etwa zeitgleich trat der Filmemacher Paul Morrissey in den Orbit der Factory und begann, Warhol bei seinen Filmen und anderen Projekten zu unterstützen. Dazu gehörten auch Warhols Experimente mit diversen Medien, denen er sich ab 1965 widmete.

³² Vgl. Koestenbaum, Wayne, *Andy Warhol*, New York, NY: Penguin Books 2001, S. 16.

³³ Watson, *Factory Made*, S. 205.

³⁴ Vgl. ebd., S. 205 ff.

³⁵ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 218; Vgl. Bottoms, Stephen J., *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2004, S. 215 ff.

Beispielhaft dafür sind Tonaufnahmen von Superstar Ondine (Bob Olivio), welche später in dem Buch *A: A NOVEL* veröffentlicht wurden, oder die Installation heliumgefüllter Aluminiumballons, denen der Künstler die Bezeichnung *SILVER CLOUDS* gab.

Das Institute of Contemporary Art in Philadelphia widmete Warhol im Oktober des gleichen Jahres eine Retrospektive, zu deren Eröffnung er in Begleitung von Edie Sedgwick erschien. Aufgrund des enormen Fanaufgebots mussten die Bilder der Ausstellung abgehängt und Warhol wie auch die junge Frau evakuiert werden.

Ende des Jahres 1965 eröffnete sich Warhol mit der Bekanntschaft der Musiker von *THE VELVET UNDERGROUND* ein neues Genre.

2.5.3. 1966–1967 Warhol als Musikproduzent – The Velvet Underground

1966 wurde Warhol Manager und Produzent der vierköpfigen Band *THE VELVET UNDERGROUND*. Warhols erste Amtshandlung war die Bekanntmachung der Musiker mit dem deutschen Model Nico (Christa Päffgen). Bereits am 10. Januar spielten sie in neuer Konstellation ihr erstes gemeinsames Konzert unter dem Titel *THE EXPLODING PLASTIC INEVITABLE* als musikalischen Beitrag bei einem Bankett für Psychiater. Im April folgten dann zwei Wochen lang Auftritte in East Village. Die Show bestand neben den musikalischen Darbietungen auch aus visuellen in Form einer Lichtshow und aus diversen Filmprojektionen. Zudem wurden einige der Superstars als Tänzer eingesetzt. Im Mai tourte die Entourage mit dieser Performance auch an der Westküste.

Das Verhältnis zwischen Warhol und Sedgwick endete 1966 nach mehreren Meinungsverschiedenheiten bezüglich ihrer Zusammenarbeit. Warhol widmete sich in diesem Jahr daher hauptsächlich seiner Arbeit als Musikproduzent, hatte allerdings im April die zweite Ausstellung in Leo Castellis Galerie. Erstmals präsentierte er hier die *Cow*-Tapete und die *SILVER CLOUDS*.

1966 filmte Warhol außerdem *HEDY* und nahm von Juni bis September Szenen in der Factory, in Wohnungen von Freunden und im Chelsea Hotel auf, welche später zu seinem erfolgreichsten Film *THE CHELSEA GIRLS* wurden.

Auch im folgenden Jahr, 1967, stand *THE VELVET UNDERGROUND* im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Im März wurde das erste Album *The Velvet Underground and Nico* veröffentlicht. Es folgten diverse Auftritte, wie unter anderem in Connecticut für eine Benefizveranstaltung der Merce Cunningham Dance Company. Warhol verfolgte aber auch sein filmisches Schaffen und begann mit

den Dreharbeiten zu CIAO! MANHATTAN. Ferner produzierte er die Filme I, A MAN mit Valerie Solanas, BIKE BOY, THE LOVES OF ONDINE, NUDE RESTAURANT und **** (FOUR STARS).

Im Mai fuhr Warhol mit seiner Entourage zur Präsentation von THE CHELSEA GIRLS sogar zu den Filmfestspielen nach Cannes. Der Film wurde allerdings aufgrund einer missverständlichen Deutung, es handle sich um eine Orgie aus Drogen und Perversion, kurzfristig abgelehnt.³⁶ Filme wie MY HUSTLER und BIKE BOY liefen dafür erfolgreich im Hudson Theater am Times Square an.

Im Herbst 1967 rückte Warhol wiederholt in den Fokus der Medien, weil er, anstatt selbst zu diversen Vorträgen an Universitäten zu erscheinen, ein Double hinschickte.

2.5.4. 1968 Union Square – Das Ende der Silver Factory

Nachdem im Januar 1968 Warhol und Paul Morrissey in Arizona den Western LONESOME COWBOYS gedreht hatten und am 30. Januar das zweite Album der VELVET UNDERGROUND *White Light/White Heat* erschienen war, zog Warhol mit seinem Studio nach Downtown. Die neue Factory, im fünften Stock 33 Union Square West, wurde zu seinem Büro und leitete eine neue Arbeitsphase des Künstlers ein, die er selbst als „Business art“³⁷ bezeichnete.

Ein halbes Jahr später, am 3. Juni 1968, verübte hier die Feministin Valerie Solanas einen Mordversuch auf Andy Warhol, den er mit schweren Verletzungen überlebte. Dieser Vorfall führte zu einigen Veränderungen, die sich auf die Organisation der zweiten Factory auswirkten. Der Umzug in das Studio am Union Square und der Anschlag auf Warhol leiteten eine neue Phase ein, in der sich der Künstler von offenen und spontanen Arbeitsprozessen abwendete. Malanga und Name verließen im Laufe der nächsten Jahre die Factory und Paul Morrissey übernahm die Leitung des Studios.³⁸ Die zweite Factory bekam zu Warhols Sicherheit einen separaten Eingangsbereich, Gäste mussten sich vor ihrem Besuch anmelden und die Optik und Aufteilung der Räumlichkeiten ähnelten einem klassischen Büro. Außerdem wurde ein fester Stab von Mitarbeitern angestellt und die Arbeit des Künstlers auf den kommerziellen Verkauf ausgelegt.

³⁶ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 327.

³⁷ „Business art is the step that comes after Art.“ Warhol, Andy/Pat Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Orlando, FL: Harcourt Books 1975, S. 69.

³⁸ Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, S. 278.

3. IMPRESSION MANAGEMENT – EINDRUCKSSTEUERUNG

Das Konzept der Selbstinszenierung bzw. Selbstdarstellung kommt aus dem Gebiet der Sozialpsychologie, welche stark an Theorien und Konzepte des Selbst und der Wahrnehmung von Realität gebunden ist. In den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts prägte der amerikanische Soziologe Erving Goffman mit seinen Analysen des Alltagsleben dieses Forschungsgebiet. In seinem Werk *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) stellt er seine Beobachtungen in Analogie zum Bühnenspiel und beschreibt die Selbstdarstellung als „Eindruckssteuerung“, in welcher „[...] Personen in Interaktionssituationen versuchen, Informationen über die eigene Person zu manipulieren, also Einfluß zu nehmen auf die Bedeutungszuschreibung anderer Interaktionsteilnehmer bezüglich ihrer eigenen Person“.³⁹

Der deutsche Sozialpsychologe Hans Dieter Mummendey greift in seinem Standardwerk *Psychologie der Selbstdarstellung* (1990) den Begriff des Impression Management von Goffman wieder auf.

In der Impression-Management-Theorie steht die Selbstdarstellung des Individuums, der strategische und taktische Einsatz der Selbstpräsentation der Person gegenüber ihrer sozialen Umgebung, ausdrücklich im Mittelpunkt der Betrachtung. Stark vereinfacht besteht die Impression-Management-Theorie aus einem einzigen Satz: *Individuen kontrollieren (beeinflussen, steuern, manipulieren etc.) in sozialen Interaktionen den Eindruck, den sie auf andere Personen machen.*⁴⁰

Erving Goffmans Auseinandersetzung mit der bewussten und unbewussten Eindruckssteuerung findet eine geeignete Metapher in dem Modell des Theaters. Dabei geht es ihm weniger darum, wie etwa die deutsche Übersetzung des Titels *Wir alle spielen Theater* (1969) suggeriert, das Leben mit dem Spiel auf einer Theaterbühne gleichzusetzen. Vielmehr hat er damit einen Vergleich gefunden, die direkte Interaktion auf sozialer Ebene mithilfe eines Bildes zu verdeutlichen.⁴¹

Das Theater im klassischen Sinne ist Ort der Zurschaustellung des Schauspielers, der als Instrument versucht ein höheres Ziel zu erfüllen, welches in der dramatischen Darstellung einer Handlung besteht. Eine Vorstellung wiederum findet dann statt, wenn sich Publikum und Darsteller in diesem Rahmen entgegentreten. Auch im Alltag lässt sich das Zusammentreffen zweier Parteien beobachten, weshalb eine Analogie an dieser Stelle plausibel ist. Goffman bedient sich dieses Sinnbildes allerdings nicht nur aufgrund seiner Parallelität, ferner aus einer Not heraus, seine Beobachtungen

³⁹ Mummendey, Hans Dieter, *Psychologie der Selbstdarstellung*, Göttingen [u. a.]: Hogrefe (2. Auflage) 1995, S. 117.

⁴⁰ Ebd., S. 111.

⁴¹ Vgl. Früchtel, Jörg/Jörg Zimmermann, „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“, in: Früchtel, Jörg/Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 12.

durch präzise Begriffe definieren zu können.

Roland Barthes schreibt dazu in *Mythen des Alltags*: „Doch mit dem Unnennbaren kann die Wissenschaft nichts anfangen [...]“.⁴² Das Vokabular seiner Analysen entnimmt Goffman daher aus dem Wortschatz des Theaters und der Dramaturgie, da die Beschreibung eines Phänomens ohne ein Mittel des Ausdrucks nicht möglich ist.⁴³

3.1. Theatermetaphorik – The Factory als gesellschaftliche Einrichtung

In meiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Silver Factory hat sich der Eindruck, es handle sich um einen Ort des permanenten Darstellens bzw. Spielens, als Konstante in die Überlegungen gefügt. Das Gedankenexperiment lautete, sich die Silver Factory – und in diesem Fall sind der Ort als auch die Menschen, ihre Erzeugnisse, ihr Auftreten etc. gemeint – als Inszenierung⁴⁴ vorzustellen. Dieser Zugang ermöglicht es, aus einer objektiven Sicht des aufgeklärten Zuschauers sozusagen, Strukturen hinter dem Phänomen zu konkretisieren. Auf welcher Bühne fand diese Inszenierung statt? Gab es einen Spielleiter? Welche Spielregeln herrschten vor, und inwieweit kann man von Rollen sprechen?

Das sind nur einige Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen. Deren Ausarbeitung soll Antworten darüber liefern, wie sich das Leben in der Silver Factory gestaltet hat und welche Aspekte sie bis zum heutigen Tage zu einem Kuriosum machen.

Erving Goffmans Modell bietet sich dazu aufgrund seiner Analogie zum Bühnenspiel besonders an. Seine eigenen Anmerkungen hierzu, die er im letzten Kapitel als Zusammenfassung im Detail erläutert, erklären, weshalb es sich empfiehlt, die Ereignisse zwischen 1964 und 1968 in Andy Warhols Studio anhand seines Modells zu untersuchen. Goffmans Vorraussetzungen lassen sich an vier Argumenten nachvollziehen.

An erster Stelle kann verifiziert werden, dass es sich bei dem Phänomen, welches im Folgenden als Silver Factory bezeichnet wird, um eine gesellschaftliche Einrichtung im Goffmanschen Sinn handelt: „Jeder Ort, der durch feste Wahrnehmungsschranken abgegrenzt ist und an dem eine

⁴² Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 254.

⁴³ Vgl. Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper (9. Auflage) 2011, S. 232.

⁴⁴ „Inszenierung läßt sich entsprechend als der Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien bestimmen, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll.“ Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität als kulturelles Modell“, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen [u. a.]: Francke 2004, S. 17.

bestimmte Art von Tätigkeit regelmäßig ausgeübt wird, ist eine gesellschaftliche Einrichtung.“ Infolgedessen kann sie unter dem „Aspekt der Eindrucksmanipulation“⁴⁵ beleuchtet werden.

Der thematisierte Ort dieser Arbeit ist das Atelier und Studio des Pop-Art-Künstlers Andy Warhol, welches als Silver Factory zwischen 1964 und 1968 in New York City, 231 East 47th Street, geführt wurde. Als Wahrnehmungsschranken kann man die Ziegelsteine der alten Hutfabrik bezeichnen, durch die der Ort von der Außenwelt getrennt wurde. Ferner versteht sich die schwere, silbern gestrichene Metalltür als Wahrnehmungsschranke, welche das Loft optisch und akustisch abgrenzte. Gleichzeitig diente sie als Tor zwischen den beiden Realitäten. Betrat man die Realität zwischen den Backsteinmauern, eröffnete sich einem die dritte Komponente des Ortes, welche ihn schlussendlich als gesellschaftliche Einrichtung auswies.

Die regelmäßige Tätigkeit war die tägliche Arbeit des Künstlers in seinem eigens dafür vorgesehenen Studio. Die Methoden der technischen Reproduktion und Repetition, die sich zu Warhols primären künstlerischen Verfahrensweisen entwickelten, hatten die wiederholende Regelmäßigkeit eines Aktes bereits inhärent. Ähnlich verhält es sich mit den Dreharbeiten seiner Filme, die in zyklischen Abständen stattfanden. Die Wiederholung an sich schlägt sich demnach in der bloßen Tatsache der regelmäßigen Arbeit nieder wie auch in Warhols Arbeitsweise.

Ferner behauptet Goffman – und damit bestätigt er die bereits angesprochene, grundlegende These dieser Arbeit: „Innerhalb dieser Grenzen einer gesellschaftlichen Einrichtung finden wir ein Ensemble von Darstellern, die zusammenarbeiten, um einem Publikum eine gegebene Situation darzustellen.“⁴⁶ Zum einen wird damit behauptet, dass die Beteiligten der Factory als Ensemble, also als eine homogene Gruppe zu verstehen sind, die etwas darstellte, und demnach darbot oder vorführte. Diese Darstellung soll in einer Kooperation zwischen den Ensemblemitgliedern stattgefunden haben, ein Merkmal der Silver Factory, welches einen wichtigen Aspekt bei der Untersuchung dieser gesellschaftlichen Einrichtung ausmachen wird. Zum anderen wird dem Ensemble der Factory ein Publikum entgegengestellt, welches aus Journalisten, Konsumenten, Kunstkritikern etc. der 1960er-Jahre bestand. Als Publikum wird somit jeder bezeichnet, der nicht Teil der Warholschen Entourage war.

Die Analyse, die auf Goffmans Modell Bezug nimmt, soll unter dem Gesichtspunkt der „dramaturgischen Perspektive“⁴⁷ die Silver Factory als Institution beleuchten. Sie ist neben der technischen, politischen, strukturellen und kulturellen eine weitere mögliche Sichtweise, wobei Überschneidungen nicht auszuschließen sind. Ziel ist es, „[...] die Techniken der Eindrucksmanipulation,

⁴⁵ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 217.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 219.

die in einer bestimmten Institution [Silver Factory] angewandt werden, die wesentlichen Probleme der Eindrucksmanipulation und die Identität und das Beziehungsnetz der verschiedenen Vorstellungensembles einer Institution zu beschreiben“.⁴⁸ Mithilfe dieser Anhaltspunkte soll eruiert werden, welche Unterschiede zwischen der Gesellschaft New Yorks der 1960er-Jahre und der Gemeinschaft innerhalb Warhols Factory vorherrschend waren.

An letzter Stelle soll auf Goffmans Standpunkt hingewiesen werden, sich in der Untersuchung klein zu halten, also komprimierte Einheiten als Analysegegenstände heranzuziehen und diese historisch zu belegen.⁴⁹

Die Silver Factory ist an sich ein historisches Phänomen und ihre Gruppe zwar komplex aber eingrenzbar. Ferner ist die Zeit, in der sie als künstlerischer Raum gedient hat auf vier Jahre begrenzt, und konstruktive Entwicklungen können durch bestimmte Ereignisse erläutert werden. Daher bewährt sich die Silver Factory als Untersuchungsgegenstand, um ihn hinsichtlich der Eindruckssteuerung und Eindrucksmanipulation zu untersuchen. Außerdem eignet sich Goffmans Modell für eine Analyse der Theatralität im Rahmen der Factory: „[...] Theatralität meint in diesem Sinne den Aufführungscharakter kultureller Handlungen – seien dies nun Sprechakte, Verhaltensformen, Interaktionen, Rituale, Zeremonien, Feste, Spiele [...] oder Aufführungen der Künste.“⁵⁰

Die Rede von der Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt zielt [...] auf Prozesse der Inszenierung von Wirklichkeit durch einzelne und gesellschaftliche Gruppen, vor allem auf Prozesse der Selbstinszenierung. Als Teil der Inszenierung gilt dabei nur, was einerseits in/mit ihr zur Erscheinung gebracht wird und von anderen wahrgenommen wird sowie andererseits das Ensemble von Techniken und Praktiken, das eingesetzt wird, um es in Erscheinung treten zu lassen.⁵¹

Nachfolgend sollen daher einzelne Aspekte aus Goffmans Abhandlung an den Ereignissen in Warhols Studio nachgewiesen und an Beispielen erläutert werden.

⁴⁸ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 219.

⁴⁹ Ebd., S. 224.

⁵⁰ Fischer-Lichte, „Theatralität als kulturelles Modell“, S. 10.

⁵¹ Ebd., S. 8.

3.2. Das Ensemble

Warhols Entourage findet in der gängigen Literatur keine stringent einheitliche Bezeichnung. Der einzige Begriff, der sie im Gegensatz zu ‚Mitarbeiter‘ oder ‚Superstar‘ tatsächlich als Gruppe ausweist, ist ‚Factory People‘⁵². Dem Vokabular Erving Goffmans zufolge würden sie als ‚Ensemble (team)‘ bezeichnet werden, da sie als ‚Gruppe von Individuen [...] gemeinsam eine Rolle aufbauen.‘⁵³ Die gemeinsame Rolle war ihre Darstellung der Außenwelt, im Speziellen den Medien gegenüber. Jedem Akteur war es zwar wichtig, eine möglichst individuelle Darstellung seiner Selbst abzugeben, und dennoch kreierte sich daraus das herrschende Gesamtbild der Silver Factory.⁵⁴

Bevor man sich allerdings dieses Bild genauer ansieht, ist es sinnvoll, eine Bestandsaufnahme der Zahnräder im Uhrwerk dieser Fabrik zu machen und zu untersuchen, wer die Mitglieder des Ensembles waren. Im Falle der vierjährigen Periode der Silver Factory ist es allerdings so gut wie unmöglich, eine eindeutige Aufstellung zu unternehmen, da man es hier nicht mit einer statischen Gruppenkonstellation zu tun hat. Demnach ist das thematisierte Ensemble nicht mit einem üblichen Theaterensemble vergleichbar, welches sich jeweils nach einer Saison oder Spielzeit ändert.

Warhols Entourage machte vor allem ihre Unbeständigkeit aus. Erzielt wurde diese Wirkung hauptsächlich durch die ständig neu aufkommenden Superstars, die ebenfalls in Warhols Filmen mitspielten. Das Aufscheinen dieser Sterne war genauso kurzlebig wie ihre Lebensdauer. Immer wieder neue Gesichter blitzten auf an Warhols Seite – sei es in seinen Filmen oder auf Pressefotos. Für eine präzise Analyse der Gruppe und ihrer Konstellation, sind das genaue Jahr und zentrale Ereignisse von Bedeutung. Eine konkrete Zahl der Ensemblemitglieder zu ermitteln ist ebenfalls nicht möglich, da es weder ein Eintrittsritual noch eine Brandmarkung oder Ähnliches gab. Die einzige Quelle, die Zeugnis in dieser Hinsicht ablegt, sind die SCREEN TESTS, eine Serie filmischer Porträts.

⁵² 2008 erschien eine Dokumentation über die Silver Factory mit Bildmaterial und Interviews unter dem Titel *Andy Warhol's Factory People. Inside The 60's Silver Factory* (USA/FR 2008).

⁵³ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 75.

⁵⁴ Vgl. ebd.

3.2.1. The Factory People – Ein Querschnitt

Im Folgenden soll ein Querschnitt des Ensemble erstellt werden, der sich ausschließlich auf die Zeit der ersten Factory 1964–1968 beschränkt.

Im Zentrum steht hierbei der Künstler Andy Warhol, da es sich bei dem Untersuchungsgegenstand um sein Atelier handelt. Er kam für Miet- und Produktionskosten auf und war Auftraggeber jener Kunst, die heute zur Schaffensphase der Silver Factory gezählt wird.

Das Ensemble wiederum war eine Melange unterschiedlichster Charaktere, in der Geschlecht, sexuelle Ausrichtung und sozialer Status einen anderen Stellenwert einnahmen als in der amerikanischen Gesellschaft der 1960er-Jahre: „The Factory was, as has been said, a lower-middle-class, urban, Catholic, by and large, not exclusively, dandyism.“⁵⁵



Abbildung 5: *Award Presentation to Andy Warhol 1964*,
Jonas Mekas

Männer wie Frauen bildeten Warhols Entourage. Auffällig ist jedoch die Geschlechterverteilung im Produktionsprozess. Männliche Ensemblemitglieder beteiligten sich vor wie hinter der Kamera, während die weiblichen Darstellerinnen ausschließlich vor der Kamera tätig waren.

Im Gegensatz zu den Frauen in der Factory war es unter Männern üblich, sich zur Bisexualität zu bekennen oder homosexuelle Beziehungen zu pflegen. Malanga äußert sich hierzu: „[...] they were all homosexuals raving made lunatic queers. (...) There were a few bisexuals in the Factory, but there were no straight down-the-line straights.“⁵⁶

Mit Mario Montez (Rene Rivera), Candy Darling (Jimmy Slattery), Jackie Curtis (John Curtis Holder) und Holly Woodlawn (Harald Ajzenberg) wurde ab Ende der 1960er-Jahre

⁵⁵ Donald Lyons in: Shore, Stephen/Lynne Tillman, *The Velvet Years. Warhol's Factory 1965-67*, London: Pavillon Books 1995, S. 75.

das Spektrum sexueller Identität und Orientierung erweitert. Die Transsexualität der Darsteller wurde in Filmen gezeigt und in der Factory ausgelebt. Transvestitismus und Cross-Dressing entwickelte sich zu einer Faszination Warhols, die er 1981 in einer Reihe von Selbstporträts auslebte. Die Serie *SELF PORTRAIT IN DRAG* zeigt den Künstler, der sich erst spät öffentlich zu seiner Homosexualität bekannte, in Perücke und Schminke.

Generell lässt sich feststellen, dass die Frauen und Männer der Silver Factory deutlich jünger waren als Warhol, der mit 35 Jahren das Studio 47th Street anmietete. 1964, zum Zeitpunkt des Einzugs, war sein Assistent Gerard Malanga 20 Jahre alt, und Billy Name stand kurz vor seinem 24. Geburtstag. Bis auf wenige Ausnahmen wie Taylor Mead (1924–2013), waren auch alle anderen Akteure und Superstars in ihren Zwanzigern. Das jüngste Ensemblemitglied war der 17-Jährige Fotograf Stephen Shore, der 1965 begann, die Factory zu besuchen. Später stießen der ebenfalls 17-Jährige Ronnie Cutrone und die 13-Jährige Bibbe Hansen dazu.⁵⁷

Eine weitere Auffälligkeit ist die Bandbreite sozialer Stellungen und finanzieller Situierungen. Während die Einen einem täglichen Broterwerb nachgingen, verdienten die Anderen Geld mit dem Verkauf von Drogen, schlugen sich Tag für Tag durch oder lebten von einem Erbe. Unter den Frauen waren Models wie Baby Jane (Jane Holzer), Nico, Ivy Nicholson oder International Velvet (Susan Bottomly), die neben ihrem beruflichen Erfolg ebenfalls finanzielle Unterstützung von ihrer meist wohlhabenden Familie erhielten. Brigit Berlin und Edie Sedgwick lebten wiederum von einem vermachten Erbe. Weitere weibliche Superstars waren außerdem Mary Woronov, Ultra Violet (Isabella Collin Dufrese), Viva (Susan Hoffman) und Ingrid Superstar.

Im Vergleich dazu kamen die männlichen Ensemblemitglieder aus der Mittel- oder sogar aus der unteren Mittelschicht. Hierzu zählen Warhol, Malanga und Name sowie Superstar Ondine und die Mitglieder der *VELVET UNDERGROUND* Lou Reed, John Cale, Maureen Tucker und Sterling Morrison. „The women tended to come from rich families. All the boys were poor.“⁵⁸

Gerard Malanga sprach im Interview – fast 50 Jahre nach dieser Ära – von seinem Unwissen über die finanziellen Quellen und Arbeitsplätze der anderen Factory People und macht damit deutlich, dass es keine Diskriminierung bezüglich des sozialen Status gab.⁵⁹

Nach Erving Goffman ist dies durch ein Abhängigkeitsverhältnis zu erklären, in dem sich die Individuen, die Mitglieder des gleichen Ensembles sind, sich befinden. Kommt es also, wie im Falle der

⁵⁶ Gerard Malanga in: James, Dagon (Hg.), „Gerard Malanga/Asako Kitaori, Interview 1997“, in: James, Dagon (Hg.), *AM: Archives Malanga*, Volume 1, 2011, S. 13.

⁵⁷ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 203.

⁵⁸ Danny Fields in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 111.

⁵⁹ Vgl. Malanga (2012), Interview, S. 120.

Silver Factory, zu „[...] verschiedenen Status und Rang innerhalb der Gesellschaft, so wird dieses gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis leicht die strukturellen und sozialen Spaltungen überbrücken und so einen Zusammenhalt innerhalb der Gesellschaft bilden. Wo funktionelle und hierarchische Positionen eine Organisation aufteilen, können Darstellungsensembles dazu beitragen, Trennungslinien zu integrieren.“⁶⁰

Die angesprochene Abhängigkeit spielt die Tatsache an, dass jedes Mitglied des Ensembles sich auf das Benehmen der anderen verlassen muss. In Goffmans Vokabular würde man von „Vertraulichkeit – einer Art Intimität ohne Wärme“⁶¹ sprechen. Neben der Abhängigkeit, ist Vertraulichkeit das zweite Grundelement der Beziehungen innerhalb eines Ensembles.⁶² Der Autor deutet darauf hin, dass „[...] Mitglieder eines Ensembles, die zusammenarbeiten müssen, um einen bestimmten Eindruck vor ihrem Publikum zu wahren, offensichtlich kaum den gleichen Eindruck auch voneinander glaubhaft machen“.⁶³

Somit waren die Mitglieder dieses Ensembles „Eingeweihte“.⁶⁴ Sie teilten das Geheimnis ihrer Vorstellung, die sie mit Bravur vor der Welt spielten. Innerhalb der Factory herrschte jedoch ein anderes Verhältnis, als es von außen sichtbar war. Denn den Eindruck, den sie vor dem Publikum pflegten, hatten sie nicht voneinander. Die Entourage stellte sich immer wieder als homogene Gruppe dar, scheinbar mit gleichen Ansichten und Werten. Innerhalb herrschte allerdings eine andere Stimmung: „There were cliques, there were structures of favour, influence and power“,⁶⁵ berichtet Donald Lyons, der u. a. in *THE CHELSEA GIRLS* auftrat.

Die Dynamik innerhalb der Gruppe wurde vor allem von hierarchischen Strukturen geprägt. Die Werte, die das Ensemble in der Öffentlichkeit vertrat, waren Teil des Abhängigkeitsverhältnisses im Ensemble. Warhols Akteure wurden nur in den seltensten Fällen für ihre Arbeit entlohnt. Auf freiwilliger Basis entschieden sie sich, in Filmen mitzuwirken oder sich der Gruppe anzuschließen. Ihr Engagement war allerdings meist an Eigeninteressen wie Ruhm und Ansehen gebunden. Beides wurde ihnen als Warhols Superstars entgegengebracht. Nichtsdestotrotz war es eine Zusammenarbeit, die beiden Parteien diente. Goffman äußert sich in diesem Fall wie folgt: „Soweit sie in Zusammenarbeit einen gegebenen Eindruck aufrechterhalten, um damit ihre eigenen Ziele zu erreichen, bilden sie ein Ensemble [...]“.⁶⁶

⁶⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 77.

⁶¹ Ebd., S. 78.

⁶² Vgl. ebd., S. 77.

⁶³ Ebd., S. 87.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Donald Lyons in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 75.

⁶⁶ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 79.

Es stellt sich klar heraus, dass Warhols Rolle im Ensemble der Factory People eine außergewöhnliche war. Er steht hinter dem Phänomen der Factory, gilt als Kopf der Gruppe. Ohne seine Initiative und finanziellen Mittel wäre die Factory undenkbar gewesen. Man kam in die Factory, um in Warhols Filmen zu spielen oder sein Atelier bzw. Studio zu sehen. Was gedreht wurde und wer tatsächlich Akteur und im besten Fall Superstar wurde, entschied er. Somit war Warhol nicht nur Regisseur seiner Filme, sondern auch Regisseur des Ensembles der Factory.

3.1.2. Hierarchische Strukturen und Dominanzverteilung

Damit stellen sich vor allem Fragen nach der Hierarchie und Rollenverteilung innerhalb des Ensembles. Goffman spricht von einer Übertragung von Verantwortung auf den Regisseur, von seiner möglichen Pflicht, Ensemblemitglieder mit „Beschwichtigung und Bestrafung“ zurechtzuweisen und seiner Aufgabe, „Rollen und ihre persönliche Fassade“⁶⁷ zu verteilen.

Überträgt man diese Funktionen auf Andy Warhol als Regisseur der Silver Factory, können starke Parallelen festgestellt werden. Ohne sich genau im Klaren darüber zu sein, wie die Strukturen innerhalb dieser gesellschaftlichen Einrichtung funktioniert haben, stellten die Medien Warhol als Spielleiter der Gruppe heraus. Wie bereits erwähnt, handelte es sich um sein Atelier, und so lag es nahe, ihm eine gewisse Verantwortung zuzuerkennen.

Wenn weiterhin das Publikum sich der Tatsache bewußt ist, daß die Vorstellung einen Regisseur hat, so liegt es nahe, daß es ihn in stärkerem Maße für den Erfolg der Vorstellung verantwortlich macht als die anderen Darsteller.⁶⁸

Bis zum heutigen Tage wird der Verdienst für alles, was die Factory verlassen hat, Warhol zugeschrieben. Man spricht von seiner Entourage und seinen Filmen. Die meisten Akteure Warhols sind sogar nur unter ihrem Decknamen bekannt, eben als Warhol's Superstar.

Finden Brüche in der Darstellung statt, so wird wiederum auch Warhol dafür zur Verantwortung gezogen. Zwischen 1964 und 1968 starben einige Mitglieder, für deren Tod medial wie intern immer wieder Warhol die Schuld gegeben wurde. Der Tänzer Freddy Herko nahm sich 1964 durch einen Sprung aus dem Fenster das Leben. Auch bei Danny Williams, technischer Mitarbeiter und Warhols Exfreund, der 1966 ertrank, war von Suizid als Motiv die Rede.

⁶⁷ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 91 f.

⁶⁸ Ebd., S. 92.

Vor allem aber der Fall von Warhols Superstar und Underground-Ikone Edie Sedgwick sorgte für Aufsehen. Nachdem sie im Januar 1966 die Factory verlassen hatte, war es ihr nicht gelungen, sich von ihrer Drogensucht zu heilen. Sie starb 1971 an den Folgen einer Überdosis.⁶⁹

Now and then someone would accuse me of being evil – of letting people destroy themselves while I watched, just so I could film them and tape record them. But I don't think of myself as evil – just realistic. [...] You can't make them change if they don't want to, just like when they do want to, you can't stop them.⁷⁰

Warhols Einfluss ist auf seine Dominanz innerhalb des Ensembles zurückzuführen. Diese wird von Goffman als „Regiedominanz“⁷¹ bezeichnet und ist vor allem auf die Tatsache zurückzuführen, dass Warhol als Initiator und Kopf der Gruppe an der Spitze der Pyramide stand. An seiner Seite hatte er seinen Assistenten Gerard Malanga, der als Einziger regelmäßig für seine Arbeit bezahlt wurde. Malangas Einfluss auf das Ensemble und die Entwicklung der Factory war bemerkenswert. Viele der Akteure traten über ihn an Warhol heran. Ferner hatte er in seiner Position die Möglichkeit Projekte mitzugestalten. Ein Beispiel dafür sind die SCREEN TESTS, die ein Gemeinschaftsprojekt der beiden darstellen. Die „dramatische Dominanz“⁷² der übrigen Factory People variierte innerhalb der Jahre. Besonders ab 1966 übte Paul Morrissey starken Einfluss auf Warhol – und somit auf die Factory – aus. Bemerkbar wird dieser in der filmischen Arbeit, speziell an den Veränderungen des Filmstils. Mit Morrissey wurde die Spontanität zurückgeschraubt, Schauspiel bekam einen neuen Stellenwert und die Narration rückte in den Mittelpunkt. Besonders stark sichtbar wird dies in *THE CHELSEA GIRLS* (1966) und findet seinen Höhepunkt in der Trilogie *FLESH* (1968), *TRASH* (1970) und *HEAT* (1972), die von Warhol produziert wurden, allerdings unter der Regie von Morrissey entstanden.

Allgemein kann man also sagen, daß diejenigen, die an einer Ensembledarstellung mitwirken, sich voneinander durch verschieden hohe dramatische Dominanz unterscheiden und daß sich die Rollen innerhalb eines Ensembles je nach der Differenz der Dominanz unterscheiden, die sich die Mitglieder untereinander zugestehen.⁷³

Diese Dominanz wurde essenziell von Warhol beeinflusst. Er steuerte mit bewussten oder unbewussten Mitteln die Verteilung der dramatischen Dominanz innerhalb der Gruppe, indem er jemandem seine Aufmerksamkeit schenkte oder diese eben entzog. „He was fascinated with power from day one. It comes through in his manipulation of people. Collecting people, creating situations where there was competition, all through the Factory days.“⁷⁴

⁶⁹ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 415.

⁷⁰ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 136.

⁷¹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 93.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Gerard Malanga in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 47.

Diese Verweigerung von Aufmerksamkeit kann als Maßnahme der Bestrafung gesehen werden. Weniger Beachtung bedeutet nicht nur eine kleinere Rolle im Ensemble, sondern auch die Gefährdung des individuellen Ruhms und schließlich der Ausschluss aus der Gemeinschaft. Somit ist Warhols Regiedominanz ebenfalls für die Rollenverteilung verantwortlich. Auch wenn dies auf einer latenten Ebene vollzogen wurde, nämlich durch Bestrafung und Belohnung. Beispielhaft für diese Form von Machtausführung ist der Umgang mit seinen weiblichen Superstars, die immer wieder abgelöst wurden und den Platz ihrer Vorgängerin einnahmen. Während Naomi Levine sein „first female superstar“⁷⁵ war, folgte bald darauf Baby Jane Holzer, die 1965 schließlich von Edie Sedgwick abgelöst wurde. Ein Jahr darauf änderte sich plötzlich Warhols Typ und anstatt „outgoing, American, social, bright, excited, chatty“ sein zu müssen, nahm die Sängerin der VELVET UNDERGROUND den umstrittenen Platz ein: „Nico was weird and untalkative. [...] She was a mysterious and European, a real moon goddess type.“⁷⁶

Warhols weibliche Superstars sind nicht nur ein Beispiel für das Prinzip der Bestrafung durch Ersetzbarkeit, sondern auch für „rein zeremonielle[n] Rollen“.⁷⁷ Diese haben die Aufgabe, sich einzig und allein um den Eindruck zu kümmern, den das Ensemble erweckt.⁷⁸ Sie unterstützen zwar die Darstellung der Factory mit ihrer ‚künstlerischen Leistung‘, können allerdings auch als Mittel zum Zweck bezeichnet werden. Indem Warhol sich in regelmäßigen Abständen attraktive Frauen und Männer an seine Seite holte, entstand der Eindruck, die Factory bestehe eben nur aus ‚Most Beautiful Women, Most Beautiful Boys, Fantastics und Personalities‘.⁷⁹

Der Gesamteindruck, jung, schön und wild zu sein, wurde allerdings durch einen weiteren Aspekt erweitert. 1966 schrieb der *New-York-Times*-Filmkritiker Bosley Crowther: „It has come the time to wag a warning finger at Andy Warhol and his underground friends and tell them politely but firmly that they are pushing a reckless thing too far.“⁸⁰

Crowther spricht hier im Besonderen Warhols Einfluss auf die Filmlandschaft an, macht aber auch seine Kritik an der Gruppe deutlich. In dem „Zwei-Ensemble-Modell“⁸¹ zwischen Factory und Außenwelt stand der Interaktionspartner Warhol und seiner Entourage skeptisch gegenüber.

⁷⁵ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 41.

⁷⁶ Ebd., S. 183.

⁷⁷ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 95.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 95.

⁷⁹ 1964 drehte Warhol mit seinem Assistenten Serien dreiminütiger Porträt-Aufnahmen (SCREEN TESTS): THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS, THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL WOMEN SOWIE FIFTY FANTASTICS AND FIFTY PERSONALITIES.

⁸⁰ Crowther, Bosley, „The Underground Overflows“, in: Pratt, Alan R., *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport, CT: Greenwood Press 1997, S. 24.

⁸¹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 86.

In einer Gesellschaft, die noch fest in den Werten der 1950er-Jahre verwurzelt war, galt die Factory als „dangerous to the community“.⁸²



Abbildung 6: *The Velvet Underground* mit Nico, Malanga, Shore, Warhol und Morrissey

Das war ein Eindruck, dem sich die Factory nicht nur bewusst war, sondern an dessen Wirkung sie willentlich feilte, wie in weiterer Folge ersichtlich wird. Diese Wirkungssteuerung in der Interaktion mit dem Publikum definierte die Factory nach Goffmans Begrifflichkeiten als Ensemble. Die Täuschung des Publikums, es handle sich bei der Factory um eine einheitliche Gruppe mit gleichen Werten, Normen und Zielen, machte sie zu einer Art „Geheimorganisation“.⁸³ Goffman definiert diese wie folgt:

Demgemäß ist ein Ensemble, wie der Ausdruck hier verwendet wird, ein geheimer Zusammenschluß, dessen Mitglieder von Nicht-Mitgliedern als eine Art Exklusivgesellschaft angesehen werden mögen. Sie sind jedoch nur auf Grund ihrer Zusammenarbeit als Ensemble Mitglieder einer anderen Gesellschaft.⁸⁴

⁸² Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 12.

⁸³ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 96.

⁸⁴ Ebd., S. 97.

3.3. Die Bühne

Eine Komponente, welche in Goffmans Ausführungen den Eindruck eines Darstellers bzw. Ensembles auf sein Publikum mitprägt, ist der Ort der Darstellung: das Bühnenbild. Als Teil der Fassade werden unter dem Begriff des Bühnenbildes alle „*szenischen* Komponenten des Ausdrucksrepertoires“⁸⁵ verstanden. Dazu zählen Kulissen als auch Requisiten, die bewusst oder unbewusst Teil der persönlichen Inszenierung werden.⁸⁶

Wenn in Bezug auf Warhols Studio von der Factory gesprochen wird, so ist hier bereits das Bühnenbild inkludiert, denn die Silver Factory bezeichnet zum einen den spezifischen Ort, zum anderen auch das Phänomen an sich. Da der Künstler die Räumlichkeiten seines Studios nicht nur zur Herstellung seiner Kunstwerke und Filme nutzte, sondern dort auch geschäftliche Termine abwickelte und Pressetermine abhielt, dienten sie ihm und seinen Mitarbeitern als Bühnenbild.

Die Darstellung der Factory People fand demnach auf einem ihnen bekannten Terrain statt, auf dem die Gäste zum Publikum bzw. zu Zeugen der Aufführung wurden. Somit war das Bühnenbild stets unter der Kontrolle des Darstellerensembles.⁸⁷

Eine Dokumentation dieses hinterlassenen Eindrucks findet sich hauptsächlich in der Rezeption der Medien, also beim Gegenspieler dieser gesellschaftlichen Einrichtung. Aber auch innerhalb des Ensembles fanden bestimmte Rollenspiele statt. Die einzigen Quellen, die Auskunft über die interne Selbstdarstellung geben können, sind spezifische Ereignisse und Zeitzeugenberichte.

Die Filme aus der Zeit zwischen 1964 und 1968 zeugen von einer dritten Darstellungsebene, die ebenfalls auf der Bühne der Factory stattfand. Das Loft wurde von Warhol und seinen Mitarbeitern als Filmstudio verwendet, und die Aufnahmen versuchen nicht, den Drehort zu vertuschen. Der Zuschauer wird somit zum Voyeur der oftmals sehr privat wirkenden Szenen aus dem Atelier des Pop-Art-Künstlers.

Die Gestaltung der Bühne, auf der diese Darstellungen stattfanden, ist für den Gegenstand dieser Forschung existenziell. Die Silver Factory vermittelt mit ihrem Namen bereits eine Vorstellung von dem Ort. Die verlassene Fabrik, von Billy Name aufwendig versilbert, unterstrich damit einerseits ihren industriellen Charakter, andererseits verinnerlichte sie den Zeitgeist der 1960er-Jahre.

⁸⁵ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 25.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 23.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 86.

[...] it was the perfect time to think silver. Silver was the future, it was spacy – the astronauts wore silver suits [...] And silver was also the past – the Silver Screen – Hollywood actresses photographed in silver sets. And maybe more than anything, silver was narcissism – mirrors were backed with silver.⁸⁸

Die Silver Factory wurde für ihr Ensemble und die Besucher zum Spiegelsaal. Ein Ort, an dem sie mit sich und ihrer Darstellung von sich selbst konfrontiert wurden. Symbolisch dafür stehen das Bühnenbild, die mit Silberfolie ausgekleideten Wände, die zerschlagenen Spiegel und silbern ausgemalten Türen und Steinmauern sowie das Stahlgerüst der Fabrik. Umgeben von reflektierendem Material wurden die Darsteller in ihrer eigenen Existenz und Darstellung versichert. Diese Methodik wurde zu einem wiederkehrenden Sujet in den Inszenierungen der Factory.



Abbildung 7: *Andy in the Factory 1964–1966, Nat Finkelstein*

Eine weitere Beobachtung lässt sich bezüglich der Darstellungsanordnung auf der beschriebenen machen. Das Leben im Rahmen der örtlichen Begrenzungen hatte nicht nur einen „Brennpunkt der Aufmerksamkeit“.⁸⁹ Während im vorderen Teil des Lofts Warhol und Malanga an den Siebdrucken bzw. Filmen arbeiteten und Geschäftliches abwickelten, bewohnte Billy Name die hintere Region des Studios.

The back of the loft space gradually became Billy's area. Right from the beginning it had an aura about it that was sort of secret; you never really knew what was going on there – strange characters would walk in and say, 'Is Billy around?' and I'd point them toward the back.⁹⁰

⁸⁸ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 83.

⁸⁹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 99.

⁹⁰ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 79.

Der Eingangsbereich wurde demnach als offizielles Atelier und Studio genutzt, hier wurden Besucher in Empfang genommen. Es war die Werkstatt, der Arbeitsplatz des Künstlers. Unterdessen verwaltete Name sozusagen alles, was an den öffentlichen Bereich anschloss. Dazu zählte auch die Verantwortung für den Drogenkonsum in der Factory. Der Orbit der Factory wurde durch Freunde von Name, eine Gruppe junger Männer und weniger Frauen, die *A-Men* oder *Mole People* genannt wurden, erweitert. „The Mole People revolved a combination of opera, homo-, hetero- and bisexual, sharply tuned wit, and international overdosing on speed.“⁹¹

Das A im Namen stand für amphetamine und Mole People bezog sich auf einen gleichnamigen Horrorfilm von 1956.⁹² Die Mole People waren für ihren überdurchschnittlich hohen Drogenkonsum bekannt, dem sie in den Räumlichkeiten der Factory allerdings höchstens Nachts nachgingen, nachdem Warhol das Studio verlassen hatte. Tagsüber beherbergte Name sie in der hinteren Region des Studios.

3.3.1. Vorder- und Hinterbühne

Goffman unterscheidet zwei Areale bei einer Darstellung, die er ebenfalls dem Theatervokabular entlehnt. Den Begriff „Vorderbühne“ benutzt er „[...] für die Region, in der die Vorstellung stattfindet [...]“⁹³, während er als „Hinterbühne“ beschreibt „[...] wo, das, was man unterdrückt hat, in Erscheinung tritt.“⁹⁴

Die Vorderbühne im Sinne des Autors ist demnach der Bereich, in dem die Darsteller der Factory dem Publikum begegnet sind und die Inszenierung stattfand. Auch im Vokabular der Factory People wird dieser Bereich als „front“ bezeichnet, während „back“⁹⁵ jener Teil genannt wurde, in dem sich Billy Name und seine Besucher aufhielten. Goffman legt eine klare Trennung der beiden Bereiche fest, die sich an der Diskrepanz des Verhaltens der Darsteller erkennen lässt. Während sich die Darsteller auf der Vorderbühne an gewisse Normen ihrer Region halten, um eine ‚gelungene‘ Interaktion mit dem Publikum aufzubauen, verlieren diese Normen auf der Hinterbühne an Bedeutung, da die Darsteller hier nicht mit dem Publikum konfrontiert werden. Sie sind alleine, oder aber im Ensemble unter sich und brauchen somit die Fassade ihrer Darstellung nicht aufrecht zu erhalten.

⁹¹ Watson, *Factory Made*, S. 168.

⁹² Vgl. ebd., S. 167 f.

⁹³ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 100.

⁹⁴ Ebd., S. 104.

⁹⁵ Malanga (2012), Interview, S. 118.

Diese scheinbar klare Aufspaltung der Factory-Räumlichkeiten ist insofern problematisch, als dass dort eine „open door policy“⁹⁶ herrschte. Das Publikum wurde nicht hereingebeten, sondern verschaffte sich selbst nach Belieben Eintritt. Aufgrund der Tatsache, dass die Tür Galeristen, Journalisten und Besuchern aller Art offenstand, wurde die Trennlinie zwischen Vorder- und Hinterbühne aufgehoben. Die Vorderbühne, auf der „Höflichkeitsregeln“ und „Anstand“⁹⁷ den Ton der Vorstellung angaben, wich der „Hinterbühne“, die plötzlich zum Ort der Vorstellung wurde.

Während Darsteller im Normalfall davon ausgehen können, dass dem Publikum der Eintritt in die Region der Hinterbühne verwehrt bleibt, sie demnach ihre Maske jederzeit ablegen können, war auf der Bühne der Factory jederzeit mit dem Auftritt des Publikums zu rechnen.

Die Abhängigkeit der Darstellung vom „Ort und ortsbestimmten Verhalten“⁹⁸ war im Falle der Silver Factory ungemain. Allerdings stellt sich die Frage, wo die Trennlinien innerhalb dieser gesellschaftlichen Einrichtung verlaufen sind. Goffman verweist darauf, dass es von Bedeutung ist, die „Anstandsregeln [der] sozialen Institution“⁹⁹ festzustellen, die in diesem Fall Gegenstand der Untersuchung sind. Unter dem Begriff versteht der Autor „[...] das Verhalten des Darstellers, solange er im Gesichtskreis oder Hörbereich des Publikums ist, sich aber nicht notwendigerweise mit ihm unterhält“¹⁰⁰.

In der Factory gab es keinen vorgeschriebenen Verhaltenskodex, weshalb zu klären wäre, welche Regeln des Anstands geherrscht haben und in welcher Form sie sich zu erkennen gaben. Spricht man von den Geschehnissen in Warhols Factory, so denkt man unweigerlich an Tabubrüche. Der offene Umgang, die Thematisierung, aber vor allem die Aufhebung von Regeln des Anstands, die im „Außen“¹⁰¹ formuliert wurden, hatten den Ort in den Mittelpunkt der medialen Aufmerksamkeit der Zeit gerückt.

In den goldenen 1950er-Jahren Amerikas wurden der private Konsum und ein prüdes Leben mit Familie im Eigenheim idealisiert: eine Wohlstandsgesellschaft, gegen die sich bereits die Beat Generation aufgelehnt hatte. Mitten in Manhattan öffnete nun ein Künstler die Tür seines Ateliers und drehte Filme mit höchst brisanten Szenen. Drogen wurden konsumiert, Sex nicht nur thematisiert, sondern auch offen ausgelebt, Dragqueens zu beliebten Motiven seiner Filme gemacht.

⁹⁶ Malanga (2012), Interview, S. 117.

⁹⁷ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 100.

⁹⁸ Ebd., S. 99.

⁹⁹ Ebd., S. 101.

¹⁰⁰ Ebd., S. 100.

¹⁰¹ „Die Idee einer Außenregion, die im Hinblick auf eine bestimmte Vorstellung weder Bühne noch Hinterbühne ist, entspricht unserer normalen Auffassung sozialer Institutionen. Denn in den meisten Gebäuden finden wir Räume, die ständig oder vorübergehend als Vorderregion oder Hinterregion benützt werden, und wir stellen fest, daß die Außenwände des Gebäudes beide Arten von Räumen von der Außenwelt trennen. Die Leute, die außerhalb der Institution stehen, dürfen wir deshalb »Außenseiter« nennen.“ Ebd., S. 124.

Warhol brach eindeutig die Anstandsregeln der Zeit. In einer Serie Siebdrucke mit dem Titel *DEATH AND DISASTER* verarbeitete er Bilder von Autounfällen, Suizid, Elektrischen Stühlen etc.



Abbildung 8: Mario Montez in Mario Banana 1964

Seine Filme wiederum thematisieren Sexualität auf oft provokante Weise. In *MARIO BANANA* (1964) filmte er beispielsweise Mario Montez in Drag, wie er sich lasziv eine Banane schälte und sie sich fünfmal in den Mund schob. *BLOW JOB* (1964) ist wiederum die frontale Aufnahme eines Mannes, der während des Drehs offensichtlich oral befriedigt wurde. In dem Film *COUCH* (1964) wird schlussendlich das bis dahin angedeutete offen gezeigt. In einer Länge von 52 Minuten zeigt Warhol verschiedene Paare bei sexuellen Handlungen.

Aber auch Drogenkonsum und Gewalt sind tabuisierte Elemente, die Warhol z. B. in *THE CHELSEA GIRLS* (1966) darstellte. In einer der bekanntesten Szenen spielt Ondine den Papst während der Beichte. Nachdem er sich vor laufender Kamera Methamphetamin injiziert, verliert er die Fassung und beginnt, eine Frau während des Geständnisses ins Gesicht zu schlagen.¹⁰²

Auch in der Öffentlichkeit gab sich Warhol mit seiner Entourage nicht besonders höflich und zugänglich. Seine Taktik auf Interview-Fragen nicht zu antworten oder eine Gegenfrage zu stellen, ebenso wie seine Arbeiten, haben ihm den Ruf des *Enfant terrible* beschert.

Nimmt man nun die Frage nach Anstandsregeln in der Factory wieder auf, so lässt sich klar feststellen, dass diese nicht mit jenen der damaligen Gesellschaft vergleichbar waren.

Es gilt, zwei Teilbereiche des Anstandes zu beachten, die Goffman unter dem Kriterium des Selbstzweckes unterscheidet. Als „moralische Forderungen“ betitelt er jene Regeln des Anstandes, die dem Selbstzweck dienen, „[...] Regeln der Nicht-Einmischung und Nicht-Belästigung anderer,

¹⁰² Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 291 f.

Regeln des sexuellen Anstands, Regeln der Ehrfurcht vor geheiligten Orten usw.“¹⁰³ Diese bereits angeführten Regeln finden in der Silver Factory keinerlei Beachtung in ihrer ursprünglichen Form. Sie werden viel mehr zur Quelle des künstlerischen Schaffens bei Warhol.

An zweiter Stelle nennt Goffman „instrumentale Forderungen“, welche nicht dem Selbstzweck dienen. Darunter versteht er „[...] Pflichten, wie sie zum Beispiel ein Arbeitgeber von seinem Angestellten erwarten kann – Sorge für sein Eigentum, Aufrechterhaltung von Arbeitsnormen usw.“¹⁰⁴

Die Silver Factory hat vor allem von ihren freien Umgangsformen gezehrt, von einer Atmosphäre ohne Restriktion durch gesellschaftliche Regeln des Anstandes. Allerdings blieb neben der Libertät eine instrumentale Forderung, welche von Warhols Mitarbeitern als einzige Regelung des Ortes genannt wurde, nämlich die Vermeidung von körperlicher Gewalt. Billy Name beschrieb es wie folgt:

[...] Andy left it to me to set up the Factory and then [how] I left it unbounded with no restrictions except no-violence. Don't give violence, don't hurt anybody, don't ruin our equipment. Just respect things but be yourself.¹⁰⁵

Es sollte nicht außer Sicht geraten, dass es sich trotz aller Freiheiten um einen Arbeitsplatz handelte. Das Loft erfüllte an allererster Stelle diese zentrale Funktion: „You don't want to have violence in a place of business, because the Factory was a place of business also“,¹⁰⁶ meinte Malanga im Interview und betont damit wiederholt die Ansicht, es habe es sich bei der Silver Factory vorrangig um eine Arbeitsstätte gehandelt. Abgesehen davon, wie unkonventionell diese auch gewesen sein mag.

Als Ort der Zügellosigkeit, an dem die Normen des Anstandes keine Beachtung fanden, könnte man im Falle der Silver Factory von der Hinterbühne der Gesellschaft sprechen. Genau hier liegt auch das Außerordentliche des Ortes, denn die Selbstinszenierung findet auf einer neuen Ebene statt. Die Räumlichkeiten werden zur Hinterbühne des Lebens, welche für alle offensteht, um an ihr teilzunehmen: „Die Hinterbühne kann definiert werden als der zu einer Vorstellung gehörige Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewußt und selbstverständlich widerlegt wird.“¹⁰⁷

Goffmans Ausführungen belegen diese These, betrachtet man die Verhaltensweisen außerhalb der Factory. Die Gesellschaft ist strengstens an Regeln der Höflichkeit und des Anstandes gebunden. Dort, nämlich im Außen, werden Verstöße mit Sanktionen bestraft, das Spiel wird so lange gespielt, bis man die Tür seiner Wohnung hinter sich verschlossen hat.

¹⁰³ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 100.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Name (2012), Interview, S. 124.

¹⁰⁶ Malanga (2012), Interview, S. 117.

¹⁰⁷ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 104.

Somit ergeben sich mehrere Perspektiven auf die Teilung der beiden Regionen Vorder- und Hinterbühne im Rahmen der Factory, abhängig von Bezugspunkt und Funktion der Darstellung.¹⁰⁸

Als erste Perspektive versteht sich die zu Beginn erläuterte Aufteilung des Lofts in „back“ und „front“¹⁰⁹. Hierbei dient die Vorderbühne (front) als Arbeits- und Empfangsbereich und die Hinterbühne (back) als Aufenthaltsort von Billy Name und den Mole People.

Die zweite Perspektive wurde bereits erläutert und versteht die Factory als Hinterbühne der Gesellschaft.

An dritter Stelle soll der Fokus auf das Ensemble gelegt werden. Das Publikum verhielt sich in der Factory, als hätte es Eintritt in die Hinterregion gewährt bekommen, denn das darstellende Ensemble der Factory spielte ihnen diese Illusion vor. Damit traten sie selbst auf die Vorderbühne. Vorder- und Hinterregion fallen hier augenscheinlich zusammen. Diese Doppeldeutigkeit ist signifikant im Werk des Künstlers und wird in dieser Forschung vermehrt in Erscheinung treten. Sie ist es aber auch, die das Phänomen in seiner Komplexität bestärkt: „There was not one thing. The Factory was high society, it was trash, it was drugs, and it was not. It was just the old American melting pot we’re supposed to be in New York.“¹¹⁰

Für jede dieser Perspektiven ist entscheidend, dass allgemein eine gewisse Kontrolle über die Hinterregion herrscht, um die Zuschauer vor dem Eindringen zu hindern. Das Geheimnis wird zum Schutz der Illusion bewahrt. Betrachtet man die Dominanz und Aufgabenbereiche der Factory People, waren es vor allem Gerard Malanga und Billy Name, die eine bestimmte Ordnung gepflegt haben. Billy Name übernahm bereits ab 1964 die Rolle des „foreman“, „manager“ oder „housekeeper“.¹¹¹ Er operierte im Hintergrund, arbeitete an der Ausstattung des Studios, machte das Licht für die Filme und stand hinter der Fotokamera als „Hoffotograf“ der Factory. Gerard Malanga hingegen war als Assistent und treuer Begleiter immer sehr präsent an Warhols Seite. Als „The Prime Minister“¹¹² oder „Grand Vizier“¹¹³ wurde er zum Stellvertreter des Künstlers. Er war maßgeblich an der Entwicklung der Factory beteiligt gewesen, da vor allem seine Kontakte aus der New Yorker Mode- und Literaturwelt das Ensemble bereichert haben.

Malanga verrichtete seine Arbeit an den Siebdrucken im vorderen Bereich des Lofts. Seine mediale Präsenz sowie seine Auftritte in den Filmen situieren ihn auf der Vorderbühne.

¹⁰⁸ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 117.

¹⁰⁹ Malanga (2012), Interview, S. 118.

¹¹⁰ Sam Green in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 167.

¹¹¹ Name (2012), Interview, S. 121; „[...] Andy just decided that Billy could be the self-appointed manager [...]“. Malanga (2012), Interview, S. 110.

¹¹² Ebd., S. 114.

¹¹³ Ira Cohen in: James, Dagon (Hg.), „Charles Handy Ford and Ira Cohen discuss the passing of the surreal baton to Gerard Malanga“, in: James, Dagon (Hg.), *AM: Archives Malanga*, Volume 2, 2011, S. 21.

Hier hat er die Kontrolle, die als „Maßnahme der Zuschauersegregation“¹¹⁴ bezeichnet werden kann. Im Gegensatz dazu wahrt Name als „everybody’s uncle“¹¹⁵ den Ort, an dem „[...] sich der Darsteller entspannen [kann]; er kann die Maske fallen lassen, vom Textbuch abweichen und aus der Rolle fallen.“¹¹⁶

Nimmt man an, die Factory sei Hinterbühne einer größeren Darstellung gewesen, nämlich der, die sich ‚Gesellschaft‘ nennt, so erklärt sich auch das Verhalten innerhalb dieses Rahmens.

Hinter der Bühne bestimmt oft schon die bloße Tatsache, daß kein bedeutsamer Effekt angestrebt wird, den Ton der Interaktion und läßt die, die sich dort befinden, so handeln, als seien sie in allen Dingen miteinander vertraut.¹¹⁷

Der offene Umgang mit Tabus und Regeln der Höflichkeit sowie des Anstandes sind, auch wenn sie als Provokation verstanden werden, das Produkt des Vertrauens das unter den Akteuren des Ensembles vorherrschte.

Stellt man sich den Ort allerdings als Vorderbühne vor, auf der das Ensemble der Factory als Darsteller dem unwissenden Publikum eine Aufführung darbot, so muss wiederum folgender Aspekt Beachtung finden:

Ein Bühnenbild ist meist unbeweglich im geografischen Sinne, so daß diejenigen, die ein bestimmtes Bühnenbild als Teil Ihrer Vorstellung verwenden wollen, ihr Spiel nicht beginnen können, bevor sie sich an den geeigneten Ort begeben haben, und ihre Vorstellung beenden müssen, wenn sie ihn verlassen.¹¹⁸

Das Bühnenbild, welches zum Zeichenrepertoire der Vorderbühne gehört, ist das Studio Warhols mit seiner außerordentlichen Optik, die bereits erläutert wurde. Als Loft in einer alten Fabrik ist das Bühnenbild natürlich statisch, allerdings hindert es die Factory People nicht daran, ihre Darstellung außerhalb dieser Mauern fortzuführen. Ihre mediale Erscheinung, Berichte von Ausstellungen und von Konzerten der VELVET UNDERGROUND etc. sind Zeugnisse dieser Darstellungsweise. Auffällig ist vor allem der Auftritt als Gruppe. Als Studio-Besitzer und Zentrum der Aufmerksamkeit, sammelten sich Warhols Mitarbeiter und Anhänger um ihn und unterstrichen seine Präsenz.

¹¹⁴ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 126.

¹¹⁵ Name (2012), Interview, S. 123.

¹¹⁶ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 105.

¹¹⁷ Ebd., S. 116.

¹¹⁸ Ebd., S. 23.

3.3.2. Hinterbühne Max's Kansas City

Als Beispiel für eine Verlagerung des Spielortes soll an dieser Stelle das New Yorker Restaurant Max's Kansas City angeführt werden. Das zweistöckige Lokal, 213 Park Avenue South, zwischen 17th und 18th Street, war ein Steakhaus des Unternehmers Mickey Ruskin. Eröffnet im Januar 1966 wurde es sehr bald zum „epicentre of pop culture“.¹¹⁹ Grund dafür war vor allem Ruskins Konzept, Künstlern im Tauschgeschäft gegen ein Kunstwerk, Essen in der Höhe einer ausgemachten Summe gutzuschreiben.¹²⁰

Max's Kansas City was the exact place where Pop Art and pop life came together in New York in the sixties – teeny boppers and sculptors, rock stars and poets from St. Mark's Place, Hollywood actors checking out what the underground actors were all about, boutique owners and models, modern dancers and go-go dancers – everybody went to Max's and everything got homogenized there.¹²¹

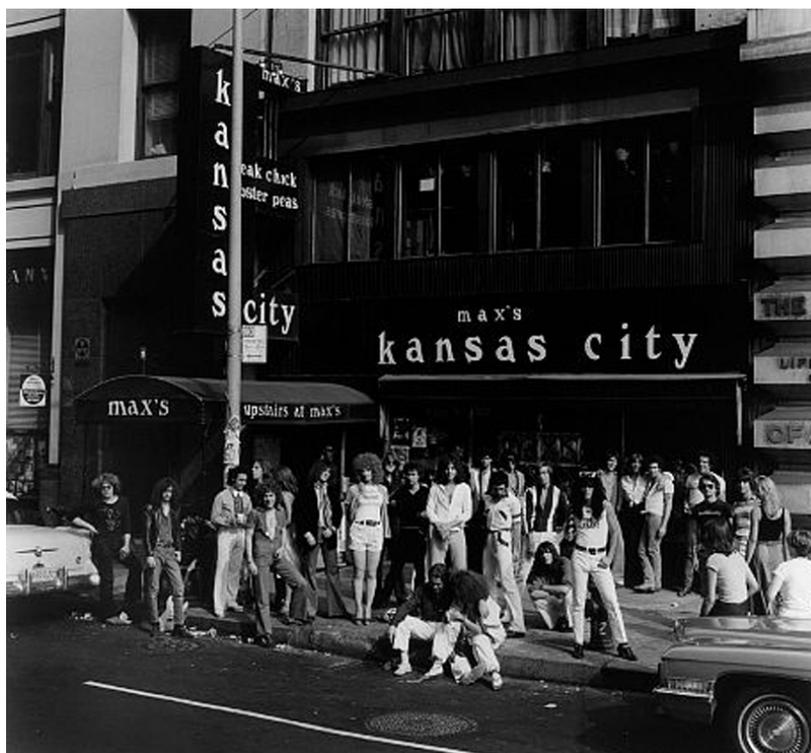


Abbildung 9: Max's Kansas City, Anton Perich

Im September 1966 begann auch Warhol, mit seiner Entourage das Lokal zu besuchen. Anstatt sich jedoch im Hauptbereich aufzuhalten, wurde der sogenannte „back room“ sehr bald „[...] their home away from the Factory“.¹²²

¹¹⁹ Watson, *Factory Made*, S. 316.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 262 f.

¹²¹ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 234.

¹²² Watson, *Factory Made*, S. 319.

Dieser Raum wurde von einer roten Lichtskulptur von Dan Flavin beleuchtet. Vorne, in einer Ecke, stand ein großer runder Tisch, der als „The Captain’s Table“¹²³ bezeichnet wurde und Warhols Sitzplatz war. Dieser hintere Bereich des Restaurants unterschied sich von den restlichen Räumlichkeiten vor allem durch seine Zügellosigkeit, die der Besitzer Ruskin allerdings gewährte. Seine Regel lautete: „If I like somebody, as far as I was concerned, they had an absolute right to do whatever they wanted.“¹²⁴

Die räumliche Abgrenzung von den anderen Gästen des Restaurants weist Parallelen zu den Verhaltensweisen in der Silver Factory auf. Den ‚back room‘ zeichnete eine Atmosphäre der Freiheit aus, die auf der Vorderbühne des Lokals in dieser Form nicht ausgelebt wurde. Das Ensemble versammelte sich hier in geschlossener Runde, im Gegensatz zu ihrem Studio, wo der Zutritt nur ausgewählten Gästen gestattet wurde: „It was not the kind of place you could buy your way into, [...] ‘You either belonged or you didn’t belong.’“¹²⁵ Betrachtet man damit die Silver Factory als Vorderbühne, so war Max’s Kansas City die Hinterbühne des Ensembles. Zwar ist sie an einem anderen Ort lokalisiert, zeugt aber von eben der Intimität, die Goffman als ‚aus der Rolle fallen‘ bezeichnet.¹²⁶

3.4. Die Rolle

Bisher hat sich Goffmans Vokabular als beinahe selbsterklärend erwiesen. Um den Rollenbegriff im Ensemble der Silver Factory anzuwenden, ist jedoch eine Aufschlüsselung dieses trügerisch simplen Ausdrucks notwendig. Daher sollen nachfolgend, obwohl bereits in Anwendung gebracht, die primären Termini der Goffmanschen Rollentheorie erläutert werden. Daraus erklärt sich im Nachhinein, mit welchen Mitteln eine Rolle in der Factory aufgebaut wurde und welche Wirkung sie auf das Publikum ausübte.

Den Begriff „Darstellung“ nutzt Goffman „[...] zur Bezeichnung des Gesamtverhaltens eines Einzelnen [...]“.¹²⁷ Es handelt sich hierbei folglich um die Inszenierung, welche das Ensemble der Factory People auf ihrer Bühne, der Silver Factory, für das Publikum spielten.

¹²³ Watson, *Factory Made*, S. 319.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Lou Reed in: Ebd.

¹²⁶ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 111 f.

¹²⁷ Ebd., S. 23.

Um die Wirkung des Darstellers auf sein Publikum zu erläutern, führt Goffman den Begriff der „Fassade“ an. Darunter versteht er das „[...] standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet“.¹²⁸

Hierzu zählt er das Bühnenbild, welches eine szenische Komponente des Ausdrucksrepertoires ist.¹²⁹ Ferner bezeichnet er „[...] jene anderen Ausdrucksmittel [...], die wir am stärksten mit dem Darsteller selbst identifizieren und von denen wir erwarten, daß er sie mit sich herumträgt“, als „persönliche Fassade“¹³⁰. Die persönliche Fassade setzt sich zusammen aus der Erscheinung, welche dem Publikum Auskunft über den sozialen Status gibt und dem Verhalten, welche schließlich die Aufgabe hat, die „Rolle“ zu offenbaren.¹³¹

Goffman spricht von einer Kohärenz, die wir zwischen Erscheinung, Rolle und Bühnenbild erwarten. Kommt es zu Unstimmigkeiten in dieser sozialen Fassade, beeinflusst das die Publikumswirksamkeit des Darstellers.¹³² Die Rolle ist also wie eine zweite Haut oder Maske, welche dem Gegenüber Auskünfte darüber gibt bzw. geben kann, wer man ist oder im Falle von Manipulation zu sein scheint.

Als Ensemble arbeiteten die Factory People gemeinsam an einer Rolle. Wie aber bereits beschrieben, war intern jeder für sich mit dem Aufbau einer eignen Rolle beschäftigt. Somit kann sich die persönliche Darstellung durchaus von der des Ensembles unterscheiden. Nichtsdestotrotz hat die „Loyalität gegenüber dem Ensemble“¹³³ dazu geführt, dass der Einzelne seine Bedürfnisse an die des Ensembles anglich. Nur so konnte das Ziel erreicht werden, den gefestigten Eindruck beim Publikum aufrechtzuerhalten, selbst wenn persönliche Motive den Selbstzweck erfüllten.

Die Rolle, die Andy Warhol in der Öffentlichkeit spielte, ist mitverantwortlich für den Erfolg des Künstlers und seines Kultstatus. Eine raffinierte Selbstdarstellung hat ihn zu einer Kunstfigur gemacht, der jedoch ein privater Warhol gegenüberstand: ein Mann aus der Arbeiterklasse.

Geboren wurde Warhol am 6. August 1928 in einer Familie slawischer Immigranten in Pittsburgh, Pennsylvania. Er war der jüngste von drei Brüdern und erkrankte im Kindesalter an Veitstanz. Die Folgen des rheumatischen Fiebers führten zu Bettlägerigkeit im jungen Alter. Als er 1949 mit 18 Jahren nach New York zog, trug er den Namen Andrew Warhola.. Kurze Zeit später war er der gefragteste Werbegrafiker in Manhattan, blieb allerdings erfolglos auf dem Gebiet der Schönen Künste. Erst Ende 1962 gelang es ihm, sich auf dem Kunstmarkt als Pop Artist zu behaupten.

¹²⁸ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 23.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 25.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. ebd.

¹³² Vgl. ebd., S. 25 f.

¹³³ Ebd., S. 80.

Im Gegensatz zu anderen Pop Künstlern wie Jasper Johns oder Robert Rauschenberg, bekannte er sich zu seiner Homosexualität. Warhol war gläubig, ging regelmäßig in die Kirche und lebte ab 1952 mit seiner Mutter Julia Warhola – bis zu ihrem Tode – in einem Haus.¹³⁴

Warhol hatte eine Hautkrankheit, die sein außergewöhnliches Aussehen verursachte. Er verlor Pigmente, was seine fleckige Haut verursachte. Außerdem litt er früh an Haarausfall und trug deshalb eine silberne Perücke. Seine außergewöhnliche Erscheinung, die Perücke, seine dunkle Sonnenbrille, hinter der er versuchte, sein Gesicht zu verstecken, wurden zu seinen stärksten Charakteristika. Michael R. Müller behauptet, dadurch „[...] reproduzierte er [Warhol] körperlich die *plain form* eines *Movie Star Composite*, welches Herkunft, Alter, Befindlichkeit usf. dissimiliert.“¹³⁵

Auch Warhols Verhalten wies ähnlich diskrete Merkmale auf. In der Öffentlichkeit galt der Künstler als wenig zugänglich. In Interviews schwieg er, zeigte sich wenig reflektiert, ließ seine Entourage für ihn antworten oder flüsterte seiner Begleitung die Antwort ins Ohr.

‘Do you think pop art is ...’

‘No.’

‘What?’

‘No.’

‘Do you think pop art is...’

‘No... no I don’t.’¹³⁶

In typischen Frage-Antwort-Situationen verstand er es, den Spieß umzudrehen, indem er dem Reporter Gegenfragen stellte und sich dadurch die überlegene Position verschaffte.

‘Does your life go in round ways?’

‘Would you describe any direction [...]?’

‘No.’

‘You would not.’

‘You tell me.’¹³⁷

¹³⁴ Watson, *Factory Made*, S. 5 ff.

¹³⁵ Müller, Michael R., *Stil und Individualität. Die Ästhetik gesellschaftlicher Selbstbehauptung*, München: Wilhelm Fink 2009, S. 189.

¹³⁶ Joseph Freeman/Andy Warhol, Interview 1965, in: Kenneth, *I’ll Be Your Mirror*, S. 119.

¹³⁷ Unknown German Reporter/Andy Warhol, Interview 1966–67, in: Ebd., S. 126.

Anstatt den Medien Informationen über sich oder seine Arbeit zu liefern, schien er sich bedeckt zu halten, ohne sich jedoch der medialen Aufmerksamkeit gänzlich zu entziehen. Die Rolle, die sich daraus bildete, behielt Warhol für lange Zeit bei. Sie macht ihn bis zum heutigen Tag zu einem Kuriosum. Müller gliedert in *Stil und Individualität. Die Ästhetik Gesellschaftlicher Selbstbehauptung* Warhols Selbstinszenierung formal in drei Bereiche, die er Körper, Arrangements und technische Produktion & Reproduktion von Text-, Audio- und Bildelementen nennt. Obwohl Warhol wiederholt unter dem Aspekt der Selbstdarstellung untersucht und die Bedeutung der Factory in diesem Zusammenhang unterstrichen wurde, fanden keine weiteren Nachforschungen auf dem Gebiet statt. Auch Müller geht in seiner Analyse auf die Relevanz der Factory ein: „In ihrer aufwendigen Gestaltung ist »The Factory« eines der wichtigsten szenischen Arrangements der Selbststilisierung Warhols.“¹³⁸

Müller stellt somit fest, dass die Silver Factory einen Teil von Warhols Fassade ausmachte, bleibt allerdings in seinen Ausführungen, in wieweit Warhol sie gezielt als Mittel zur eigenen Darstellung einsetzte, sparsam.

Als Regisseur im Ensemble der Factory People fällt ihm, wie bereits herausgestellt wurde, die Aufgabe der Rollenverteilung zu. Somit stehen der Bau der Factory, die Auswahl des Ensembles und die Rollenbesetzung in direkter Verbindung mit Warhols „Selbststilisierung“¹³⁹ oder in Goffmans Vokabular, „Selbstdarstellung“¹⁴⁰.

Das Augenmerk wird daher nachfolgend auf Warhols Regiekonzept in der Darstellung bzw. Inszenierung der Factory gelegt, um die Frage nach dem Rollenbegriff zu beantworten.

Warhol schreibt in seinem Buch *POPism* über den Umzug der Factory zum Union Square, also das Ende der Silver Factory:

I was afraid that without the crazy, druggy people around jabbering away and doing their insane things, I would lose my creativity. After all, they'd been my total inspiration since '64, and I didn't know if I could make it without them.¹⁴¹

Die Factory People waren in den Jahren der Silver Factory die kreative Quelle für Warhols Arbeiten. Folglich ist es kein Wunder, dass der Künstler sich zum „people collector“¹⁴² entwickelte. Auffällig ist in diesem Zusammenhang Warhols Vorliebe für Außenseiter der Gesellschaft. Robert Hughes beschrieb sie abwertend als Weltraummüll:

¹³⁸ Müller, *Stil und Individualität*, S. 191.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 3.

¹⁴¹ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 359.

¹⁴² Gerard Malanga in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 45.

Sie waren allesamt kultureller Weltraummüll, ziellos treibende Überreste der Subkultur der sechziger Jahre – Transvestismus, Drogen, Sadomasochismus, Rock'n'Roll, Poor Little Rich, Kriminalität, Prostitution-, die in irren Ellipsen um den kreisten, der, selbst unbewegt, sie ständig in Bewegung hielt...¹⁴³

Warhols Umfeld hätte man in den damaligen Jahren als ‚schlechten Umgang‘ bezeichnet: Menschen, die auf Grund ihres Lebensstils oder ihrer Einstellung nicht von der Gesellschaft toleriert wurden und sich dementsprechend anzupassen hatten. Dazu zählten Homosexualität, Prostitution, Drogenmissbrauch und andere Tabubrüche. Interessant ist, wie Warhol selbst diese Tabus umging. So war er beispielsweise homosexuell, pflegte aber bis zum Tod seiner Mutter keinen offenen Umgang mit seiner Sexualität. Im Gegensatz zum Großteil der Factory People nahm er, bis auf eine Diättable namens Obetrol, keinerlei Drogen zu sich und verzichtete sogar auf den Konsum von Alkohol.

Während sich also die Factory People in Filmen freizügig gaben, Drogen konsumierten und ihr Privatleben thematisierten, versteckte sich Warhol stets hinter der Kamera. Seine Inspiration entsprang daher weniger der Partizipation, als dem Voyeurismus: „Art just wasn't fun for me anymore; it was people who were fascinating and I wanted to spend all my time being around them, listening to them, and making movies of them.“¹⁴⁴

Die Wahl geeigneter Ensemblemitglieder war demnach existenziell für Warhols künstlerische Tätigkeit und folgte bestimmten Kriterien, die er treffend am Beispiel des Tänzers Freddy Herko erläutert:

The people I loved were the ones like Freddy, the leftovers of show business, turned down at auditions all over town. They couldn't do something more than once, but their one time was better than anybody else's. They had star quality but no star ego – they didn't know how to push themselves. They were too gifted to lead “regular lives”, but they were also too unsure of themselves to ever become real professionals.¹⁴⁵

In seinen Siebdrucken griff Warhol Motive des Alltags auf und machte Gebrauchsgegenstände wie Suppendosen und Verpackungen von Seifenkissen zu Kunst. Minderwertiges wurde verwertet, aufgemotzt und in würdiger Position neben Picasso ins Museum gehängt. Plötzlich hatte alles einen Kunstwert, eine Eigentümlichkeit, die ausstellbar war. Damit steht Warhol natürlich in der Tradition Marcel Duchamps und seiner Readymades. Warhol ging aber noch einen Schritt weiter und nahm sein Material aus der Populärkultur. Ferner löste er sich vom Gegenstand, und so wurden aus Kloset und Flaschentrockner, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy oder die Factory People zu Warhols Readymades. Das Fundament seiner Arbeit, die Motive, sind Produkte der Gesellschaft.

¹⁴³ Robert Hughes in: Bockris, *Andy Warhol*, S. 347.

¹⁴⁴ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 142.

¹⁴⁵ Ebd., S. 71.

Eine Coca Cola ist ebenso Erzeugnis der Gesellschaft wie die Hollywood-Schauspielerin Elizabeth Taylor. Liz Taylor ist wiederum ebenso Produkt der Gesellschaftsfabrik wie Warhols Superstars Edie Sedgwick oder Candy Darling. Bleibt man beim Vokabular der industriellen Fabrikarbeit, würde man in ihrem Fall jedoch von einer Fehlproduktion sprechen, da sie nicht einem ‚Stereotyp‘ entsprachen. Sie sind anders und bringen dadurch die gesellschaftliche Maschinerie durcheinander. Sie werden zu Weltraummüll oder Überresten, wie Warhol sie nannte: „I always like to work on leftovers, doing the leftover things. Things that were discarded, that everybody knew were no good, [...]“¹⁴⁶

Die „misfits“¹⁴⁷ oder ‚leftovers‘, wie der Künstler retrospektiv schrieb, waren nicht nur seine Inspirationsquelle, sondern eine günstige Alternative für seine Zwecke. Die Menschen, mit denen Warhol arbeitete, waren nicht vermarktbar unter den Kriterien der Populärkultur. Dafür aber unter den Kriterien des Undergrounds:

I am not saying that popular taste is bad so that what's left over from the bad taste is good: I'm saying that what's left over is probably bad, but if you can take it and make it good or at least interesting, then you're not wasting as much as you would otherwise. You're recycling people, and you're running your business as a product of other businesses, as a matter of fact. So that's a very economical operating procedure.¹⁴⁸

Warhols Talent war es, Potenzial in Menschen zu erkennen und ihnen die Mittel zur Verfügung zu stellen, um dieses auszuleben. Dabei variierten die Qualitäten, wie der Querschnitt der Silver Factory zeigt, enorm. Während die einen Kandidaten wie Ondine eine Redegewandtheit mitbrachten, überzeugten die Anderen durch ihr Aussehen, ihre technischen oder musikalischen Fähigkeiten etc. Eines hatten sie alle, inklusive Warhol, gemein: Sie entsprachen nicht der gesellschaftlichen Norm. Susan Bottomly äußerte sich dazu:

I was something of a misfit and a discipline problem. I definitely felt like a misfit and an outsider, so I felt very much at home at the Factory. I was absolutely dying to experiment and find out what was out there. The Factory was very accepting, which is different from my background.¹⁴⁹

Warhols Silver Factory wurde somit zu einem Ort, an dem Außenseiter der Gesellschaft nicht nur geduldet wurden, sondern wo ihre ‚Mängel‘ eine Qualität zugeschrieben bekamen. Dieser Vorgang wird vor allem in den filmischen Arbeiten aus der Zeit sichtbar. In den wenigsten Fällen wurde mit Drehbuch gearbeitet und falls doch, war Improvisation immer noch das wichtigste Handwerk der Darsteller. Bis Paul Morrissey das Ruder übernahm, gab es von Warhol keine Regieanweisungen,

¹⁴⁶ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 93.

¹⁴⁷ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 276.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Susan Bottomly in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 107.

mit Ausnahme dessen, was vor Drehbeginn ausgemacht wurde. Sein Assistent Malanga beschrieb das einfache Konzept als „One take, one reel, no script“.¹⁵⁰ Was sich vor laufender Kamera abspielte stammte somit zum größten Teil von den Akteuren. Sie waren keine ausgebildeten Schauspieler, bekamen bei Warhol allerdings die Chance, an einem Film zu partizipieren und dabei sogar Superstar zu werden. Die Rolle, die sie darstellten, unterschied sich nicht sonderlich von dem, wer sie tatsächlich waren. Ihre Aufgabe bestand also darin, sich selbst zu spielen. Somit übernahmen die Akteure in Warhols Ensemble vor der Kamera die Rolle, die sie bereits privat in der Factory spielten.

Die Silver Factory war die Hinterbühne für viele der Ensemblemitglieder, da man hier nicht nach Normen der Gesellschaft beurteilt wurde. Die Rolle, die man darstellte, wurde eins mit der Rolle im Film. Ein Beispiel dafür ist Edie Sedgwicks Darbietung in *POOR LITTLE RICH GIRL*, wo sie das reiche Mädchen spielte, das sie auch privat war.¹⁵¹

Warhols Regiekonzept lebt von dieser simplen Idee. Seine Arbeit als Regisseur lag darin, die Rolle der Menschen, welche sie in seinem Studio spielten, zu akzeptieren. Er verzichtete auf Regieanweisungen, um die pure Darstellung, die sie in Eigenregie entwickelt hatten, aufzufangen. Warhol entdeckte vor *Big Brother*¹⁵² die Faszination für den Voyeurismus und die Selbstdarstellung des Menschen. Er ging von dem aus, was Goffman den Glauben an die eigene Rolle nennt.¹⁵³

In einem gewissen Sinne und insoweit diese Maske das Bild darstellt, das wir uns von uns selbst geschaffen haben - die Rolle die wir zu erfüllen trachten-, ist die Maske unser wahres Selbst: das Selbst das wir sein möchten.¹⁵⁴

Warhol stellte diese Maske aus und glaubte an die Wirklichkeit der Fassade, indem er seine Akteure sie selbst sein ließ. Er behauptete ferner, diese Oberfläche sage mehr über die Person aus, als im Allgemeinen erwartet:

I usually accept people on the basis of their self-images, because their self-images have more to do with the way they think than their objective-images do. Maybe she's six hundred pounds, who knows. If she doesn't care, I don't.¹⁵⁵

Des Weiteren behauptete der Künstler, dass die Selbstdarstellung in einer dramatischen Interaktion wichtiger sei als das, was dahinter stecke. Warhol schrieb dazu:

¹⁵⁰ Malanga (2012), Interview, S. 114.

¹⁵¹ „To play the poor little girl in the movie, Edie didn't need a script – if she'd needed a script, she wouldn't have been the right for the part.“ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 139.

¹⁵² International erfolgreiche Reality-Fernsehshow aus den 1990er-Jahren. Das Konzept bestand darin, eine Gruppe von Menschen in einer speziell dafür hergerichteten Wohnumgebung, rund um die Uhr zu filmen. Ein Zusammenschnitt wurde dann im Rahmen der Sendung ausgestrahlt.

¹⁵³ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 19.

¹⁵⁴ E. Park in: Ebd., S. 21.

¹⁵⁵ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 69.

„[...] it's not what you are that counts, it's what they *think* you are.“¹⁵⁶ Diese Aussage erklärt auch seine eigene aufwendige Selbstinszenierung. Er war sich dessen bewusst, dass die Publikumswirksamkeit einen wichtigen Teil des Images ausmacht. Anstatt aber sein Verhalten ins Gegenteil zu kehren, um beispielsweise seine soziale Inkompetenz zu überspielen, blieb er möglichst distanziert. Seine Methodik entzieht sich auf eine paradoxe Weise der Selbstinszenierung und überträgt dem Publikum die Verantwortung dafür:¹⁵⁷ „If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings, and films and me, and there I am. There's nothing behind it.“¹⁵⁸

Goffman spricht zwei Arten von Selbstdarstellern an, die sich in ihrer Glaubwürdigkeit unterscheiden. Diese erzielen sie nicht beim Publikum, sondern bei sich selbst. Während der erste Typus an die eigene Rolle glaubt, ist der zweite daran interessiert, das Publikum zu beeinflussen, ohne selbst von der Wirklichkeit seiner Darstellung überzeugt zu sein: „Der Zyniker kann sein Publikum zu dessen eigenem Besten oder um des Gemeinwohls willen irreführen.“¹⁵⁹

Warhol kann in seiner Darstellung als Zyniker bezeichnet werden, würde man ihm unterstellen das Spiel bereits zu Lebzeiten durchschaut zu haben. Der Wunsch nach einer deutlichen Trennung zwischen Privatleben und Business sowie der Mangel an „social skills“¹⁶⁰ forderten von ihm eine bestimmte Art des Umgangs mit dem Publikum. Die Sprache, die er dafür fand, war ein Zynismus, den er gezielt „[...] als Mittel zur Isolierung des inneren Selbst gegen den Kontakt mit dem Publikum [...]“¹⁶¹ einsetzte. Der Künstler nutzte jede Gelegenheit, um das Publikum irrezuführen, sei es mit seiner Erscheinung oder seinem Verhalten. Ein weiteres Beispiel dafür ist ein Vorfall im Jahr 1967. Anstatt selbst eine Reihe Universitätsvorträge zu halten, schickte er seinen Superstar Allen Midgette mit silberner Perücke hin.

Warhols Superstars tauschten regelmäßig ihre Identitäten während Presseterminen und nahmen sogar telefonische Interviews im Namen des Künstlers entgegen.¹⁶² Diese Fallbeispiele zeigen die Ersetzbarkeit, mit der Warhol sich in seinen Arbeiten beschäftigte und welche ebenfalls ein wichtiger Teil der Inszenierung seines Studios ausmachte. Für Warhol waren seine Darsteller austauschbar, weil sie sich auf eine gewisse Weise glichen. Jeder von ihnen war ein Superstar oder konnte einer werden, eine Art „instant celebrityhood“.¹⁶³

¹⁵⁶ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 313.

¹⁵⁷ Michael R. Müller analysiert Warhols Inszenierungsstrategien und findet für dessen Wirkung die Begrifflichkeit „Aura der Unzugänglichkeit“. Vgl. Müller, *Stil und Individualität*, S. 179 ff.

¹⁵⁸ Andy Warhol/Gretchen Berg, Interview 1966, in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, S. 90.

¹⁵⁹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 20.

¹⁶⁰ Name (2012), Interview, S. 125.

¹⁶¹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 22.

¹⁶² Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, S. 312 f.

¹⁶³ Smith, Patrick, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press 1986, S. 144.

3.4.1. Superstars

Warhols Faszination für die großen Filmstudios Hollywoods zeigt sich nicht nur in der Idee, die Factory in Hollywood umbenennen zu wollen, sondern auch in seinen „Pseudo-Stars“.¹⁶⁴

In seinem Verständnis sind „[...] ‘superstars’ or ‘hyperstars’ or whatever you can call all the people who are very talented, but whose talents are hard to define and almost impossible to market.“¹⁶⁵

Demnach war für Warhol jeder ein Superstar, der von ihm dazu gekürt wurde und zwar schlicht und ergreifend aus der Richtigkeit seiner Wahl heraus.¹⁶⁶

Am 7. Januar 1965 erschien Jonas Mekas Pantheon des Underground Superstars. In seiner Kolumne in *The Village Voice*, erklärte er die Entwicklung eines „new star cinema“.¹⁶⁷ Durch das zunehmende Auftreten neuer Stars in Undergroundfilmen wurde die traditionelle Anonymität der Akteure aufgehoben. Mekas zählte dafür beispielhaft unter anderem Taylor Mead, Beverly Grant, das Empire State Building, Jack Smith, Mario Montez, Jane Holzer, Naomi Levine und Gerard Malanga auf. Sie alle sind Darsteller in Warhols Filmen gewesen, weshalb sich Mekas Zeilen als ein Verweis auf Warhols Beitrag zum Kino der neuen Stars verstehen lässt.¹⁶⁸

Obwohl man Warhol mit dem Konzept der Superstars in Verbindung bringt, kommt der Terminus und die Idee ursprünglich von dem Filmmacher Jack Smith. Smith war bereits vor dem Pop-Art-Künstler Teil der New Yorker Avantgarde und ein Vorbild für Warhols Filme. Allerdings unterschied sich Smiths Verständnis des Superstars von dem, was Warhol daraus entwickelte: „For Jack Smith, stardom was a plastic conception and an obsession: it wasn’t the glamorous stardom that fascinated Andy or Jimmy Slattery or Holly but what Smith called ‘moldy’ stardom.“¹⁶⁹

Smiths Superstars waren wie sein Studio, eine Abwandlung des klassischen Hollywood, eine Kombination aus kalifornischem Glamour und marokkanischer Exotik.¹⁷⁰ Smith äußerte sich Malanga gegenüber wie folgt zum Thema Superstar: „The people that it means the most to are the ones that turn out to be superstars [...] Stars are a manifestation of the taste of an era.“¹⁷¹

¹⁶⁴ Graevenitz, Antje von, „Warhols Tausch der Identitäten“, in: Groblewski, Michael/Oskar Bätschmann (Hg.), *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Akad.-Verl. 1993, S. 72.

¹⁶⁵ *Warhol/Hackett, The Philosophy of Andy Warhol*, S. 92.

¹⁶⁶ Vgl. Gidal, Peter, *Andy Warhols Films and Paintings. The Factory Years*, New York, NY: Da Capo Press 1971, S.12.

¹⁶⁷ Mekas, Jonas, „Movie Journal“, *The Village Voice*, 7. Januar 1965, S. 12.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Watson, *Factory Made*, S. 184.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.; Vgl. dazu Bottoms, *Playing Underground*, S. 216 ff.

¹⁷¹ Watson, *Factory Made*, S. 184.

Im Gegensatz dazu eiferte Warhols Ersatz-Filmstudio dem Glanz Hollywoods nach, ohne es je erreichen zu können. Die ‚leftovers‘ der Gesellschaft, die Warhols Superstars ausmachten, waren jedoch im Vergleich zu ihren Vorbildern echt. Ihre Filme waren viel näher am Darsteller als jeder Hollywoodfilm, in dem andere Charaktere ‚nur‘ nachgeahmt werden. Grund dafür war die Thematisierung ihrer eigenen Person. Dadurch erreichten sie eine neue Ebene der Authentizität, irgendwo zwischen Hollywood und Dokumentarfilm, die ihnen auch Warhols Präfix Super- verlieh. Warhol äußerte sich wenig zu seinem eigenen Konzept, betonte dafür aber immer wieder seine Begeisterung für Hollywood. Stattdessen wurde Paul Morrissey zum Konsultanten in filmischen Angelegenheiten. Er erklärte die Parallelen zwischen der Factory und dem alten MGM-Star-System wie folgt: „We only believe in stars, and our kids are actually very similar to the Walt Disney kids, except of course that they’re *modern* children, so naturally they take drugs and have sex.“¹⁷²

Die modernen Kinder Warhols entsprachen nicht dem Vorbild der perfekten und unerreichbaren Diven Hollywoods, wie sie damals von den Studios in weichem Licht mit Blur-Effekt dargestellt wurden. Die Frauen waren nicht wie Elizabeth Taylor und die Männer nicht wie Marlon Brando oder James Dean, weil sie das in den Filmen taten, was sich in Hollywood abspielte wenn die Kameras ausgeschaltet waren. Vielleicht waren sie genau deswegen modern, weil sie den Paparazzi als auch dem Zuschauer keine Geheimnisse vortäuschten, die noch zu lüften wären. Warhol nahm den Tabus ihren Mythos. Was in Hollywood so einfach schien, war bei Warhol plötzlich nicht mehr in den Kategorien schwarz und weiß, gut und böse, Mann und Frau einzuordnen.

Jack Smiths Superstar Mario Montez wurde ab 1964 Teil von Warhols Entourage und Akteur in Filmen aus der Factory. Neben Candy Darling war er einer von Warhols Queer-Superstars. Drag-Queens übten auf Warhol eine besondere Faszination aus, da sie die Werte der weiblichen Superstars aus der Hochzeit Hollywoods in den goldenen 50er-Jahren verkörperten.

Drags are ambulatory archives of ideal moviestar womanhood. They perform a documentary service, usually consecrating their lives to keeping the glittering alternative alive and available for (not-too-close) inspection.¹⁷³

Warhol meint hier das von Hollywood distribuierte Bild einer Frau, das im Gegenzug die persönliche Darstellung der weiblichen Konsumentinnen mitprägt. Drags waren für ihn die Inkarnation dieses Bildes. Ihre Kleidung, die Schminke und das Verhalten ist die Akkumulation dessen, was als weibliche Attribute verkauft wird. Sie sind die „[...] Imitation jener Frauentypen, denen – Traum des homosexuellen Transvestiten – die Männer zu Füßen liegen“.¹⁷⁴

¹⁷² Warhol/Hackett, *POPism*, S. 278.

¹⁷³ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 54.

¹⁷⁴ Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*, S. 259.

Ihre Darstellung des anderen Geschlechts machte sie außerdem zu einem besonderen Fall des Glaubens an die eigene Rolle. Ein performativer Akt, der nicht nur in den Filmen vollzogen wurde, sondern auch in der Realität. Obwohl keiner dieser Akteure sein biologisches Geschlecht leugnen konnte, war ihre Inszenierung einer Frau derart wahrhaftig, dass man den Unterschied kaum zu erkennen vermochte. Ferner sind sie in ihrer Gesamtdarstellung Beispiel für Warhols Beurteilung des Selbstbildes eines Menschen. Die Überzeugung, eine Frau zu sein, veranlasste Warhol, sie dementsprechend zu behandeln.

Mit der Eliminierung gesellschaftlicher Tabus im Film zeigte Warhol die Künstlichkeit des Mediums auf. Dadurch wurde Hollywood als Traumfabrik neu betrachtet und entmythologisiert. Hollywood-Stars waren im Endeffekt wie Warhols Superstars. Die auffallende Vorliebe für Drag-Queens rührte daher, dass diese in der Gleichung nicht unterzubringen sind: „Drag queens are reminders that some stars still aren't just like you and me.“¹⁷⁵

Der „Glaube an die eigene Rolle“,¹⁷⁶ von dem Goffman spricht, ist wie sich herausgestellt hat, ein wichtiges Element in Warhols Regiekonzept. Drag-Queens sind ein besonders treffendes Beispiel dafür, aber auch die anderen Superstars folgen diesem Prinzip.

In seiner Argumentation zitiert Goffman den Soziologen Robert Ezra Park und verweist auf die natürliche Entwicklung und die Folgen der Überzeugung von der eigenen Rolle: „Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil der Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen.“¹⁷⁷

Das Endprodukt dieses Prozesses wurde zum Motiv in den Warholschen Filmen. Es waren die Personen, die Warhol interessierten: Dazu gehörten die Struktur ihres Charakters und ihre Persönlichkeit sowie deren Glaube an dieses ‚Konstrukt‘. Je ausgereifter dieser Charakter war, umso mehr wirkte sich das auf die Qualität des Filmes aus: „We made films about personalities. [...] The better the personality, the better the film.“¹⁷⁸

Ebenso wie das Individuum an seiner Metamorphose zur Person beteiligt ist, ‚baute‘ Warhol die Person weiter zum Superstar. Ab 1965 wurden Pseudonyme eingeführt, die zum Gesamtpaket eines Superstars gehörten.

Die Pseudonyme erhoben die Darsteller, gaben ihnen Glanz und Anonymität. Warhol selbst war sich der Wichtigkeit des Images bewusst und änderte schon früh seinen Nachnamen von Warhola zu

¹⁷⁵ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 55.

¹⁷⁶ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 19 ff.

¹⁷⁷ E. Park in: Ebd., S. 21.

¹⁷⁸ Paul Morrissey in: *Andy Warhol* (UK 1987), 32:19 f.

Warhol, um sich seiner Herkunft zu entledigen und die amerikanische Identität anzunehmen. Die Referenz auf die USA und den amerikanischen Lifestyle ist im Pseudonym des Akteurs Paul America (Paul Johnson) besonders plakativ gestaltet. Vor allem aber der Starkult Hollywoods schlug sich in den Pseudonymen der Factory Mitglieder nieder. Ingrid Superstar, deren Geburtsname unbekannt ist, trug ihren Status gleich im Künstlernamen. Viva (Susan Hoffman), Ultra Violet (Isabelle Collin Dufresne) und International Velvet (Susan Bottomly) gaben sogar ihren Vornamen auf und prägten ihr Image mit Pseudonymen, welche an die Marketingsemantik der 1960er-Jahre angelehnt sind: „[...] if Elizabeth Taylor = *National Velvet*, then Susan Bottomly = International Velvet.“¹⁷⁹

Vor allem aber die Queer-Szene gebrauchte Künstlernamen im Dienste der eigenen Inszenierung und der Ausklammerung des Geschlechts. Ihr Erscheinungsbild war eine Imitation echter Stars und ihre Namen unterstrichen diesen Eindruck umso mehr. So glich Candy Darling (James Lawrence Slattery) in seiner Optik einer Hollywood Diva der 1950er-Jahre und auch sein Name passte in das Bild der Femme fatal. Gleiches gilt für Mario Montez (René Rivera), dessen Name eine Anlehnung an die Schauspielerin Maria Montez ist. Ondine (Robert Xavier Francis Peter Michael Olivio) wiederum evozierte die mythologische Figur der Meerjungfrau und spielte dadurch ebenfalls mit seinem Geschlecht. Als einer der Letzten nannte sich Billy Name (Billy Linich) um und trieb gleichzeitig die Idee des Pseudonyms auf die Spitze. Sein Nachname blieb nämlich das Vorgedruckte ‚Name‘ eines Dokuments, das darauf wartet, ausgefüllt zu werden. Linich gab sich damit einen Nachnamen, der ein Synonym für die Anonymität per se ist.

Weil in Warhols Vorstellung Schönheit und Glamour von ihrem Verfall untrennbar waren, war auch die Zeit seiner Stars begrenzt. Im Durchschnitt hielt der Ruhm nicht ein ganzes Jahr, dann wurde man abgesetzt und ein neuer Superstar trat an die eigene Stelle.¹⁸⁰ Das Verfallsdatum, die Anonymität und die Konformität des Superstars machten ihn ersetzbar. Sobald der Regisseur die Rolle als fehlbesetzt ansah, wurde jemand Neues geholt. Die meisten blieben bis sie abgelöst wurden, einige verließen die Factory aber auch aus eigener Motivation. Besonders für dieses Verhalten wurde Warhol von seinen Weggefährten verurteilt. Darunter beispielsweise auch von Henry Geldzahler, der Warhol vor allem in seinen Anfängen unterstützte:

He's a voyeur sadist, and he needs exhibitionist-masochists in order to fulfill both halves of his destiny. And it's obvious that an exhibitionist-masochist is not going to last very long. You know, you go up in a fine burst of flames and then you die out. And then the voyeur-sadist needs another exhibitionist-masochist.¹⁸¹

¹⁷⁹ Watson, *Factory Made*, S. 283.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 185 f.

¹⁸¹ Henry Geldzahler zu John Stein in: Ebd., S. 266.

3.5. Die Filmregie

Wie deutlich geworden ist, fand eine Übereinstimmung zwischen der dargestellten Rolle der Akteure in der Silver Factory und ihrer Rolle im Film statt. Daher kann das filmische Material verwendet werden, um die Selbstdarstellung im Atelier und Studio Warhols zu beurteilen. Zu untersuchen bleibt demnach das Spiel der Darsteller, der Stil und die Methoden der Regieführung. Diese können aufgrund der bereits angesprochenen Überlappung der Grenze zwischen Leben und Film Auskunft über die Methoden der Selbstdarstellung außerhalb der Reichweite des Kameraobjektives geben.



Abbildung 10: Malanga und Warhol richten die Kamera für einen Screen Test ein, Nat Finkelstein

Der Rollenbegriff allerdings ist sehr schwer abzugrenzen. Schließlich befand sich im Verständnis Goffmans eine Person, sobald sie gebeten wurde in einem von Warhols Filmen mitzuarbeiten, bereits im Prozess der Darstellung. Es ist die Selbstdarstellung der Menschen im Alltag, welche Goffman aufzuschlüsseln versuchte und die auch Warhol interessierte. Die Wiederholung dieser alltäglichen Darstellung vor der Kamera ist schlussendlich die Veredelung zum Superstar. Billy Name beschrieb diese Kontinuität im Interview mit den Worten: „The acting people were already acting and they always were acting and so they continued to act on the film.“¹⁸²

Der amateurhafte Charakter, der Dilettantismus der Darsteller sowie der Filmcrew machten die Ästhetik von Warhols Filmen aus. Das Gespielte gibt einen Einblick in die alltäglichen Tätigkeiten des Factory-Lebens. Der Zuschauer gesellt sich zu Warhol und wird zum Voyeur.

¹⁸² Name (2012), Interview, S. 123.

Die ersten filmischen Arbeiten aus der Factory waren stumme, schwarz-weiße Bestandsaufnahmen, intern *Stillies* genannt. *SLEEP* (1963) ist eine sechseinhalbstündige Aufnahme des schlafenden Poeten John Giorno. In dem Film *EAT* (1963) sieht man den Pop-Art-Künstler Robert Indiana über die gesamte Laufzeit von einer halben Stunde einen Pilz essen. *KISS* (1963) wiederum zeigt eine Reihe sich küssender Paare. *BLOW JOB* (1964) hat das Gesicht eines Mannes während einer oralen Befriedigung zum Motiv. Ebenfalls zu den *Stillies* werden die *SCREEN TESTS* (1946-1966) gezählt sowie die achtstündige Aufnahme des Empire State Buildings in *EMPIRE* (1964). Sie sind wohl die bekanntesten Filmen aus dieser Ära der Silver Factory. Besonders in der Anfangszeit ging es Warhol und Malanga darum, die neu auf dem Markt erschienenen Kameras auszuprobieren, sich ihre Möglichkeiten anzueignen und die des Mediums zu verstehen. Was die augenscheinliche Authentizität dieser Arbeiten allerdings verkehrt, ist eine fast unbemerkbar bleibende Manipulation am Filmmaterial.

Anstatt der üblichen 24 Bildern pro Sekunde wurden die *Stillies* mit nur 16 Bildern vorgeführt. Indem Warhol die Bewegungen verlangsamte, griff er in die Echtzeit der Aufnahmen ein. Außerdem verweigerte Warhol das Schneiden von Film, sodass die Einstellungen von der Länge der Filmrollen abhängig waren. Im Falle des schlafenden Geliebten Giorno handelt es sich allerdings um einen Irrglauben, *SLEEP* sei die sechsstündige Dokumentation einer einzigen Nacht. In Wirklichkeit stammen die Aufnahmen aus einem sechswöchigen Projekt des Sommers 1963. Die Endfassung ist eine Collage aus mehreren zehnminütigen Sequenzen, die wiederholt werden.¹⁸³ Auch hier bleibt die Manipulation auf den ersten Blick verborgen.

Den Stummfilmen folgten ab *HARLOT* (1964) erste Versuche mit Ton, die eine neue Ebene der Betrachtung innehatten und somit für die Analyse der Selbstinszenierung von Bedeutung sind. Die *Stillies*, im Besonderen die *SCREEN TESTS*, funktionierten allein mithilfe von Bildern. Erst in den späteren Filmen kam auch die Dimension des Tons dazu. Von den Versuchen mit dem Equipment ging Warhol über zu Versuchen mit und an seinen Darstellern aka. Superstars. Deren Präsenz, aber vor allem ihre Bereitschaft der Kamera das zu liefern, was sie privat auch bereit waren zu offenbaren, wurde zum Leitmotiv der Filme wie *VINYL* (1965), *MY HUSTLER* (1965) oder *SINCE* (1966).

Besonders exemplarisch dafür sind die Filme mit Edie Sedgwick, z. B.: *POOR LITTLE RICH GIRL* (1965), *BEAUTY No. 1* und *BEAUTY No. 2* (1965). Mithilfe von Sedgwicks Harvard-Studienkollegen Chuck Wein entstanden fast alle Filme, in denen die junge Frau auftritt. Er war es auch, der sie in der zweiten Nummer von *Beauty*, aus dem Off ansprach, sie kommentierte und der ihr Fragen stellte.

¹⁸³ Vgl. Hein, Birgit, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino*, Frankfurt a. M.; Wien [u. a.]: Ullstein 1971, S. 93.

Diese Methode wurde von Ronald Tavel in Anwendung gebracht, sie erreichte mit Wein aber neue Dimensionen. Ihm ging es darum, Warhols Superstar zum Reden zu ermutigen, um ihr brisante Informationen zu entlocken.

Den größten Erfolg dieser Periode feierte jedoch der Film *THE CHELSEA GIRLS* (1966). Der dreieinhalbstündige Film ist eine Doppelprojektion mehrerer unabhängiger Sequenzen aus dem Chelsea Hotel in Manhattan, welches Wohnsitz einiger Factory People war. Besonders in dieser Schaffensphase erweiterte sich das Ensemble der Silver Factory um mehreren Personen, die keinen Skrupel davor hatten, über ihre Familie, ihr Sexleben etc. zu sprechen oder sich vor laufender Kamera einen Schuss zu setzen, wie beispielsweise Ondine oder Bridget Berlin. Malanga äußerte sich dazu wie folgt: „We just got interesting people that didn't feel self-conscious in front of the camera to talk or elaborate or go hysterical or whatever.“¹⁸⁴



Abbildung 11: Ingrid Superstar und Ondine in *The Chelsea Girls* 1966

Zwar basierten die Filme nun größten Teils auf einer Drehbuchvorlage von Ronald Tavel, allerdings dominierte immer noch die Privatperson. Eben diese Teilung macht das außerordentliche Spiel von Ondine in seiner Rolle als Papst oder Präsident John F. Kennedy aus. In *SINCE* (1966) sitzt der Präsident auf einem Stuhl zwischen den restlichen Superstars inmitten der Silver Factory. Ähnlich absurd nimmt der Papst in *THE CHELSEA GIRLS* die Beichte auf einem alten Sofa entgegen, wird ausfallend und schließlich gewalttätig.

Ondine hat einen Anfall. Man reagiert zuerst mit Unglauben. ‚Das muß gespielt sein.‘ Aber nein, Ondine schlägt ihr ins Gesicht. Eine theatralische Geste vielleicht, aber dann schlägt er sie wieder und wieder und offenbart seine Basis in tiefer emotionaler Überzeugung. Das Mädchen flieht schließlich aus dem Kamerabereich.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Malanga (2012), Interview, S. 114.

¹⁸⁵ Mekas, Jonas, *Film Culture*, Nr. 42, Herbst 1966, S. 9, zitiert nach: Hein, *Film im Underground*, S. 94.

Noch mehr als die Stummfilme enthüllen diese Werke durch die doppelte Wirksamkeit von Bild und Monolog bzw. Dialog. Warhol machte den privaten Raum öffentlich, und zwar nicht nur durch die ‚open door policy‘, sondern auch mithilfe seiner Filme. Er enthüllte seine Superstars und das Innenleben der Silver Factory. Damit sind die Filme Vorläufer dessen, was einige Jahre später mit dem massenhaften Vertrieb von Videokameras in Privathaushalten produziert wurde, nämlich Aufnahmen von Familie oder Freunden. Mehr noch sind es die Prototypen dessen, was man heute auf Blogs, You Tube Channels oder Social Media findet, also die Selbstdarstellung im öffentlichen Raum: „As one reviewer pointed out, our movies may have looked like home movies, but then our *home* wasn't like anybody else's.“¹⁸⁶

Der Eindruck des Home movies rührt natürlich von der Naivität der Darsteller, die ihrem Spiel den Gestus des ‚So tun, als ob‘ nicht abzulegen vermögen, es aber auch nicht ernsthaft versuchen. Ihre Darstellung ist mehr wie ein Spiel, ohne dass dadurch die Ernsthaftigkeit der Darstellung verloren gehen muss, vergleichbar etwa mit dem Spiel eines Kindes. Die überzeugende Darstellung einer Rolle ist demnach, im Verständnis Warhols, nicht eine Verwandlung. Ganz im Gegenteil interessierte ihn nicht die Figur im Film, sondern die Instanz, die für ihre Darstellung verantwortlich war. Wenn Mary Woronov im Film *THE CHELSEA GIRLS* eine sadistische Lesbierin spielt, ist diese Figur genauso trivial wie ihre Darstellung der Freundin von Gerard Malanga ein paar Sequenzen später. Trivial allerdings nicht im Sinne einer Bewertung ihres schauspielerischen Talents, sondern der Wichtigkeit dieser Figur. Ihre Darstellungen interessierten Warhol nur so weit, wie sie Ausdruck ihrer Selbst waren. Ähnlich wie er erklärte, von der Selbstinszenierung Schlüsse auf die Persönlichkeit ziehen zu können, kann die Darstellung einer Figur einiges über den Akteur aussagen. Warhol ging es um eine möglichst rohe Manifestation des Superstars und seiner Selbstinszenierung, ob in der Rolle seiner selbst oder in der Rolle einer Figur.

Um einen derartige Arbeitsatmosphäre zu schaffen, war die Factory als Hinterbühne genauso wichtig wie eine geeignete Arbeitsweise zwischen Regisseur und Akteuren.

Gab es die Idee für einen Film, wurden die Rollen besetzt und die Darsteller in die Factory bestellt. Oder es fuhren Warhol, sein Assistent Malanga sowie Name – und später Morrissey – mit dem Equipment zum Drehort. Geprobt wurde nicht, um der Improvisation möglichst viel Raum zu lassen. Warhol schreibt darüber in seinen Memoiren:

¹⁸⁶ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 317.

Somebody once asked Mario Montez what working with me was like, did I “rehearse” the actors etc., and Mario told them that since rehearsing was related to editing, naturally someone who wouldn’t edit his movies wouldn’t rehearse them either. That was exactly right. I only wanted to find great people and let them be themselves and talk about what they usually talked about and I’d film them for a certain length of time and that would be the movie.¹⁸⁷

Waren erst einmal alle Beteiligten am Set, wurde die Kamera aufgestellt und der Bildausschnitt bestimmt. Warhol gab keine Regieanweisungen, seine Entscheidungen umfassten Konzept, Rahmung und die Verweigerung von Schnitt. Damit wurde er zum Anti-Regisseur im klassischen Sinn. An höchster Stelle stand der Aspekt, den Superstars freie Hand zu lassen. Mit Tavel im Ensemble wurde zwar mit Drehbüchern gearbeitet, allerdings antwortete Malanga auf die Frage, ob die Akteure den Text tatsächlich lernten: „Some people were. Andy wasn’t directing, the actors were on their own“ und fügte später hinzu: „Once the camera started, there was no stopping. You were on your own.“¹⁸⁸

Das Skript war demnach die Basis der Darsteller, es setzte die Rahmenhandlung, bestimmte aber nicht den Ausgang des Filmes. Dafür waren die Akteure und das Filmmaterial verantwortlich. Mit Warhols Betätigung des Aufnahmeknopfes wurde der Startschuss für das Schauspiel gegeben. Ab diesem Zeitpunkt gab es kein Eingreifen seitens des Regisseurs, sodass die Darsteller auf sich selbst gestellt waren. Die einzige Möglichkeit sich dem Spiel zu entziehen, war das Heraustreten aus der Szene. Filmmaterial war kostspielig, und so war allen Beteiligten bewusst, dass die Zeit bis zum Ende der Filmrolle genutzt werden musste. Warhol stoppte die Aufnahme nicht und schnitt den Film nicht im Nachhinein. Folglich hing tatsächlich alles von der Darstellung der Akteure ab. Die Konfrontation mit der Kamera und den Mit- bzw. Gegenspielern gab vor allem den Tonfilmen den Charakter eines Happenings.

Diese Form der „intermediären Aktionskunst“¹⁸⁹ erlebte ihren Höhepunkt in den 1960er-Jahren und bezeichnet ein Ereignis bzw. eine Aktion zwischen Darstellern und Publikum. Die Schlüsselemente sind im Vorhinein festgelegt, das Ereignis (engl. Happening) zwischen den Partizipierenden steht allerdings im Mittelpunkt. Die unkalkulierbare Reaktion des Publikums setzt Spontaneität und Improvisation bei den Darstellern voraus, ähnlich der Spielführung in Andy Warhols filmischen Arbeiten. Die Bezeichnung wurde vor allem von dem US-amerikanischen Künstler Allen Kaprow geprägt. In einem Essay von 1966 schreibt er über die Theorie des Happenings:

¹⁸⁷ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 138 f.

¹⁸⁸ Malanga (2012), Interview, S. 113.

¹⁸⁹ Berg, Hubert van den/Walter Fähnders (Hg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart [u. a.]: Metzler 2009, S. 133.

„(A) The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps as instinct, as possible...“¹⁹⁰

Ob nun die Begrifflichkeit in dieser Form auf die Idee der Warholschen Filme angewendet werden kann, soll an dieser Stelle offen bleiben. Auffällig sind jedoch die Parallelen dieser beiden Phänomene, die sich in den 1960er-Jahren entwickelten. Der Prozess steht in den Filmen aus der Factory genauso im Mittelpunkt wie in den Happenings. Die Improvisation macht in beiden Fällen die Darstellung der Akteure aus und somit wird der Zufall zur Methodik. Bei Warhol findet sich dieses Prinzip bereits in den seriellen Siebdrucken wieder. Während er mit seinen Mitarbeitern immer wieder dasselbe Motiv wie in Fließbandarbeit druckte, legte er keinen Wert darauf, identische Reproduktionen zu erzielen. Vielmehr sind es die fabrizierten Fehler, wie Farbspritzer und verrutschte Siebe, die den Wert des Bildes bestimmten. Produktionsfehler machten die Drucke zu einem Unikat, weswegen sie mit den Superstars verglichen werden können, die sich Warhol zur Zusammenarbeit aussuchte. Denn wie bereits erläutert wurde, reizten ihn Menschen, die im weitesten Sinne durch ihre ‚Fehler‘, zu den Leftovers der Gesellschaft wurden.

Zufall als Methodik ist demnach bei Warhol einer der wichtigsten Aspekte der Darstellung. Sie ist ein inhärenter Teil der Improvisation und erlaubt es den Akteuren, sich möglichst frei artikulieren zu können. In die Sprache, Handlung und Optik des Darstellers wurde dadurch kaum eingegriffen, um die persönliche Fassade nicht zu verfälschen. Authentizität ist ein weiterer Aspekt, der die Silver Factory und ihre filmischen Erzeugnisse prägt. Warhols Superstars waren keine ausgebildeten Schauspieler, ihre Rollen waren echt und auch das Set, an dem sie spielten, war echt. Die Silver Factory war kein Hollywood-Gespinnst aus Papierwänden, sondern tatsächlich das Studio des Pop-Art-Künstlers Andy Warhol. Indem dieser keine Regieanweisungen gab, versuchte er, diese Authentizität beizubehalten, die auch zum Sujet der Stumm- und Tonfilme wurde. Die ersteren verzichteten völlig auf Narration und dokumentierten mit dem Blick einer statischen Kamera Handlungen aus dem Alltag. Ob schlafen, essen oder Sex – alles wurde zum potenziellen Motiv eines Filmes. Vergleichbar ist diese Darstellung mit Goffmans Ausführungen zum „aristokratischen Verhalten“¹⁹¹. Damit wird „[...] ein Habitus bezeichnet, der alle kleinen Tätigkeiten des Lebens, die außerhalb der speziellen Rollen anderer Klassen liegen, kultiviert und ihnen den Ausdruck des Charakters, der Macht und hohen Ranges verleiht“.¹⁹² Warhol kultivierte Themen des Alltags im Film und erreichte eine Form der Authentizität durch die bloße Abbildung dieser realen Situationen.

¹⁹⁰ Vgl. Schechner, Richard, *Environmental theater. An Expanded New Edition Including "Six Axions For Environmental Theater"*, New York, NY [u. a.]: Applause 1994, S. 61.

¹⁹¹ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 34.

¹⁹² Ebd.

Auch die zweite Schaffensphase birgt ein aristokratisches Verhalten, jedoch in einer ausgereifteren Form. Dem bloßen Anblick einer Tätigkeit wurde die Ebene des Tons hinzugefügt. Dadurch ergab sich eine neue Art der Narration, die allerdings in sich nicht abgeschlossen war. Was sich jedoch erkennen ließ, war der Habitus des Alltäglichen, wie es u. a. die Aufnahmen Edie Sedgwick während des Schminkens, Telefonierens, Rauchens oder Essens zeigen.

In einem Interview, das 1968 mit Warhol und Bridget Berlin geführt wurde, versuchte der Reporter, die Authentizität der Darsteller anzusprechen, indem er behauptete die Leute in Warhols Filmen seien eben genau die Personen, die man bei ihren Handlungen sieht. Warhols Antwort darauf war nüchtern: „No, they are faking it.“ Dann übergab er Bridget Berlin das Wort, die sich auf einer Matratze vor Warhol und dem Reporter rekelte: „I think we are faking to a certain extend. At least I believe it becomes real.“ Schließlich wollte der Interviewer mit einer rhetorischen Frage erfahren, ob der Film zur Realität werde. Warhol zögerte, schwieg und antwortete dann: „Yes.“¹⁹³

Film und Realität liegen in den besprochenen Arbeiten extrem nah beieinander. Grund dafür ist Warhols Regiekonzept, das sich in der Darstellung seiner Superstars im Film niederschlägt. Sie spielten sich Selbst, wobei Warhol diesen performativen Akt als ‚Fake‘, also Täuschung, bezeichnete. Zum einen, weil sich die Darsteller in einer bewussten Gegenüberstellung mit der Kamera befanden und so ihr Verhalten kontrollierten. Zum anderen, weil sie sich in einem ständigen Prozess des Selbstdarstellens befanden, sodass der Schein immer die wirkliche Person überschattete. Weil Warhol aber an das ‚Self-image‘ glaubte, entwickelte er eine Methode, die es den Superstars ermöglichte, ihre Selbstdarstellung auszuleben. Er schuf eine Atmosphäre der Freiheit, die es ihnen erlaubte, sich trotz Kamera so zu geben, wie sie es auch in ihrer Abwesenheit taten. Warhol fasste die Abhängigkeit von Film und Realität am Beispiel der Dreharbeiten zu *THE CHELSEA GIRLS* recht passend zusammen:

Everybody went right on doing what they'd always done – being themselves (or doing one of their routines, which was usually the same thing) in front of the camera. [...] Their lives became part of my movies, and of course the movies became part of their lives; they'd get so into them that pretty soon you couldn't really separate the two, you couldn't tell the difference – and sometimes neither could they.¹⁹⁴

¹⁹³ Vgl. *Andy Warhol* (UK 1987), 38:57 f.

¹⁹⁴ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 227.

3.5.1. Screen Tests

Warhols Regiekonzept hinter der Inszenierung der Silver Factory lässt sich besonders stark an seinem längsten Filmprojekt nachvollziehen. Zwischen Dezember 1963 und Januar 1967 filmte er eine Serie von Porträtaufnahmen, die nach denselben einfachen Parametern aufgebaut waren, welche er bereits in *THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS*, *THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL GIRLS* und *FIFTY FANTASTICS* angewendet hatte. In einer Länge von drei Minuten zeigen die schwarz-weißen Stummfilme die statische Großaufnahme eines Gesichts. In einem Zeitraum von drei Jahren entstanden 472 solcher *SCREEN TESTS*. Sie dokumentieren das Ensemble der Factory und legen darüber Zeugnis ab, welchen Einfluss und welche Verbindungen Warhol und seine Entourage hatten. Die ersten Aufnahmen zeigten Warhols Mitarbeiter Malanga und Name sowie seine Superstars und Freunde. Ab 1964 kamen dann Künstler wie Jim Rosenquist (1964), Salvador Dalí (1966) oder Marcel Duchamp (1966) hinzu. Aber auch Historiker, Literaten, Poeten, Schauspieler, Filmemacher, Musiker etc. erschienen in der Factory zum *SCREEN TEST*. Darunter u. a. Susan Sontag (1964), Dennis Hopper (1964), Allen Ginsberg (1966), John Ashbery (1966) oder Bob Dylan (1966).¹⁹⁵



Abbildung 12: Diverse Screen Tests

Warhols Fertigkeiten als Porträtist in den 1970er-Jahren gehen zurück auf diese frühen Werke. Die statische Kamera, die puristischen, tonlosen Aufnahmen der *SCREEN TESTS* erinnern an diese Arbeiten. Name beschrieb sie im Gespräch als eine Art *Tableaux vivantes*: „It’s like a moving portrait or a moving still life, but it’s still a still life, but it’s moving.“¹⁹⁶ Mit der Komponente der Bewegung in Echtzeit konnte Warhol jetzt nicht nur ein einziges Bild festhalten, sondern einen ganzen Prozess.

¹⁹⁵ Vgl. Angell, Callie, *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné (Vol.1)*, New York, NY: Abrams [u. a.] 2006, S. 12 ff.

¹⁹⁶ Name (2012), Interview, S. 126.

Dafür wurden die Darsteller vor der Kamera positioniert, wo sie für die Länge einer Filmrolle ausharrten. Drei Minuten dauerte das Prozedere, während dem die Akteure in das Objektiv der 16mm-Bolex-Kamera blickten. Die formalen Richtlinien, die sich Warhol zu Beginn gesetzt hatte, um eine gleiche Ästhetik zu erzielen, sahen eine unbewegte Kamera vor. Das Subjekt sollte gut ausgeleuchtet vor einem möglichst einfachem Hintergrund positioniert werden, frontal zur Kamera und im Zentrum des Bildausschnittes. Sprechen und lachen sowie das Blinzeln sollte unterlassen werden, ähnlich wie es die Kriterien für Passfotos vorsehen.¹⁹⁷ Die technischen Einheiten veränderten sich kaum, dafür variierten allerdings die Darstellungen der Akteure. Grund dafür ist die Langzeitentwicklung des Projektes während einer Dauer von insgesamt drei Jahren sowie das außergewöhnliche Verhalten des Regisseurs bei den Dreharbeiten. Billy Name, welcher das Licht in den meisten SCREEN TESTS setzte, beschrieb den Vorgang wie folgt: „Andy would load the camera and then he would turn it on and he would walk away. So that was the direction, that he intentionally used to have you portray yourself on the camera for a Screen Test.“¹⁹⁸

Stärker als in anderen Filmen aus der Factory ist hier die eigene in Szene-Setzung, die Selbstdarstellung der Akteure, das Hauptaugenmerk dieses filmischen Projektes. Um diese unbeeindruckt zu lassen, gab Warhol wie üblich keine Regieanweisungen, äußerte aber der Bitte, sich möglichst still zu halten. Nach dem Verlassen des Raumes überließ er die Darsteller sich selbst und einer 30 Meter langen Filmrolle. Zudem wurde der Protagonist, anders als etwa in *EAT, KISS, HAIRCUT* etc., nicht mit einer speziellen Handlung beauftragt, sodass die Darstellung allein in der Anwesenheit des Subjektes bestand. Während normalerweise Screen Tests reine Probeaufnahmen sind, wurden sie bei Warhol bereits zum fertigen Film deklariert. Diese Methode ist bereits bei der Adaptierung von scheinbar minderwertigen Motiven aus der Populärkultur zu Kunst in Erscheinung getreten. Aber auch das Prinzip der Superstars folgte dem Dogma des ‚Recyclings‘.¹⁹⁹

Probeaufnahmen haben jedoch auch die Aufgabe, einen möglichst wahrheitsgetreuen Eindruck von der Wirkung des Darstellers vor der Kamera zu vermitteln. Ähnliches versuchte Warhol mit den erläuterten Arbeitsmethoden zu erzielen. Den Akteur in einer rohen Verfassung abzulichten ist eine Hinwendung zur Individualität des Darstellers, zu seiner persönlichen Fassade.

We wanted people to be... It's almost like anthropology, to be themselves naturally. In life we are constantly playing and we wanted to see that. We want you do that on the film, on screen and carry on. Do it the way you do it in real life, because we thought they are all special people and we kept them in head and came back for their specialness and we wanted to see that on the screen.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, S. 14.

¹⁹⁸ Name (2012), Interview, S. 123.

¹⁹⁹ Vgl. Warhol/Hackett, *POPism*, S. 93.

²⁰⁰ Name (2012), Interview, S. 124.

Indem Warhol seine Akteure allerdings in einem möglichst konformen Setting filmte und sie einer bestimmten Handlung entledigte, wurden die Goffmanschen Kriterien der sozialen Fassade: Erscheinung, Verhalten und Bühnenbild zu einem hohen Grad ausgeschlossen.²⁰¹ Ihre Erscheinung ist auf den Torso oder die Gesichtspartie reduziert. Mit der Eliminierung von Aktion wird das Verhalten bloß in der eigenen Reaktion auf das Fehlen von Handlung sichtbar. Das Bühnenbild liegt im verborgenen und wird kollektiv durch einen einfarbigen, meist weißen oder schwarzen Hintergrund ersetzt. Celebrities wurden somit unter den gleichen Grundbedingungen abgelichtet wie ‚Speed Freaks‘. Dadurch entsteht der Eindruck von Konformität, welcher die Darsteller zu austauschbaren Subjekten macht. Allein ihre Physiognomie und die Selbstdarstellung, die sich in Details der Erscheinung und des Verhaltens niederschlägt, macht die Einzigartigkeit der SCREEN TESTS aus. Eine verlängerte Projektionszeit mit nur 16 Bildern pro Sekunde hebt dieses Verhalten hervor. Wieder manipuliert Warhol den Eindruck von Authentizität. Im Prozess der Aufnahme selbst ist das allerdings für die Subjekte kaum von Belang. Durch die Konfrontation mit dem aufnehmenden Medium wird die Aufmerksamkeit der Akteure auf sich selbst gelenkt. Die Subjekte geraten in den Fokus ihrer eigenen Beobachtung, wodurch sie auf die persönliche Selbstinszenierung aufmerksam gemacht werden. Der Glaube an die eigene Rolle wird infrage gestellt. Das Ergebnis ist eine Vielzahl unterschiedlichster Reaktionen, die von starken Gefühlen des eigenen Bewusstseins über Gleichgültigkeit zu bis Angstzuständen reichen.²⁰² Ann Buchanan, die in zwei SCREEN TESTS von 1964 auftritt, weint beispielsweise vor laufender Kamera. Warhols Kommentar dazu lautete: ‚She did something wonderful marvelous‘, he said in his pale voice. ‚She cried‘.²⁰³



Abbildung 13: Screen Test von Ann Buchanan 1964

²⁰¹ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 25.

²⁰² Vgl. Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, S. 14 f.

²⁰³ P.T., „13 Most Beautiful ...“, *New York Herald Tribune*, 10. Januar 1965, Sec. 10, 3, zitiert nach: Ebd., S. 45.

Buchanan ist ein extremes Beispiel für eine mögliche Reaktion in den SCREEN TESTS. Es braucht allerdings nicht einen derartigen Ausfall, um zu sehen, dass die Darsteller sich in einer außerordentlichen Situation befanden. Die Einheit der Zeit wird in jedem SCREEN TEST anders wahrgenommen. Während drei Minuten bei dem Anblick mancher Akteure deutlich schneller zu vergehen scheinen, kann man Andere beim Zweikampf mit der Kamera beobachten. Indem Warhol die Filme mit einer verringerten Projektionsgeschwindigkeit aufführte, schenkte er dem Zuseher zusätzliche Zeit, um Ungereimtheiten in der Fassade des Subjektes zu entdecken. „Even the most perfect facade could not be maintained, and the viewer watched the process as it happened.“²⁰⁴

In dem Katalog *Rainsonné*, welcher eine Dokumentation der gesamten SCREEN TESTS beinhaltet, spricht die Autorin Callie Angell die psychologische Verfassung der Subjekte an und sieht „[...] each poser trapped in the existential dilemma of performing as-while simultaneously being reduced to-his or her own image.“²⁰⁵ Warhols Superstar Ondine beschrieb diesen Vorgang als „to mirror himself“.²⁰⁶

Bereits in Anbetracht der Räumlichkeiten der Silver Factory als Bühne ist der Spiegel als Metapher verwendet worden. Sinnbildlich als Instrument der Reflexion findet sich der Spiegel im Phänomen der Silver Factory an mehreren Stellen wieder. Die erläuterte Versilberung des Studios reflektiert dem Ensemble stets die Spiegelung der eigenen Oberfläche. Kritiker Stephen Koch kam ebenfalls auf diese Metaphorik zu sprechen und beschrieb die Factory sowie ihr Ensemble in der Funktion des bloßen Spiegelbildes für den Künstler:

Silver was perfect because it was a mirror. [...] It was everything turned inward and imploding and at the same time light, the pallor of Warhol's face as if it never saw daylight. It was the space of a mirror. Warhol's responsibilities were the mirror's responsibilities, his replies the mirror's replies.²⁰⁷

Vor allem aber die filmischen Arbeiten können als asynchrone Spiegelung verstanden werden. Die nachträgliche Projektion erlaubte es dem Ensemble, ihre eigene Person zu betrachten. Hinzu kommen die SCREEN TESTS, die bereits im Prozess der Aufnahme die Darsteller der eigenen Beobachtung unterwarfen.

An letzter Stelle fungierte das Ensemble an sich als Reflexionsfläche für jeden einzelnen Darsteller. „I'll be your mirror / Reflect what you are in case you don't know [...]“²⁰⁸ singt Nico im gleichnamigen Song der VELVET UNDERGROUND.

²⁰⁴ Watson, *Factory Made*, S. 132.

²⁰⁵ Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, S. 14.

²⁰⁶ Ondine in: Watson, *Factory Made*, S. 185.

²⁰⁷ Stephen Koch in: Watson, *Factory Made*, S. 127.

²⁰⁸ The Velvet Underground, „I'll Be Your Mirror“, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1967, LP.

Gemeint ist, dass in der Reaktion des Gegenübers auf die eigene Erscheinung und das persönliche Verhalten das Subjekt sich Selbst reflektiert sieht. Demnach herrscht ein wechselseitiges Verhältnis, das auf eine Zusammenarbeit hinweist.



Abbildung 14: Screening von *Empire in der Silver Factory* 1964,
David McCabe

Auch Angell spricht im Falle der SCREEN TESTS von „true collaborations“.²⁰⁹ Ihr geht es allerdings um den Aspekt der Autorschaft. Speziell bei den SCREEN TESTS ist der Anteil, den die Darsteller beisteuerten, mindestens gleichbedeutend mit dem von Warhol. Durch die Entscheidung, die Darstellung der Subjekte nicht in Form einer Rahmenhandlung, mit einem Drehbuch oder mit Anweisungen etc. vorzubestimmen, machte er sie hauptverantwortlich für den Film und entzog sich damit selbst seiner Rolle als Regisseur. Indem er dem eigentlichen Entstehungsprozess der Filme fernblieb, wurde diese Geste wiederholt. Warhols Beleuchter Name beschrieb die Arbeitsteilung im Gespräch wie folgt: „Like Andy [...] although he directed all of his films he didn't really direct. He allowed you to operate.“²¹⁰ Trotz dieses Ungleichgewichts gilt Warhol als offizieller Urheber der SCREEN TESTS und definierte damit die Kriterien von Autorschaft neu.

Spätestens seit der Publikation *Screen Tests, Portraits, Nudes 1964-1996*²¹¹ ist Warhols Assistent Gerard Malanga offizieller Teilhaber der Rechte für 54 der SCREEN TESTS. Grund dafür ist das bereits 1967 erschienene Buch *Screen Test/A Diary*,²¹² in dem einzelne Bilder aus den SCREEN TESTS mit Malangas Gedichten zusammengestellt wurden.

²⁰⁹ Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, S. 14.

²¹⁰ Name (2012), Interview, S. 123.

²¹¹ Malanga, Gerard, *Screen Tests, Portraits, Nudes 1964-1996*, Göttingen: Steidl 2000.

²¹² Malanga, Gerard/Andy Warhol, *Screen Tests: A Diary*, New York, NY: Kulchur 1967.

Die Problematik, inwieweit die Darsteller selbst als gleichbedeutende Urheber der Filme zu sehen sind, stellt das ganze Phänomen der Silver Factory in ein neues Licht und wirft die Fragen nach der Autorschaft der Artefakte aus dem Studio des Künstlers auf.

4. AUTORSCHAFT

Die Problematik der Autorschaft in Warhols Filmen ist vergleichbar mit seinen originalgetreuen Kopien von Brillo-Kartons oder der Signatur seiner Mutter Julia Warhola im Namen ihres Sohnes.

1965 machte Warhol eine zwölfstündige Tonaufnahme mit seinem Superstar Ondine und veröffentlichte eine transkribierte Version drei Jahre später unter dem Titel *A: A NOVEL* (1968). Sein erster Roman besteht aus mehreren solchen Sitzungen, die in gedruckter Form, wortwörtlich wiedergegeben wurden. Kein Satz darin stammt vom offiziellen Herausgeber des Buches, und auch die Transkription erledigten Assistenten für ihn. Dennoch trägt der Titel Warhols Initial, so wie alles aus der Factory unter seinem Namen publiziert wurde.

Die Buchstaben auf der Anzeigetafel des Kinos Hudson Theater werben im Juli 1967 für die Vorstellung ‚Andy Warhol’s My Hustler‘.²¹³ Auch die Plakate für die Tour der *VELVET UNDERGROUND* unterstrichen den Produzenten mit dem Titel ‚Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable Show‘. Warhols Name prägte alles, was sein Studio ‚Andy Warhol’s Silver Factory‘ verließ und entfachte eine Diskussion auf dem Gebiet der Urheberschaft. Während Marcel Duchamps Readymade *Fountain* (1917) mit seiner Signatur die Handschrift des Künstlers trägt, verliert sie bei Warhol vollkommen an Wert.²¹⁴ Eine Signatur bei Warhol gibt keinerlei Auskunft darüber, ob tatsächlich er das Artefakt geschaffen hat. Sie kann ebenso von seiner Mutter stammen, wie von seinem Assistenten, der die Drucke angefertigte.

Dieser Aspekt fügt sich der Selbstinszenierung Warhols. Ihm war es stets wichtig, mit seiner Erscheinung und mit seinem Verhalten möglichst oberflächlich und sinnentleert zu wirken. Ebenso entsagte Warhol seinem Namen jegliche Bedeutung, indem dieser keine Grundlage mehr dafür ist, die Echtheit seiner Kunstwerke zu bestätigen: „Alles Produzierte ist anonym, und Warhol ist nur Herausgeber dieser Registration [...]“.²¹⁵ Diese Anonymität findet sich im Produktionsprozess der Warholschen Arbeiten immer wieder und wurde auch anhand seines Regiekonzeptes erläutert. Die Pseudonyme der Superstars sind ebenso beispielhaft dafür wie ihre identische Inszenierung in den *SCREEN TESTS*. Das Verhalten ist eine „Attitüde der Verweigerung von Individualität“,²¹⁶ welche sich in Warhols Selbst- wie Fremdsinszenierungen herauskristallisiert.

²¹³ Vgl. Fotografie Billy Name in: Watson, *Factory Made*, S. 338.

²¹⁴ Marcel Duchamp (1887-168) gilt als Vater der Moderne. Seine Readymades wie das *Fahrrad-Rad* (1913), *Flaschentrockner* (1914) oder das *Urinal Fountain* (1917) stellten den herrschenden Kunstbegriff massiv infrage und erweiterten das Kunstverständnis des beginnenden 20. Jahrhunderts. Vgl. dazu Molderings, Herbert, *Kunst als Experiment: Marcel Duchamps "3 Kunststoppf-Normalmaße"*, München [u. a.]: Dt. Kunstverlag 2006.

²¹⁵ Greavenitz, „Warhols Tausch der Identitäten“, S. 72.

²¹⁶ Ebd., S. 70.

Als 1967 Roland Barthes' Essay *The Death of the Author* in dem amerikanischen Magazin *Aspen* erschien, imitierte Allen Midgette gerade Warhol bei Universitätsvorträgen quer durch die USA, und sein Assistent Gerard Malanga fertigte in Italien Siebdrucke von Che Guevara an, ohne Warhols Einverständnis dafür erhalten zu haben.

Barthes' Essay formuliert die Forderung, den Autor für tot zu erklären, um damit die Geburt des Lesers einzuleiten.²¹⁷ Er behauptet, der Autor sei wie der „Glanz des Individuums“²¹⁸ bzw. die Entdeckung der „menschlichen Person“,²¹⁹ ein Konstrukt der Gesellschaft und folgert, dass „[...] der Positivismus, diese Kurzfassung und Vollendung der kapitalistischen Ideologie, im Bereich der Literatur der »Person« des Autors die größte Bedeutung beigemessen hat.“²²⁰

Ähnlich verhält es sich mit dem Gebiet der bildenden Künste. Mit der Zweckentfremdung der Kunst und dem Credo ‚L'art pour l'art‘ formulierte sich der Wunsch, den Meister mit dem Werk in Verbindung zu bringen. Damit trat die Gestalt des Künstlers im späten Mittelalter in Erscheinung.²²¹

Obwohl Barthes' Essay ausdrücklich den Autor in der Literatur thematisiert, ist seine Argumentation auf die Autorschaft in Warhols Arbeiten übertragbar. Die Forderung Barthes', das literarische Werk von der Person zu trennen, bedeutet, das Werk von der Biografie des Autors zu lösen. Damit wird er anonymisiert, gar ausgelöscht und der Punkt erreicht, „[...] an dem nicht »ich«, sondern die Sprache allein agiert, »performiert“.²²²

Indem Warhol seine Werke nicht bzw. nicht persönlich signierte, trat er hinter sein Werk. Gleiches erreichte er mit den Methoden der Reproduktion und Repetition. Warhols Siebdrucke minimierten die Möglichkeit einer individuellen Handschrift. Sie anonymisierten den Meister des Werkes und brachen auch hier mit der Tradition der Zeit. Während das Individuum im Abstrakten Expressionismus im Mittelpunkt stand, wurde es in Warhols Pop Art verdrängt.²²³ Auch in den Filmen folgte der Künstler diesem Prinzip, indem er nicht in den eigentlichen Entstehungsprozess eingriff oder sich ihm, wie im Falle der *SCREEN TESTS*, gänzlich entzog.

Versteht man nun Warhols Darsteller als Autoren der Filme im Sinne Barthes, wird deutlich, dass auch sie als Urheber vernichtet werden. Warhols Regiekonzept sieht die Anonymisierung der Superstars vor und führt dazu bei, sie einzig und allein als Subjekt zu betrachten, welches eine Fusion

²¹⁷ Vgl. Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in: Barthes, Roland, *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 63.

²¹⁸ Ebd., S. 57.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd., S. 58.

²²¹ Vgl. Kris, Ernst/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 24 ff.

²²² Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 58.

²²³ Vgl. Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst*, S. 127 ff.

zwischen Person und Rolle ist: „Die Sprache kennt ein Subjekt, keine »Person«, und dieses Subjekt, das außerhalb der Äußerung durch die es definiert wird, leer ist, reicht aus, die Sprache zu »halten«, das heißt auszuschöpfen.“²²⁴

Was für einen Schriftsteller die Sprache ist, waren für den Künstler und Filmmacher Warhol die Bilder. Die bewegten Bilder seiner Filme stehen im Zentrum, nicht ihre Autoren. Die Sprache der Akteure wiederum ist ihre Darstellung, die, wie bereits herausgestellt wurde, auf ihrer Selbstinszenierung basierte. Aufgrund der Anonymität der Darsteller werden sie zum Ausgangsmaterial der Betrachtung und somit der Identität der Akteure vorgezogen. Ihr ‚Self-image‘, wie es Warhol bezeichnete, wird zu ihrem Kunstwerk und löscht ihre Autorschaft aus. Der *SCREEN TEST* von Mario Montez (1965) beispielsweise präsentiert ihn als Transvestit. Allein diese Oberfläche interessierte Warhol, sie war Grundlage seiner Bewertung. Eine Pose fernab von jeglicher Biografie der Person Rene Rivera, die sich hier in Frauenkostüm ablichten ließ. „The pose was very important.“²²⁵ unterstrich auch Mary Woronov.

Einen weiteren Schnittpunkt bildet Barthes’ Verständnis vom Entstehungsprozess des Artefakts. „Der moderne Schreiber hingegen entsteht gleichzeitig mit seinem Text [...]“²²⁶ meint er und fügt hinzu: „[...] es gibt keine andere Zeit als die Äußerung, und jeder Text ist ewig hier und jetzt [...]“²²⁷ Auch Warhols Superstars entstehen gleichzeitig mit ihrer Darstellung. Was sich für Barthes erst im Akt des Schreibens manifestiert, tritt im Falle der Akteure in Warhols Filmen in der spontanen Selbstdarstellung, erzwungen durch die Methode der Improvisation, in Erscheinung. Das Subjekt entsteht erst im Prozess des Darstellens, im Moment seiner Aufzeichnung. Analog zu Barthes’ Äußerung sind die Darsteller daher als „moderne Schreiber“²²⁸ zu verstehen. Auch ihre Darstellung kennt keine andere Zeit – außer den Zeitpunkt ihrer Genese.

Die suggerierte Echtzeit-Projektion bei den *Stillies* und die tatsächliche Wiedergabe in Realzeit im Falle der späteren Werke evozieren beim Zuseher noch stärker das Gefühl der Unmittelbarkeit. Gerard Malanga beschrieb Warhols Umgang mit dem Faktor der Zeit mit den Worten:

He wanted the film to just to be continious, the way life would be continious. The film would be continous in the sense of capturing and documenting life and motion. So you had the sense of ‘real’ time and synchronisity with ‘reel’ time.²²⁹

²²⁴ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 59 f.

²²⁵ Mary Woronov in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 149.

²²⁶ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 60.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Malanga in: *Andy Warhol* (UK 1987), 28:28 f.

Der Zuschauer wird damit zum Augenzeugen und Voyeur mit dem statischen Blick der Kamera. Er partizipiert im ‚Hier und Jetzt‘ der Akteure, wie es Barthes formuliert, weil deren „Äußerung“²³⁰ in Erscheinung wie Verhalten erst im Moment der Projektion sichtbar wird. Das Publikum wird genauso überrascht wie die Darsteller selbst, wenn ihre Fassade in den SCREEN TESTS auf die Probe gestellt wird.

Der Tod des Autors bedeutet folglich die Abwendung vom Geniegedanken des Urhebers. Die Profanation dieser Figur bei Barthes ist vergleichbar mit Warhols Verweigerung, sich in die Biografie des Künstlers einzureihen. Indem er jeglichen „Kreativitäts-, Intellektualitäts- und Authentizitätsanspruch negiert“,²³¹ tritt seine Person in den Hintergrund. Barthes’ Beschreibung dieses Subjektes, welches den Genie-Autor ablöst, lautet:

[...] der Schreiber, der die Nachfolge des ›Autors‹ antritt, hat keine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern jenes gewaltige Wörterbuch, aus dem er sein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand kennen kann: Das Leben imitiert immer nur das Buch, und dieses Buch ist Selbst nur ein Geflecht aus Zeichen, verlorene, endlos aufgeschobene Imitation.²³²

Warhols Neudefinition von Autorschaft entspricht demnach Barthes’ Vorstellungen von der Eliminierung des Autors als dominierende Instanz in der Literatur. Der Künstler Warhol reduziert sich zum produzierenden Subjekt, greift auf das Wörterbuch der Populärkultur zurück und macht es zur unersättlichen Quelle seiner Arbeit. Seine Darsteller sind der lebende Beweis dafür: Sie imitieren sich selbst in den Filmen, wobei die Natur ihrer Selbstdarstellung bereits ein Geflecht aus Zeichen ist, bereit, vom Publikum entwirrt zu werden. Warhol hat sich in seiner Selbstinszenierung der „kollektiven Darstellung“²³³ vom Künstler verweigert. Indem er sich nicht als Autor im Sinne Barthes präsentiert hat, sondern seine Werke für sich sprechen ließ, erreichte er die Irritation der Kritiker.

Zwar tragen Warhols Kunstwerke, Filme, Darsteller, all jene Produkte, welche in der Factory fabriziert wurden, seinen Namen, jedoch ohne die Bedeutung der Signatur eines Künstlers zu erfüllen. Der Name ist wie das Subjekt, zu dem sich Warhol postulierte: leer. Was bleibt sind sechs Buchstaben, welche wie ein Produktbranding Informationen zum Herausgeber liefern, nicht allerdings zum eigentlichen Urheber bzw. Autor.

²³⁰ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 60.

²³¹ Müller, *Stil und Individualität*, S. 216.

²³² Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 61.

²³³ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 28.

Warhol is primarily a visual stylist. Although many people work on his films, even to the extent of writing and directing them, he exerts final control by choice of subject matter and visual approach. Thus, no matter who writes it, who photographs it, who appears in it, or who directs it, an Andy Warhol film is unmistakable.²³⁴

Wenn Callie Angell die *SCREEN TESTS* als „true collaborations“²³⁵ bezeichnet, meint sie damit zwangsläufig die Bedingungen des Entstehungsprozesses, welche in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurden. Die Ära der Silver Factory basiert mehr als jede andere Schaffensperiode des Künstlers auf den Beiträgen seiner ‚Mitarbeiter‘. Warhol war sich dessen bewusst und formulierte es wie folgt: „An interviewer asked me a lot of questions about how I ran my office and I tried to explain to him that I don’t really run it, it runs me.“²³⁶

²³⁴ Renan, Sheldon, *An introduction to the American underground film*, New York, NY: E.P. Dutton & Co. 1967, S. 191.

²³⁵ Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, S. 14.

²³⁶ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 92.

5. KOLLABORATION

Das Verhältnis zwischen Warhol und seinen Darstellern sowie der Einsatz der Ensemble-Mitglieder in jedem seiner Projekte wird als Zusammenarbeit bzw. Kollaboration bezeichnet. Schon in seiner Zeit als Werbegrafiker veranstaltete Warhol Partys, um Werbehefte von seinem Auftraggeber in einer Auflage von 100-150 Stück gemeinsam zu kolorieren und zu falten.²³⁷ Mit den Siebdrucken entwickelte der Künstler im Anschluss eine Methode, für die er einen Assistenten anstellen musste. Obwohl hierarchisch untergeordnet, bildete sich hier die erste langjährige Zusammenarbeit. Die Anmietung eines geräumigen Ateliers markierte schließlich die Hinwendung zu kooperativen Projekten und führte zum Bau eines Multi-art-Studios. Die Silver Factory entwickelte sich im Laufe ihres vierjährigen Bestehens zu einer Produktionsstätte, deren Existenz auf gemeinsamer Arbeit basierte. Die Filme sind das bemerkenswerteste Exempel dafür, wobei sie für dieses Forschungsanliegen nur Zeugnis ablegen für die vollendetste Form der Kollaboration im Gesamtwerk Warhols, welche die Silver Factory an sich darstellt.

Im Studio des Künstlers trafen sich nicht nur Menschen aus den unterschiedlichsten sozialen Schichten und Lebensbereichen, sondern auch Vertreter verschiedenster Disziplinen. Die Factory wurde zum transdisziplinären Brutort, an dem Kunst, Film, Musik, Mode, Theater, Tanz, Literatur und Fotografie in einer fusionierten Form zum Ausdruck gebracht wurden. Als „kollektive Keimzelle“²³⁸ brachte die Factory interdisziplinäre Projekte hervor. Beispielhaft sind dafür die SILVER CLOUDS, eine Rauminstallation aus dem Jahre 1966. Mithilfe des Ingenieurs Billy Kluver entstand diese kinetische Installation, die aus heliumgefüllten Luftballons bestand. Aufgrund ihrer kissenartigen Form wurden sie auch ‚Pillows‘ genannt.²³⁹

Ein weiteres Erzeugnis aus dieser Zeit ist die Multimedia-Show *The Exploding Plastic Irreversible*. Mit einer Lichtshow, Visuals und tanzenden Ensemblemitgliedern tourte die Band THE VELVET UNDERGROUND mit der Sängerin Nico zwischen 1966 und 1967 durch die Vereinigten Staaten. Sie war von und mit dem Pop-Art-Künstler produziert worden.

Warhols filmische Arbeiten waren allerdings der Auslöser dafür, Menschen in der Factory zu versammeln und sie in Projekte einzubinden. Besonders durch die SCREEN TESTS erweiterte sich das Ensemble und damit auch die Beziehungen, welche die Silver Factory in der Kunstwelt New Yorks pflegte. Somit wurden geschäftliche Beziehungen oft zu privaten Kontakten und Freunde zu

²³⁷ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 27.

²³⁸ Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst*, S. 156.

²³⁹ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 244 f.

Geschäftspartnern. Aus dem Atelier des Künstlers wurde nicht nur ein Filmstudio, sondern ein Hybrid aus Arbeit und Leben, dessen Einfluss sich von der High Society bis zur Unterschicht erstreckte:

Now with people who knows me, I'm famous for this sort of thing – proposing collaboration. (I'm also famous for not spelling out what the collaboration will consist of – who'll do what – and lots of people have told me how frustrating that can be.)²⁴⁰

In der Regel wurden Warhols Akteure nicht bezahlt. Die Erfahrung, in einem Film zu partizipieren, reichte aus, sie für mindestens einen Auftritt zu gewinnen. Viele der Gastspieler wie beispielsweise Filmemacher Jack Smith in *BATMAN DRACULA* (1964) oder Henry Geldzahler in *DRUNK* (1965) sind daher als Freundschaftsdienst zu verzeichnen. Umso nachvollziehbarer erscheint daher der spontane und offene Umgang mit den Darstellern. Warhols variables Konzept und die Verweigerung von Regieanweisungen schlossen jeden Akteur zwangsläufig in den Produktionsprozess mit ein. Aber auch auf direkte Art und Weise integrierte der Künstler Ensemblemitglieder und Mitmenschen in seine Arbeit: „I was never embarrassed about asking someone, literally, ‘What should I paint?’ because Pop comes from the outside, and how is asking someone for ideas different from looking for them in a magazine?“²⁴¹

Warhols Methode, die Eindrücke der Außenwelt wie ein Schwamm aufzusaugen und sie in seinen Werken zu verarbeiten, führte ihn von Motiven aus der Werbung, Zeitung und anderen Medien bis hin zum unmittelbaren Gegenüber. Die Superstars waren Warhols Reaktion darauf: „[...] the sixties were really about people, not about what they did; ‘the singer / not the song,’ etc.“²⁴²

Dieser Aussage zufolge bestand ihr Beitrag demnach bereits in der puren Präsenz. Beachtlich zum Ausdruck gebracht wurde das in den *SCREEN TESTS*. Ohne die Anwesenheit der Darsteller wären Warhols Filme undenkbar. Die Kollaboration in den *Stillies* bestand daher bereits in der Bereitschaft der Akteure, sich filmen zu lassen. Später manifestierte sich dies in exzessiveren Beiträgen ihrer Darstellung. Obwohl die Akteure einen maßgebenden Teil der Warholschen Arbeiten ausmachten, sah er sie nicht als gleichberechtigt in Bezug auf die Urheberschaft an. Warhol äußerte sich diesbezüglich wie folgt:

But when you work with people who misunderstand you, instead of getting *transmissions* you get *transmutations*, and that's much more interesting in the long run. I like the people who work for me to have their own ideas about things so they don't bore me, but then I like them to be enough like me to keep me company. I like to be tucked in, but I don't like to be tucked away.²⁴³

²⁴⁰ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 112.

²⁴¹ Ebd., S. 20.

²⁴² Ebd., S.168.

²⁴³ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 99.

Die Kollaboration bestand für den Künstler darin, die Akteure an dem Arbeitsprozess zu beteiligen und ihre Beiträge zu verwenden. Dennoch verstand er sie als für ihn arbeitend, also unterworfen. Abgeleitet davon kann man behaupten, dass Warhol zur Folge eine „Solorolle“²⁴⁴ im Ensemble einnahm, umgeben von „Gehilfen“²⁴⁵. Für Goffman ist darunter allerdings eine Person zu verstehen, „[...] die nach dem Belieben einer anderen Person ins Spiel gebracht werden kann, um dieser die Annehmlichkeiten eines Ensemblegefährten zu gewähren“.²⁴⁶ Der Autor gebraucht den Terminus des Gehilfen im Zusammenhang mit der „Kommunikation außerhalb der Rolle“²⁴⁷ und behauptet: „Man darf erwarten, daß diese besondere Rolle immer da auftreten wird, wo es auffällige Machtdifferenzen, aber kein Verbot des gesellschaftlichen Verkehrs zwischen dem Machtlosen und dem Mächtigen gibt.“²⁴⁸

Diese Situation ist in der Silver Factory gegeben, woraus zu folgern ist, dass die augenscheinliche Wirkung, es handle sich um eine Einheit im Falle des Ensembles der Silver Factory, nicht richtig ist: „I was reflecting that most people thought the Factory was a place where everybody had the same attitudes about everything; the truth was, we were all odds-and-ends misfits, somehow misfitting together.“²⁴⁹

Machtdifferenzen fanden hier auf mehreren Ebenen statt. Zum einen aufgrund der sozialen Disparität, zum anderen wegen der Stellung innerhalb der internen hierarchischen Strukturen. Warhols Kollaborationspartner waren gleichermaßen am Prozess des Artefakts beteiligt, das Endprodukt wurde allerdings zu seinem geistigen Eigentum erklärt. Warhols Aussage unterstreicht nicht nur die Wichtigkeit seiner Mitarbeiter, sondern auch die Dringlichkeit, selbst nicht ausgeschlossen zu werden, also stets die Oberhand zu haben. Um einen derartigen Zustand zu erreichen, bemächtigte sich der Künstler seines Ensembles nicht nur in Form der Gehilfen als Mitarbeiter, sondern auch in Gestalt von Verbündeten. Goffman spricht hier von der „Ensemble-Verschwörung“²⁵⁰ und bezeichnet darunter „[...] jede derartige Kommunikation [...] die durch die Art, wie sie mitgeteilt wird, keine Bedrohung für die vor dem Publikum erzeugte Illusion darstellt“.²⁵¹

Die Tendenz, von der Silver Factory als ein „unitary phenomenon“²⁵² zu sprechen, ist die Illusion, die beim Publikum durch das Ensemble der Factory People hervorgerufen wurde. Interne Verschwörungen oder Verbrüderungen wurden dem Publikum vorenthalten, um diesen Eindruck nicht

²⁴⁴ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 172.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 153 ff.

²⁴⁸ Ebd., S. 172.

²⁴⁹ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 276.

²⁵⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 162.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Watson (2012), Interview, S. 134.

zu gefährden. Was sich auf der Hinterbühne abspielte also „destruktive Informationen“²⁵³, wie es Goffman formulieren würde, wurden unter Verschluss gehalten, denn: „Ein Ensemble muß in der Lage sein, seine Geheimnisse zu bewahren und bewahrt zu wissen.“²⁵⁴

Ein Geheimnis strategischer Art ist beispielsweise die Frage der Autorschaft in den Werken aus dem Studio Warhols.²⁵⁵ „Dunkle Geheimnisse“²⁵⁶ wiederum sind „[...] Tatsachen über ein Ensemble, die ihm bekannt sind und die es verheimlicht, weil sie mit seinem »Image« unvereinbar sind.“²⁵⁷ Informationen dieser Art würden demnach interne Differenzen und Streitigkeiten betreffen, die das Image, als geschlossene Gruppe zu funktionieren, stören könnten.

Warhols Biograf Victor Bockris verweist allerdings wiederholt auf Spannungsfelder innerhalb des Ensembles, die sich in Form von Dreiecksbeziehungen manifestierten. Für Bockris war Warhol im Zentrum dieser Konstellation, während drei Rivalen um seine Aufmerksamkeit und Anerkennung kämpften. In seinen Ausführungen nimmt er dafür die Beziehung zwischen Gerard Malanga, Billy Name und Ondine her.²⁵⁸ Obwohl Name und Malanga im Gespräch dieser These nicht zustimmen konnten, sind durchaus Themen wie Meinungsverschiedenheiten, Neid und Eifersucht aufgekommen, die innerhalb des Ensembles für Unstimmigkeiten gesorgt haben sollen. Vor allem das Verhältnis zwischen einzelnen Ensemble-Mitgliedern zu Warhol war oft der Grund für Unmut, Szenen und Intrigen.²⁵⁹

Warhol nutzte seine Gehilfen somit für künstlerisch-administrative und soziale Zwecke, wie Steven Watsons Aufzählung bestätigt:

Warhol needed people to act as his hands for silk-screening (Gerard Malanga), his organizer (Paul Morrissey), his all-competent caretaker (Billy Name), his social buffers (Edie Sedgwick, Viva, Candy Darling) and his voice for books and interviews (Pat Hackett, Bridget Berlin).²⁶⁰

Weil eine Trennung zwischen Arbeit und Leben, wie mehrfach herausgestellt wurde, nicht vorgenommen werden kann, muss angenommen werden, dass sich soziale Strukturen in der Factory auf die künstlerische Arbeit ausgewirkt haben. So stellen die Filme im Umkehrschluss das Material zur Beurteilung der Privatsphäre in dem Studio dar.

²⁵³ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 129.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ „Sie [Strategische Geheimnisse] beziehen sich auf die Absichten und Fähigkeiten eines Ensembles, die es vor seinem Publikum geheim hält, um es daran zu hindern, sich erfolgreich der Sachlage anzupassen, die das Ensemble herbeiführen will.“ Ebd., S. 129 f.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. Victor Bockris in: *Andy Warhol's Factory People. Inside The 60's Silver Factory, Episode 1* (USA/FR 2008), 27:54 f.

²⁵⁹ Vgl. Malanga (2012), Interview, S. 117 f.

²⁶⁰ Watson, *Factory Made*, S. xii.

Warhols Gehilfen waren demnach, wie es Watson beschreibt, auch soziale Puffer, um den Künstler vor dem Publikum und innerhalb des Ensembles zu schützen. Diese Spannungen haben allerdings auch zur allgemeinen Stimmung des Ortes beigetragen, wie Sterling Morrison berichtet: „[...] there’s this tension, always this potential. If you are standing outside the power generating dam, you sort of knowing something’s going on, but you can’t see it. Something’s zinging around.“²⁶¹

Diese Spannungen führten zu Neugruppierungen im Ensemble, Umstrukturierungen der Hierarchie durch Umverteilung von „dramatischer Dominanz“,²⁶² Ausschluss oder Neuzugang von Darstellern. Im Zentrum stand allerdings Warhol als letzte Instanz. Eine Position, die wie Goffman beschreibt, einige Nachteile barg.

Je höher man also auf der Statuspyramide steht, desto geringer wird die Zahl der Personen, vor denen man sich familiär geben kann, desto weniger Zeit verbringt man hinter der Bühne, und desto wahrscheinlicher ist es, daß man sich nicht anständig, sondern auch höflich verhalten muß.²⁶³

Als Kopf dieser Statuspyramide im „Schichtungssystem“²⁶⁴ der Factory wurde Warhol von seinen Gehilfen idealisiert. Indem er sie allerdings an den Prozessen im Studio beteiligte, sie kollaborieren ließ, wurde ein Gefühl der Intimität hergestellt. Er war sich bewusst, dass er von den ‚Dienstleistungen‘ seiner Darsteller abhängig war und schenkte ihnen im Gegenzug dafür den Titel des Superstars sowie den Aufstieg in die ‚oberen Ränge‘.



Goffman behauptet „[...] eine solche Verringerung der Distanz [...]“, wie sie Warhol durch seine Art

²⁶¹ Sterling Morrison in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 89.

²⁶² Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 93.

²⁶³ Ebd., S. 122.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 36.

der Kollaboration vollführte, stelle „[...] eine Methode dar, durch die in der Interaktion das Gefühl der Spontaneität und gemeinsamen Beteiligung erzeugt werden kann.“²⁶⁵ Eben diesen Effekt erzielte Warhol, wie die Untersuchung der filmischen Arbeiten belegt hat. Ohne ein Gefühl der Beteiligung wären die Akteure wahrscheinlich nicht bereit gewesen, unentgeltlich für Warhol zu arbeiten.

Somit waren zwischenmenschliche Spannungsverhältnisse sowie ein Ensemble, in dem ein Schichtungssystem herrschte, Faktoren, welche sich auf die Kollaboration ausgewirkt haben. Indem Warhol seine Ensemblemitglieder als Gehilfen einsetzte, schaffte er eben diese Spannungen, eine Atmosphäre, die das Ensemble zum Wettstreit motivierte, die sich schlussendlich in ihrer Selbstdarstellung auswirkte:

Wir stellen allgemein fest, daß zum sozialen Aufstieg angemessene Selbstdarstellungen gehören und daß die Bemühungen, aufzusteigen, wie die Anstrengungen, nicht abzusteigen, sich in den Opfern, die zur Aufrechterhaltung der Fassade gebracht werden, manifestieren.²⁶⁶

Was die Silver Factory demnach zum Inbegriff der Kollaboration gemacht hat, war eine Atmosphäre, die von Weggefährten oftmals als ‚Aura‘ bezeichnet wird. Eine Art Potenzial, sich beteiligen zu dürfen, etwas zu schaffen und dafür die Anerkennung des Künstlers zu erhalten.

Warhol selbst hat in dem komplexen Gebilde eine Sonderrolle eingenommen. Die Solorolle des Spielleiters, dessen Beitrag darin lag, den Darstellern den Ort zu bieten, an dem sie operieren konnten. Er zahlte das Studio, schuf die Rahmenbedingungen und erlaubte ihnen dann zu partizipieren, ohne jedoch die Kontrolle darüber zu verlieren: „He wasn’t in the whirlwind. He was an observer of the whirlwind.“²⁶⁷ Seine Position ist am Rande des Ensembles zu verorten, stets als Mitglied zugeordnet, ohne den Blick von außen zu verlieren.

²⁶⁵ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 182.

²⁶⁶ Ebd., S. 36.

²⁶⁷ Gerard Malanga in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 45.

6. ORTUNGSVERSUCH: WAS WAR DIE FACTORY?

Die Beschäftigung mit einem Phänomen, für welches bisher noch keine passende Begrifflichkeit gefunden wurde, stellt eines der größten Probleme bei der Thematisierung der Silver Factory dar. Daher sollen im Folgenden verschiedene Definitionen die Vielfalt an Perspektiven aufzeigen, die den Ort charakterisiert haben.

Es liegt nahe, die Silver Factory als Atelier zu bezeichnen, will man auf Warhols Siebdrucke verweisen, ebenso wie die Thematik der filmischen Werke dazu verleitet, im Falle der Factory von einem Filmstudio zu sprechen. Abhängig vom Fokus der Betrachtung werden bestimmte Erzeugnisse, Methoden, Bedingungen etc. hervorgehoben, andere allerdings außer Acht gelassen oder gar verworfen. Wiederholt wird damit der Eindruck bestätigt, dass es sich bei der Silver Factory nicht um ein unitäres Phänomen gehandelt hat.

6.1. Die Fabrik

Dennoch findet sich eine Parallele zur Aussage, Warhols Factory wäre Atelier bzw. Studio gewesen. Die Produktion seiner Siebdrucke und Skulpturen, ebenso wie die der Filme, folgte der Methodik der Fließbandfertigung. Billy Names Fotografien von der Herstellung der BRILLO BOXES erinnern an Aufnahmen aus dem Inneren einer Fabrik.

Die identischen Sperrholzkisten wurden dafür aufgereiht und einzelnen, sich wiederholenden Arbeitsschritten unterzogen. Jede der sechs Seiten wurde anfänglich grundiert und nach dem Trocknen in den Farben Rot und Blau bedruckt. Die Masse an Skulpturen und die Trockenzeiten der einzelnen Seiten unterteilten den Arbeitsprozess in Produktionsschritte, welche immer wieder nach demselben Muster vollzogen wurden.

Names Kommentar zu seinen Fotografien lautete: „This was like a hundreds of boxes and it was like a factory line and woking in a factory. And we said, ‘Well, why don’t we call it: The Factory’, Because we’re working like it’s a factory.“²⁶⁸

Somit ist nicht nur die Optik der Räumlichkeiten für die Namensgebung verantwortlich, sondern auch die Arbeitsweisen, die Vordergründig in der Massenproduktion vorzufinden sind.

²⁶⁸ Name (2012), Interview, S. 123.

Auch die Filmproduktion folgte diesem Modell. Warhols Wunsch war es, möglichst produktiv zu arbeiten, weshalb er beschloss, in einer Taktzeit von einer Woche jeweils einen Film zu drehen und diesen innerhalb von sieben Tagen zu projizieren.²⁶⁹



Ohne das Ensemble, welches sich wie Zahnräder in dem Mechanismus der Factory als Produktionsstätte fügten, wäre eine Effizienz dergleichen kaum möglich gewesen. Dennoch blieben die Ensemblemitglieder anonym, denn was ihre Arbeit legitimierte, war Warhols Gütesiegel in Form seines Images. Es herrschte ein symbiotisches Abhängigkeitsverhältnis, wie im Inneren einer Maschine oder Fabrik. Umso verständlicher wird Warhols Definition seines Berufsstandes, den er mit „Factory owner“²⁷⁰ beantwortet hat. Schließlich war er die Autorität in seiner Fabrik, von der er eine genaue Vorstellung hatte:

A factory is where you build things. This is where I make or *build* my work. In my artwork hand painting would take much too long, and anyway that's not the age we live in. Mechanical means are *today*, and using them I can get more art to more people. Art should be for everyone.²⁷¹

Warhols Gesicht findet sich in jedem Museumshop der Welt. Seine Motive sind mittlerweile auf Postern, Postkarten, T-Shirts, Tassen und Bleistiften gedruckt worden und sind somit jedem zugänglich. Der einzigartige Beitrag des Künstlers betrifft allerdings nicht nur das Endprodukt, sondern bereits den Produktionsprozess. Indem er kollaborativ arbeitete, Menschen in die Entwicklung seiner Werke einband, nahm er eine vermittelnde Position ein. Sein Verständnis, jeden Menschen als Künstler zu sehen, findet sich in seiner ausgeprägtesten Form in der Silver Factory wieder.

²⁶⁹ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 189.

²⁷⁰ Andy Warhol/Gerard Malanga, Interview 1963, in: Goldsmith, *I'll Be Your Mirror*, S. 48.

²⁷¹ Watson, *Factory Made*, S. 126.

6.2. Das Laboratorium

Auf die Bitte hin, diesen Ort genauer zu spezifizieren, nahm Warhols Assistent Malanga den Vergleich mit einem Laboratorium vor: „Like in a lab one experiments things, depending on what the nature of those experiments are.“²⁷² Das Labor als Ort der Erkenntnisgewinnung verweist vor allem auf die Arbeitsbedingungen. Der Begriff kommt vom lateinischen *laborare* (arbeiten)²⁷³, unterstreicht demnach recht deutlich die ursprüngliche Bedeutung der Silver Factory, die als Arbeitsstätte des Künstlers angemietet wurde. Wie ein Labor wurde auch die Factory für Experimente genutzt. Die improvisierten Darstellungen der Ensemblemitglieder und Superstars in Warhols Filmen belegen diese Behauptung. Die Menschen wurden zum Material dieses Labors gemacht, in dem neuartige Methoden mit und an ihnen entwickelt und empirisch ermittelt wurden. Protokolliert sieht man die Ergebnisse in den Filmen, die aufgrund ihrer Form, welche nicht den Traditionen des Mediums entsprachen, als Experimentalfilme bezeichnet werden.

Die Factory als Labor macht das gleichnamige Phänomen zu einer Versuchsanordnung, dessen Ziel bereits im Experimentieren und Ausprobieren gegeben ist. Warhols Beitrag dazu war die Bereitstellung dieses Ortes. Seine Erlaubnis, die Darsteller operieren zu lassen, machte die Factory zu einer offenen Bühne für produktiven, kreativen, sozialen Austausch und Reziprozität: „The old Factory, as it can be called, had been a ‘permissive’ space [...]“²⁷⁴ dessen Erlaubnis sich in erster Linie auf den Umgang des Ensembles auswirkte, ihre Selbstdarstellung prägte und den Ort zur Hinterbühne für die Akteure machte. „All were allowed to expose themselves there. Without anybody saying you have to draw a line. Because you didn’t have to draw a line at the Factory.“²⁷⁵, behauptet Billy Name und unterstreicht damit die Freiheiten, die den Darstellern in der Factory geboten wurden.

Don’t give violence, don’t hurt anybody, don’t ruin our equipment. Just respect things but be yourself. That’s the freedom that we allowed. That then allowed them to be able to blossom like a flower, because no one was laying something on them. We were just protecting our equipment and the studio, and we were just being there providing the facilities for them to blossom.²⁷⁶

²⁷² Malanga (2012), Interview, S. 116.

²⁷³ Vgl. Bibliographisches Institut GmbH. (Hg.), *Duden Online*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/laborieren> 2013, 04.05.2013.

²⁷⁴ Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 10.

²⁷⁵ Billy Name in: Ebd., S. 39.

²⁷⁶ Name (2012), Interview, S. 124.

6.3. Der Spielplatz

Plausibel scheint diesbezüglich der Vergleich mit einem Spielplatz, welchen der Autor Steven Watson heranzieht. Für ihn war Warhols Silver Factory „[...] above all, a zone of possibility and play.“²⁷⁷ Während im Labor das Scheitern eines Experiments folgenreich sein kann, aber inhärenter Teil der Prozedur ist, bleibt es auf dem „playground“²⁷⁸ konsequenzvermindert. Auch Goffman spricht im Bezug auf die Selbstdarstellung vom Spiel und behauptet:

[...] das Spiel ist eine Weise des Sichzurechtfindens und Nachforschens. Das Kind spielt mit seinem Körper, um ihn zu erforschen, um eine Bestandsaufnahme zu machen; der Kaffeehauskellner spielt mit seiner Stellung, um sie real zu setzen. [...] ihre Stellung ist ganz Zeremonie, und das Publikum verlangt von ihnen, daß sie sie wie eine Zeremonie realisieren; [...] ²⁷⁹

Die ausgelebte Freiheit in der Factory erlaubte es den Akteuren, im spielerischen Umgang mit ihrer Darstellung, dieser Form des Forschens und Ergründens ihrer eigenen Person, nachzugehen. Spricht man in diesem Fall vom zweckgerichteten Spiel, so liegt das Ziel im Lernprozess. Wie in einem Labor kann man sich auch auf dem ‚Playground‘ Wissen auf empirische Weise aneignen. Ob sich Warhol in der Rolle des ästhetischen Erziehers gesehen hat, bleibt fragwürdig, jedoch wird von Seiten einiger Ensemble-Mitglieder wiederholt bestätigt: „The Factory was an opportunity to learn a lot.“²⁸⁰

Die Beziehung zwischen Warhol und dem Ensemble war nicht von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis geprägt.²⁸¹ Der Fotograf Stephen Shore bezeichnet es wie folgt: „I saw Andy making aesthetic decisions; it wasn’t anything he ever said to me, I saw these decisions happening over and over again. It awakened my sense of aesthetic thought.“²⁸²

Als Shore sich 1965 Warhols Entourage anschloss war er gerade 17 Jahre alt und somit der Jüngste im Ensemble. Seine topografischen Arbeiten, die er ab 1973 auf mehreren Reisen durch die Vereinigten Staaten machte, haben die amerikanische Farbfotografie mitgeformt und ihn zum Pionier auf diesem Gebiet erklärt. Motelzimmer, Tankstellen, Parkplätze und Werbetafeln sind nur einige der augenscheinlich banalen Motive, die Shores Werk umfasst.²⁸³

²⁷⁷ Watson, *Factory Made*, S. xiv.

²⁷⁸ Malanga (2012), Interview, S. 117.

²⁷⁹ Sartre in: Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 70.

²⁸⁰ Sterling Morrison in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 89.

²⁸¹ Im Gegensatz dazu vergleicht Bockris die Factory mit einer Schule in der Warhol Direktor war. Vgl. Bockris, *Andy Warhol*, S. 248.

²⁸² Stephen Shore in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 23.

²⁸³ Vgl. Schmidt-Wulffen, Stephan, „Stephen Shores *Uncommon Places*“, in: Shore, Stephen, *Uncommon Places*

Für seine künstlerische Früherziehung macht er Warhol und die drei Jahre, in denen er sich im Umkreis der Factory People bewegte, maßgebend verantwortlich.

I think I learned by observing, not observing him in order to learn, just by being exposed to the decisions and the actions he was making. More basic was simply a transition to thinking aesthetically. By the end of my stay at the Factory, I found that just my contact with the, and observation of, Andy led me to think differently about my function as an artist. I became more aware of what I was doing.²⁸⁴

An einem Ort, an dem die Tür jedem Besucher offensteht, es keinen konkreten Verhaltenskodex gibt und die Anwesenden dazu aufgefordert werden, ihre Maske fallen zu lassen, ist die Freiheit das höchste Gebot. Ohne Freiheit ist der Zufall, welcher sich zu einem Prinzip der Warholschen Arbeit entwickelt hat, ausgeschlossen. Gerard Malanga beschreibt diese Lektion aus dem Hause Warhols anhand eines Zitats von Stéphane Mallarmé: „What did I learn from him? ‘A throw with the dice will never abolish chance...’“²⁸⁵

Kunst und Freiheit sind in Warhols Factory gekoppelt wie in Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* von 1793, in denen er schreibt: „[...] die Kunst ist eine Tochter der Freyheit [...]“²⁸⁶

Die Freiheit in der Selbstdarstellung wurde offen ausgelebt und in der Kunst thematisiert, wie an den Filmen aus der Ära erörtert wurde. „Andy provided an arena for everybody to become themselves: Be myself“,²⁸⁷ behauptet Billy Name. Die Analogie zur Arena meint bei Name den Raum für eben diese Selbstdarstellung und ihre öffentliche Schaustellung. Auch Warhols Biograf verwendet diesen Begriff, setzt ihn allerdings in einen anderen Kontext. Er behauptet, die Factory entwickelte sich zu einer „Kampfarena“,²⁸⁸ in der man um Stellung, Ansehen, also die eigene Existenz im Kreise des Künstlers, zu kämpfen hatte.

America. Das Gesamtwerk, München: Schirmer/Mosel 2010, S. 7 ff.

²⁸⁴ Stephen Shore in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 23.

²⁸⁵ Malanga, Gerard, „Andy is 80!“, in: Dagon, James (Hg.), *AM: Archives Malanga*, Volume 2, 2011, S. 10.

²⁸⁶ Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 9.

²⁸⁷ Name (2012), Interview, S. 124.

²⁸⁸ Bockris, *Andy Warhol*, S. 249.

6.4. Die Psychiatrie

Jonas Mekas zeigt eine weitere kritische Perspektive auf, indem er Parallelen zwischen der Factory und einer psychiatrischen Anstalt zieht:

I realized that Andy and the Factory were, in a sense, like a huge psychiatrist's couch. Andy was the chief psychiatrist. It's the typical psychiatrist's situation: on the couch, you begin to be totally yourself, hide nothing, this person won't react, just listen to you. Andy was such an open psychiatrist with all those sad, confused, creatures. They used to come and feel at home.²⁸⁹

Mekas wird nicht zum direkten Ensemble hinzugezählt, hat jedoch, während er Warhols filmisches Werk unterstützte, den Werdegang der Factory mitverfolgen können. Seine Filme *Award Presentation to Andy Warhol* (1964) und *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1965-1982/90) zeigen Szenen aus dem Inneren der Silver Factory und dokumentieren die Freundschaft mit dem Künstler. Obwohl persönlich involviert, behält Mekas einen analytischen Blick bei und findet in dem Sinnbild eine Erklärung für die Bereitschaft der Factory People, sich zu exhibitionieren:

Also, they [...] felt that when Andy put them in front of the camera, they could do and be themselves, thinking that this is what they can contribute, now I'm doing my thing. In a sense, each one became one part of one thing that Andy's work was all about. Like a Hollywood production where everything gets together, and there is just one thing that has unity – the film.²⁹⁰

Die Metapher der Psychiatrie erklärt, warum Warhol vor allem Menschen anzog, die Mekas als „lost souls“²⁹¹ bezeichnet. Warhols Akzeptanz schuf einen Ort, an dem das „Stigma“,²⁹² also die Andersartigkeit, nicht zum sozialen Ausschluss führte. Indem er sie sprechen ließ und ihnen zuhörte, den Blick durch die Kamera auf sie richtete, erschuf er die Arena, von der bei Billy Name die Rede war. Ein Klima, in dem ihr Beitrag der eigene Nonkonformismus war, ein Kriterium, das erfüllt werden musste, um sich der Szene anzupassen.

²⁸⁹ Jonas Mekas in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 155.

²⁹⁰ Jonas Mekas in: Ebd.

²⁹¹ Vgl. Jonas Mekas in: *Notes on Andy's Factory* (USA 2011), 00:17 f.

²⁹² Vgl. dazu Goffman, Erving, *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967.

6.5. Die Kirche

Warhol als Seelsorger zu sehen birgt eine weitere Analogie, die der Kritiker Gary Indiana folgendermaßen formulierte:

Die Factory war eine Kirche. [...] Die Kirche des Unvorstellbaren Penis. Andy war der Beichtvater, seine Anhänger waren die Sünder. Die Heiligkeit der Institution und ihre Rituale war das wirklich wichtige, nicht die persönliche Erlösung.²⁹³

Während die Psychiatrie das Wohlergehen des Individuums fördern soll, steht nach Indiana die Factory als Institution im Mittelpunkt und nicht der Mensch. Warhols künstlerische Einrichtung als religiösen Ort zu betrachten und ihm die Rolle des geistlichen Oberhaupts zuzuschreiben, ist eine wiederkehrende Lesart. Der Beiname ‚Saint Warhol‘, ‚Sankt Andy‘²⁹⁴ oder ‚Pope of Pop‘²⁹⁵ ist ebenso kennzeichnend dafür wie seine Gemeinde.

„As soon as I became a loner in my own mind, that’s when I got what you might call a ‘following.’“²⁹⁶ schrieb Warhol und meinte damit seine Entourage, die er ab Anfang 1964 mit dem Einzug in das Studio 231 East 47th Street mit sich führte.

Die Ablehnung seiner Arbeit, mit der Warhol sich in seinen Anfängen als bildender Künstler auseinandersetzen musste, als auch die kritischen Haltungen von außen wie die Indianas, bestärkten das Gemeinschaftsgefühl der Warholschen Gemeinde. Diese feindselige Umgebung war somit notwendig, um die messianische Darstellung erfüllen zu können, die Warhol in seiner Rolle des Leidenden und Opfers einnahm.²⁹⁷

Honoré de Balzac geht in seinem Essay *Des artistes* von 1830 explizit auf den Messianismus als Modell der Selbstinszenierung ein. Seiner Meinung nach ist „[...] Christus das bewundernswürdigste Modell [...]“²⁹⁸ des Künstlers, und somit ist das Leiden als Wurzel jeglichen Schaffensprozesses zu verstehen:

Mensch und Gott: Mensch zuerst, Gott nachher; Mensch, für die meisten; Gott, für einige Gläubige, kaum verstanden, dann plötzlich angebetet; schließlich, zum Gott geworden nur dadurch, daß er sich mit seinem Blut getauft hat.²⁹⁹

²⁹³ Gary Indianer in: Bockris, *Andy Warhol*, S. 248.

²⁹⁴ *Andy Warhol. Godfather of Pop (2/2)* (USA 2006), 09:53 f.

²⁹⁵ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 193

²⁹⁶ Ebd., S. 23.

²⁹⁷ Vgl. Bättschmann, Oskar, „Ausstellungskünstler“, in: Groblewski, Michael/Oskar Bättschmann (Hg.), *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Akad.-Verl. 1993, S. 23.

²⁹⁸ Balzac, Honoré de, zitiert nach: Ebd., S. 23.

²⁹⁹ Ebd.

Warhols blutige Taufe, seine Leiden und Nöte, finden sich symbolisch besonders stark nach dem versuchten Mord 1968 wieder. Der klinische Tod, die Rückkehr ins Leben bis zu seinem Tod 1987 und die Narben des Märtyrers, die seinen Körper seit dem Tag des Anschlags entstellten, bieten genug Interpretationsansätze in diese Richtung.³⁰⁰

Balzac's Modell veranlasst entsprechend seiner Aussage „Un artiste est une religion – ein Künstler ist eine Religion“³⁰¹, im Bezug auf Warhol weitere Brücken zu schlagen. Warhol in der Rolle des Messias zu sehen, legt nahe, die Factory People als seine Gemeinde bzw. seine Jünger zu verstehen. Schlussfolgernd ist die Theorie im Falle der Silver Factory von einer Kirche zu sprechen, das letzte Glied der Argumentationskette.

Ob die Factory als Institution wichtiger war als die Absolution der ‚Sünder‘, also Warhols Gefolge, könnte anhand der allgemeinen Umgangsformen und Arbeitsmethoden beurteilt werden. Dementsprechend verstand es Warhol, seine Darsteller einer öffentlichen Beichte zu unterziehen, indem er sie auf Film dokumentierte. Die zeitweilige Erlösung diente allerdings auf lange Sicht dem Wohlergehen der Institution.

Auch Goffman nimmt das Beispiel einer öffentlichen Beichte her, um aufzuzeigen, wie sich ein Gruppengefühl entwickeln kann, wenn über Sünden oder Probleme, die in der Gesellschaft zum Tabu deklariert werden, offen gesprochen wird: „Die Folge ist meist eine geschlossene Gruppenolidarität, und diese »soziale Unterstützung«, wie sie genannt wird, hat offenbar therapeutischen Wert.“³⁰²

Eine andere Perspektive auf die Factory als Glaubensgemeinschaft bietet Fred Hughes, dessen zynische Bemerkung vor allem das Gruppenverhältnis hervorhebt:

Wenn Warhols Superstars, wie er sie nannte, Talent, Disziplin oder Ausdauer besäßen, bräuchten sie ihn nicht. Doch dann hätte auch er sie nicht gebraucht. Sie verliehen ihm seine gespenstische Aura von Macht... Er bot ihnen Absolution, den Blick des leeren Spiegels, der jegliche Beurteilung ablehnt. Wenn er Filme machte, fungierte die Kamera in dieser Hinsicht als sein Vertreter und trug Stunde um Stunde voller Wutanfälle, seelischer Nöte, sexueller Kämpfe und ›nasebohrender‹ Trivialitäten zusammen. Auf diese Weise glich die Factory einer Sekte, einer Parodie des Katholizismus’, inszeniert (nicht etwa zufällig) von Leuten, die Katholiken sind oder gewesen waren, angefangen mit Warhol und Gerard Malanga...³⁰³

³⁰⁰ Vgl. *Andy Warhol: Godfather of Pop* (2/2) (USA 2006), 8:24 f.

³⁰¹ Balzac, Honoré de, zitiert nach: Bättschmann, „Ausstellungskünstler“, S. 23.

³⁰² Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 185.

³⁰³ Robert Hughes in: Bockris, *Andy Warhol*, S. 347 f.

6.6. Die Gemeinschaft

Hughes Betitelung der Factory als Sekte schließt ebenso wie die anderen Termini ein gewisses Gruppenverständnis mit ein. Ob im Falle der Arbeiter in einer Fabrik oder im Labor, der Gemeinde einer Kirche bzw. Sekte, kann man von einer Gruppe Gleichgesinnter sprechen. Auch in der Psychiatrie bilden die Insassen eine Fraktion, die den Ärzten, Betreuern und Aufsehern gegenübersteht. Ähnlich verhält es sich am Beispiel der Arena, wo Gladiatoren und Publikum aufeinandertreffen.

Die Konfrontation zwischen den Factory People und der amerikanischen Gesellschaft der 1960er-Jahre entspricht diesen Fallbeispielen.

Als Warhol 1964 mit der Gestaltung eines Pavillons für die Weltausstellung in New York beauftragt wurde, fertigte er einen überdimensionalen Druck der THIRTEEN MOST WANTED MEN für die Fassade des Gebäudes an. Noch vor der Eröffnung wurde der Gouverneur New Yorks darauf aufmerksam, woraufhin Warhol gezwungen wurde, das Kunstwerk zu ersetzen. Stattdessen übermalte er die dreizehn Fahndungsfotos der meistgesuchten Verbrecher der Vereinigten Staaten mit silberner Farbe.³⁰⁴



Der Umgang mit Verbrechern und Aussätzigen der Gesellschaft wird anhand dieses Ereignisses deutlich. Während die USA versuchten sie auszulöschen, aus dem Bild der amerikanischen Wohl-

³⁰⁴ Vgl. Watson, *Factory Made*, S. 14.

standsgesellschaft zu übermalen, stellte Warhol sie aus. Die Filme aus der Periode der Silver Factory sind das extremste Beispiel dafür. Der Künstler schuf mit seinem Studio einen Ort, an dem er diesen ‚Leftovers‘ der Gesellschaft Raum gab, auf Gleichgesinnte zu treffen. Die SCREEN TESTS dokumentieren die Neuankömmlinge im Kreise Warhols: „These films provide a visual stamp of entry into the Factory, like identification photos of newly arriving immigrants taken at Ellis Island.“³⁰⁵ Die Factory stellte somit eine Parallelgesellschaft dar, die den Verdrängten einen ‚Schutzraum‘ bot, in Form einer rettenden Insel, mitten in New York City. Was eine Gemeinschaft ausmacht, ist das gegenseitige Verständnis und Vertrauen.³⁰⁶ Warhol äußerte sich dazu und verwies zeitgleich auf die Abgrenzung, die auch Zygmund Baumann mit der Teilung von Wir und Sie beschreibt:³⁰⁷ „It may have looked like a horror show – ‘cubicles in hell’ – to some outside people, but to us it was more like a comfort – after all, we were a group of people who understood each other’s problems.“³⁰⁸

Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, hatte auch die „real existierende Gemeinschaft“³⁰⁹ der Factory People seinen Preis. Um Teil des Ensembles zu werden und die Vorteile dieser Gemeinschaft zu nutzen, musste man dem ungeschriebenen Regelwerk folgen. Denn „Diese »real existierende Gemeinschaft« verlangt bedingungslosen Gehorsam als Gegenleistung für die gebotenen und versprochenen Dienste.“³¹⁰ Die Gegenleistung war die Bereitschaft der Superstars, sich Warhols Kamera zu offenbaren: „Die Währung [...] heißt Freiheit; man könnte sie ebenso-gut »Autonomie«, »Recht auf Selbstbehauptung« oder »Recht auf Individualität« nennen.“³¹¹ Um die Vorteile der Factory zu genießen und sie als Hinterbühne nutzen zu dürfen, wurden die Darsteller des Ensembles ebenfalls durch die Anonymisierung in ihrer Individualität eingeschränkt. Erhalten haben sie dafür Akzeptanz, die ihnen vom Außen nicht entgegengebracht wurde. Der Schauspieler Taylor Mead wird oftmals als Exempel für den „Social Animal“³¹² hergenommen. Seine Rolle in *Queen of Sheba Meets the Atom Man* (1963) von Ron Rice ist eine Paradebeispiel für Meads Darstellung des Verstoßenen:

Der Anpassungsprozeß des Jerry Lewis ist aber bei ihm mißlungen. Das Raster, das die Gesellschaft ihm angelegt hat, hat ihn nicht geformt, sondern deformiert. Er ist die Aus-

³⁰⁵ Watson, *Factory Made*, S. 130.

³⁰⁶ Vgl. Bauman, Zygmunt, *Gemeinschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 8 f.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 19.

³⁰⁸ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 233.

³⁰⁹ Baumann, *Gemeinschaften*, S. 10.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd., S.11.

³¹² Goodman, *Growing Up Absurd*, S. 119.

schußware der amerikanischen Industriegesellschaft.³¹³

Bei Mead wie bei Jack Smith, den Warhol als sein Vorbild bezeichnete, „[...] wird der Welt ein Bild entgegen gehalten, das ihre Opfer zeigt: seelische Napalm- und Contergan-Krüppel, die sich in einer feindlichen Umwelt so einrichten müsse, wie es eben geht. Sie verstecken sich nicht, sondern halten der Welt ihren Arsch ins Gesicht (Taylor Mead’s Ass, 1964, ein Film von Andy Warhol).“³¹⁴ Warhols Darstellung ist subtiler, weil er die Probleme seiner Superstars, zu denen auch Taylor Mead gehörte, in Unterhaltung umzuwandeln wusste, „And if you worked your problems up into entertainment routines, people would like you even more for being strong enough to say you were different and actually have fun with it.“³¹⁵

Im Gegensatz zum „Social Animal“³¹⁶ im Verständnis der Beat Generation, der sich nicht dem „[...] absurd system of ideas, believing that this is the human community“ fügen will und deshalb mit dem Ausstieg zum „lonely human being“³¹⁷ wird, versteht sich der Social Animal zehn Jahre später als Herdentier. Was die Beat Generation kritisierte, wurde von Warhol erfüllt:

As our organized system perfects itself, there is less “open” environment. It is hard for a social animal to grow when there is not an open margin to grow in: some open space, some open economy, some open mores, some activity free from regulation and *cartes d’identité*.³¹⁸

Warhol schuf mit der Silver Factory eben diesen offenen Raum, in dem das Regelwerk der Gesellschaft untergraben wurde. In seiner Parallelgesellschaft wurde die „Selbstverwirklichung als Lebensprinzip“³¹⁹ zur Maxime. Ein Verhalten, das sich in der Selbstinszenierung der Factory People auswirkte. Ihr Auftreten und ihre Darstellung waren keineswegs an das Verständnis und die Erwartungen der Gesellschaft angepasst und daher nicht sozialisiert.³²⁰ Eben dafür wurde die Gruppe kritisiert und Warhol zum schwarzen Schaf der Medien deklariert. Er selbst äußerte sie dazu folgendermaßen:

What I mean is, there was no hypocrisy at the Factory, and I think the reason we were attacked so much and so vehemently was because we refused to play along and be hypocriti-

³¹³ Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*, S. 271.

³¹⁴ Ebd., S. 272.

³¹⁵ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 280.

³¹⁶ Goodman, *Growing Up Absurd*, S. 119.

³¹⁷ Ebd., S. 134.

³¹⁸ Ebd., S. 129.

³¹⁹ Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst*, S. 167.

³²⁰ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 35.

cal and covert. That really incensed a lot of people who wanted the old stereotypes to stay around. I often wondered, "Don't the people who play those image games care about all the miserable people in the world who just can't fit into stock roles?"³²¹

Der Angriff auf das System der amerikanischen Gesellschaft fand nicht auf aktiv-politische Weise statt, sondern war eine Abwehrhaltung aus Eigeninteresse heraus. Werte und Normen wurden durch eigene und neue Vorstellungen abgelöst. Andersartigkeit hatte und hat bis heute keinen Platz im organisierten System und wird bereits als Kritik verstanden:

The aura of the place is so different from one's preconceived notions that one can only react with disgust to the media misconceptions and obvious distortions, the same way one reacts to American, English, and French (et cetera) television calling the Cambodian and Vietnamese people 'the enemy'. Personal and political attitudes are closely related.³²²

Susan Hoffman aka. Viva bringt den Gedanken auf dem Punkt, als sie behauptet, man habe die Factory für anormal, pervers oder verrückt gehalten, nicht weil sie Zentral-Amerika plünderten, sondern schlicht und ergreifend Spaß hatten.³²³ „Warhol's people (friends) seem less hung-up than we do because they live out their fantasies and drives openly with each other, while we repress them.“³²⁴

Um sich gegen diese subtilen Angriffe der Factory zu schützen, sieht Roland Barthes nur die Möglichkeit der Abwehrhaltung, welche sich in den Medien durch die Exotisierung des Fremden auswirkt:

In diesem Fall gibt es nur eine rettende Figur: den Exotismus. Der Andere wird zum reinen Objekt, zum Spektakel, zur Kuriosität: An den äußersten Rand der Menschheit versetzt, bedroht er nicht mehr die Sicherheit daheim. Dies ist in erster Linie eine kleinbürgerliche Figur. Denn wenngleich wenngleich der Bourgeois den Anderen nicht erleben kann, kann er sich doch wenigstens vorstellen, wo er seinen Platz hätte: Ebendas nennt man Liberalismus, eine Art intellektueller Ökonomie anerkannter Orte.³²⁵

Als Counterculture, zu Deutsch Gegenkultur, Avantgarde, Subkultur oder Underground bezeichnet, stellt das Phänomen der Silver Factory eine abgegrenzte Wertegemeinschaft dar, die sich in sozialer, kultureller und künstlerischer Hinsicht vom Mainstream unterschied. Es herrschte ein Liberalismus, der die Selbsterfüllung zur Erhaltung des Gesamtkunstwerkes forderte. Schiller spricht vom „Bau einer wahren politischen Freyheit“ zur Erschaffung des „vollkommensten aller Kunstwerke“.³²⁶

Ob dieser paradiesische Zustand mit dem Bau der Silver Factory erfüllt wurde, darf angezweifelt

³²¹ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 280.

³²² Fred Hughes in: Gidal, *Andy Warhol Films and Paintings*, S. 11 f.

³²³ Vgl. Viva in: *Andy Warhol* (UK 1987), 42:35 f.

³²⁴ Gidal, *Andy Warhol Films and Paintings*, S. 12.

³²⁵ Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 307 f.

³²⁶ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (2. Brief)*, S. 9.

werden, denn politische Freiheit und „Gemeinschaft – das Wort ist uns zum Pseudonym für ein verlorenes Paradies geworden, in das wir eines Tages zurückzukehren hoffen, und so suchen wir fieberhaft nach dem Weg dorthin.“³²⁷ Die strittigen Meinungen innerhalb des Ensembles selbst, Todesfälle und Konflikte unterstreichen dies. Die wahre Gemeinschaft also, das Paradies, ist daher vermutlich nur in den Filmen aus der Factory zu finden. Warhols Methode, den Schauspielern totale darstellerische Freiheit zu geben, schaffte es, ihnen und dem Zuschauer das Gefühl absoluter Unschuld zu vermitteln: „The cinema, at its most Edenic, can restore us to a state of natural wonder in which we are encouraged to contemplate the visual and tractile world as a virgin terrain.“³²⁸

Was sich auf sozialer Ebene nicht erfüllt hat, kann zumindest im künstlerischen Werk genossen werden. Denn die Freiheit für einen höheren Zweck, der im Wohlergehen des Ensembles und der Genugtuung des hütenden Oberhauptes liegt, ist keine Freiheit mehr. Nur die Filme aus dem Studio Warhols vermögen es, den paradiesischen Zustand beizubehalten, weil sie im Moment ihrer Rezeption vom vorherrschenden System des Studios unabhängig sind.

Eden in the cinema is a real place, a space that has been cleared for us by the practitioners of the moving image to form an oasis in the tumult of modern culture, a time out of time in which we can contemplate our past and future. It is one of the sacred spaces of modern society.³²⁹

³²⁷ Baumann, *Gemeinschaften*, S. 9.

³²⁸ Dixon, Wheeler Winston, *Visions of Paradise. Images of Eden in the Cinema*, New Brunswick, N. J. [u. a.]: Rutgers Univ. Press 2006, S. 188.

³²⁹ Ebd., S. 190.

7. CONCLUSIO

Erving Goffman fasst auf den letzten Seiten der Abhandlung *Wir alle spielen Theater*, die „grundlegende Dialektik“ seines Berichts zusammen und behauptet:

In ihrer Eigenschaft als Darsteller ist den Einzelnen daran gelegen, den Eindruck aufrechtzuerhalten, sie erfüllten die zahlreichen Maßstäbe, nach denen man sie und ihre Produkte beurteilt. Weil diese Maßstäbe so zahlreich und allgegenwärtig sind, leben die einzelnen Darsteller mehr als wir glauben in einer moralischen Welt. Aber als Darsteller sind die Einzelnen nicht mit der moralischen Aufgabe der Erfüllung dieser Maßstäbe beschäftigt, sondern mit der amoralischen Aufgabe, einen überzeugenden Eindruck zu vermitteln, daß die Maßstäbe erfüllt werden. Unsere Handlungen haben es also weitgehend mit moralischen Fragen zu tun, aber als Darsteller sind wir nicht moralisch an ihnen interessiert. Als Darsteller verkaufen wir nur die Moral.³³⁰

Das Paradox der Selbstdarstellung in der sozialen Interaktion gehört somit zum Verhaltenskodex der Gesellschaft und ist mitverantwortlich dafür, im Fall der Silver Factory von einer Parallelgesellschaft zu sprechen. Warhol und sein Ensemble der Factory People stehen für die Ablehnung dieser moralischen Maßstäbe, ihr Quartier für Asyl all jener, die eben diese Position teilten. Anstatt sich jedoch im Untergrund zu halten, entwickelte sich die Silver Factory zu einem Ort, einer Gemeinschaft, einem Phänomen, dessen Einfluss in die höchsten Ränge der kulturellen und politischen Welt reichte.

Die Freiheit in der Darstellung der Ensemblemitglieder zog allerdings andere Einschränkungen mit sich, die dem Machthaber Warhol oblagen. Individualität war der Preis für die Gemeinschaft der Factory und die Möglichkeit, in den Projekten des Künstlers zu partizipieren, Selbstinszenierung zur Währung. Warhols Konzept hinter der ‚Ansammlung‘ seiner Superstars, wie er die Akteure seiner Filme nannte, wird in der Idee ‚GALLERY LIVE PEOPLE‘ auf die Spitze getrieben. Unter diesem Titel stellte sich Warhol eine lebende Ausstellung vor, deren Kunst Menschen sind.³³¹

Eben diese Widersprüche und Dualitäten machen Warhols Werk aus und führen dazu, dass der Rezipient selbst ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des Künstlers fragend und unbefriedigt zurückbleibt. Warhol wusste klassische Antagonistenverhältnisse aufzubrechen, oder wie es Lynne Tillman formuliert:

³³⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 229 f.

³³¹ Vgl. Koestenbaum, *Andy Warhol*, S. 16 f.

Work/play, art/commerce, gay/straight, candid/posed, male/female, sexual/asexual, moral/amoral, masculine/feminine, scripted/unscripted, boring/exciting, upper/lower, progressive/reactionary, political/apolitical, traditional/modern, individual genius/historical moment, original/influenced, art/politics, form/content, – simple oppositions are disturbed in Warhol's world.³³²

Die Silver Factory ist in dieser Hinsicht nicht nur das erste, sondern das ausgereifteste Beispiel in dem Œuvre Warhols. Wie die Untersuchungen gezeigt haben, prallen hier all jene Gegenspieler aufeinander und manifestieren sich in zwei Hauptmotiven: Form/Inhalt und Kunst/Leben.

Ersteres ist die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt, die anhand der Selbstdarstellung der Silver Factory mithilfe des Modells von Goffman aufgezeigt wurde. Obwohl sich das Ensemble persönlich oder in Form der Filme in eine Interaktionssituation begab, wurde oftmals keine Bedeutung darin lesbar. Der „Widerstreit zwischen Ausdruck und Handeln“,³³³ der sich besonders deutlich an den Interviewsituationen herauskristallisiert hat, ist aber auch in den Erzeugnissen der Silver Factory zu erkennen:

The relationship between the component images is always unclear and mystifying and adds an air of intrigue that often ends with frustration for the viewer because the expectation of coherent narrative has been denied.³³⁴

Für Warhol lag jedoch genau hier die Essenz der Kunstrichtung: „Pop Art took the inside and put it outside, took the outside and put it inside.“³³⁵ Auch die Inszenierungsstrategien der Silver Factory folgten diesem Gedanken. Das Außen, die Form und das Selbstbild wurden zum einzigen Beurteilungsgegenstand erklärt und damit jegliche Art der Innerlichkeit dementiert.

Warhols Obsession auf diesem Gebiet führte ihn dazu, sich vom Menschsein lösen zu wollen. Behauptungen wie „I don't shave. I don't sweat. I don't even shit,“ [...]“³³⁶ oder die Aussage aus dem einleitenden Interview mit Gene Swenson „I want to be a machine“,³³⁷ unterstützen dieses Bild. „[...] die *plein form* seiner Erscheinung zeigt Risse und Brüche und erstarrt bisweilen gar zu einer regelrechten Ästhetik des Nicht-Menschlichen“,³³⁸ behauptet Müller in Bezug auf Warhols Dissimulation von Individualität. Aber auch das Studio des Pop-Art-Künstlers sollte die mechanische Perfektion einer Fabrik verkörpern, scheiterte allerdings aufgrund eben dieser Menschlichkeit seines Ensembles, wie Warhols Assistent erklärte:

³³² Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 12 f.

³³³ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 33.

³³⁴ Mamiya, Christin J., *Pop Art and Consumer Culture. American Super Market*, Austin, TX: University of Texas Press 1992, S. 162.

³³⁵ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 3.

³³⁶ Warhol/Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 11.

³³⁷ Warhol, Andy/Gene R. Swenson Interview, „What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part 1“, S. 16.

³³⁸ Müller, *Stil und Individualität*, S. 191.

He always had the phantasy that he wanted to be a maschine. What we were doing was mechanical. But he seems to forget the one important ingredient from that was, that we were humans. [...] You can't be a maschine, we are human beings. So Andy never reached that goal, because it was such a far reaching goal that it was an illusion, it was a mirage.³³⁹

Warhols Bemühungen seine endividualisierte Darstellung und somit die seines Ensembles aufrecht zu halten, führten zu Diskrepanzen mit dem „allzu-menschlichen Selbst“³⁴⁰ der Betroffenen. Die Folgen dieser Irritation beschreibt Goffman unter dem Aspekt der Mythologie:

„Manchmal treten Störungen durch ungewollte Gesten, Fauxpas und Szenen auf, widersprechen der dargestellten Situation oder diskreditieren sie. Diese störenden Ereignisse werden zur Mythologie des Ensembles.“³⁴¹

Somit könnte der Mythos eben auf diese Unstimmigkeiten in der Selbstdarstellung der Silver Factory zurückgeführt werden. Eine gestörte Inszenierung wäre damit für die Mythologie verantwortlich, welche bis heute die Faszination dieses Phänomens ausmacht. Die Aufhebung der Gegensätze im Werk Warhols, zu der die Factory als „environment-as-total-artwork“³⁴² hinzugezählt wird, ist ein Irritationsfaktor.

Die Silver Factory ist Inbegriff des Exzesses, obwohl Ensemblemitglieder von einer entspannten und ruhigen Atmosphäre berichten. Während die einen Warhol hoch loben und ihn für ihre ästhetische Erziehung verantwortlich machen, beschuldigen ihn andere der Ausbeutung. Während Billy Name im Gespräch die Intellektualität der Gruppe betonte³⁴³, schreibt Warhol: „That's what so many people never understood about us. They expected us to take things we believed in seriously, which we never did – we weren't intellectuals.“³⁴⁴

Das Motiv der Überschneidung von Kunst und Leben stellt einen weiteren dieser störenden Faktoren dar. Indem sich die Grenzen von Vorder- und Hinterbühne in den Räumlichkeiten der Silver Factory verschoben und Warhol den Alltag seines Ensembles in den Filmen ausstellte, hob er in seinem Studio die Trennung von Kunst und Leben auf. Mit der Silver Factory erschuf er damit nicht nur ein Gesamtkunstwerk, sondern eine „Soziale Plastik“,³⁴⁵ in der jeder als Künstler agieren durfte.

³³⁹ Malanga (2012), Interview, S. 116.

³⁴⁰ Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 52.

³⁴¹ Ebd., S. 218.

³⁴² Koestenbaum, *Andy Warhol*, S. 99.

³⁴³ Vgl. Name (2012), Interview, S. 130.

³⁴⁴ Warhol/Hackett, *POPism*, S. 212.

³⁴⁵ „Diese modernste Kunstdisziplin Soziale Plastik, Soziale Architektur wird erst dann in vollkommenster Weise in Erscheinung treten, wenn der letzte lebende Mensch auf dieser Erde zu einem Mitgestalter, einem Plastiker oder Architekten am sozialen Organismus geworden ist.“ / „JEDER MENSCH IST EIN KÜNSTLER, der aus seiner Freiheit, denn das ist die Position der Freiheit, die er unmittelbar erlebt, die andere Position im GESAMT-KUNSTWERK ZUKÜNFTIGE GESELLSCHAFTSORDNUNG bestimmen lernt.“ Beuys, Joseph, „Beuys: Ich durchsuche Feldcharakter“, in: Harlan/Rappmann/Schata (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg: Achberger Verlag (3. Auflage) 1984, S. 121.

Warhols Arbeitsmethoden, denen er sich in der Ära der Silver Factory zwischen 1964 und 1968 bediente, waren darauf ausgelegt, Mitmenschen in seinen künstlerischen Prozess einzubinden. Damit ist die Silver Factory an sich kein materielles Artefakt, sondern eine *Soziale Skulptur*, deren Dokumentation in den zahlreichen Siebdrucken, Plastiken, Filmen, Fotografien, Tonträgern, Büchern etc. gesehen werden kann. Gleichzeitig ist der Erwerb dieser Dokumente, selbst ihre Kopie, immer auch der Kauf der Erinnerung ihrer Herstellung – eine Erinnerung an die Ära und ihre Werte.³⁴⁶ Der Mythos um den Künstler, seine Arbeitsstätte und die Entstehungszeit wird somit inhärenter Teil des Werkes. Speziell ist hier Warhols Schaffen, welches an sich bereits stets den Puls der Zeit zu treffen vermochte. Repräsentativ dafür sind die Siebdrucke von Hollywood Schauspielerin Marilyn Monroe, die nur wenige Stunden nach ihrem Tod angefertigt wurden. Auch die Reaktion des Künstlers auf den Mordanschlag an Präsident John F. Kennedy 1963 zeugt davon. Warhol machte das Zeitgeschehen zu seinem Motiv und fertigte eine Serie Drucke mit Porträts von der Witwe Jacqueline Kennedy an.

Vor allem aber die erste Factory des Künstlers erwies sich in seiner einmaligen Form als Zeitdokument. Nicht allein aus dem Grund, dass hier eben diese Kunst hergestellt wurde, sondern vor allem wegen seines Ensembles, das wie eine ‚Gesellschaftsfabrik‘ den Zeitgeist mitgestaltete. Warhols Superstars prägten nicht nur Kunst, Film und Musik, sondern auch Mode und ‚Lifestyle‘. Indem Warhol als Regisseur des Ensembles für die Wahl der Mitglieder verantwortlich war, als auch die Inszenierung der Gruppe steuern konnte, ist er federführend in der Konstruktion der Silver Factory als „document of a generation“³⁴⁷.

„There was no such thing as a Factory“,³⁴⁸ behauptet Paul Morrissey und bestätigt den Eindruck, dass man im Falle der Factory nicht von einem einheitlichen Gegenstand sprechen kann, ferner eine objektive Lesart des Phänomens nicht möglich ist. Jedes Ensemblemitglied der Silver Factory hat eine andere Vorstellung, Meinung und ein anderes Verständnis von dem Studio Warhols. Wie der Blick durch ein Kaleidoskop präsentieren sie eine Vielzahl differenzierter Perspektiven auf ein und dasselbe geschichtliche Ereignis. Auch diese Arbeit versteht sich als eine derartige Sichtweise, mit dem Anspruch, weiteren Forschungen einen methodischen Ansatz zu liefern und ein mögliches Vokabular anzubieten. Dennoch bleibt dieser Teil im Warholschen Gesamtwerk ein unerforschtes Gebiet. Aufgabe der Wissenschaft ist es, sich dem hinterlassenen Chaos zu stellen, ohne die Tatsache aus den Augen zu verlieren, dass es ein essenzielles Prinzip Warhols in der Kreation eines Ortes wie der Silver Factory war.

³⁴⁶ Vgl. Dixon, *Visions of Paradise*, S. 71.

³⁴⁷ Jonas Mekas in: Shore/Tillman, *The Velvet Years*, S. 156.

³⁴⁸ Haden-Guest, Anthony, „Foreword. Andy Warhol: The Everlasting Series“, in: Christophe von Hochenberg (Hg.), *Andy Warhol: The Day The Factory Died*, New York, NY: Empire 2006. (unpag.)

„He understood chaos, he created it and in chaos you can do whatever you like. You don't have any rules and so it's the most creative atmosphere you can have“,³⁴⁹ äußerte sich Mary Wornov in einem Interview mit dem Autor Steven Watson. Billy Name bestätigte dies mit den Worten: „The first principle is chaos. It wasn't the type of chaos of being jumbled up, mixed up – it was chaos as pure wedge of cosmos. Like the deep valley where nothing is defined.“³⁵⁰ Auf meine abschließende Frage hin, diesen Aspekt näher auszuführen, sagte Name:

See chaos is sort of like the event horizon at a black whole. It's when everything is about to be sucked into the black whole and demolish. But right at that point it's still reality going to become demolished – so it's chaos. Because everything is forced into the black whole and you can do anything. It really isn't going to matter, because it's all going into the black whole anyway.³⁵¹

Schlussfolgernd lässt sich die These aufstellen, dass die Wurzel der Freiheit in Warhols Silver Factory im Chaos lag, das Warhol zu erschaffen wusste, um eine Arbeitsatmosphäre herzustellen, die sich im kreativen Schöpfungsprozess seines Ensembles auswirkte – welcher sich schließlich in ihrer Selbstdarstellung offenbarte. Vor allem in seinen ersten Filmen gelang es Warhol, das Chaos in einen Zustand des Stillstandes zu bringen, ebenso wie er in den *Time Capsules* versucht hat, Monat für Monat, das Chaos der Zeit zu ordnen und zu konservieren. Diese 612 Kartons werden im Andy Warhol Museum in Pittsburgh archiviert und wurden zum Zeitpunkt meines Forschungsaufenthaltes 2012 nach wie vor katalogisiert.³⁵² Somit werden aktuell immer noch Dokumente erstmals gesichtet, die für die Erforschung der Silver Factory relevant sind und neue Perspektiven aufzeigen.

³⁴⁹ Mary Woronov in: stevenwatson1947, *Andy Enigma | Excerpts 1 of 2*, in: YouTube, 24.09.2008. <http://www.youtube.com/watch?v=FHTn2_urb_s> (30.07.2012). 6:12 f.

³⁵⁰ Billy Name in: Watson, *Factory Made*, S. 357.

³⁵¹ Name (2012), Interview, S. 131.

³⁵² „The keystone of the archives collection is Warhol's *Time Capsules*. This serial work, spanning a thirty-year period from the early 1960s to his death in 1987, consists of 612 containers (mainly standard-sized cardboard boxes), which Warhol, beginning in 1974, filled, sealed and sent to storage. Warhol used these boxes to manage the bewildering quantity of material that routinely passed through his life.“ The Andy Warhol Museum (Hg.), *The Andy Warhol Museum*, <http://www.warhol.org/collection/archives> 2013, 04.06.2013.



8. ANHANG

8.1. Interviews

Malanga, Gerard (2012). Persönliches Interview, geführt von Verfasserin.
Hudson, NY, 01.09.2012.

Name, Billy (2012). Persönliches Interview, geführt vom Verfasserin.
Poughkeepsie, NY, 04.08.2012.

Watson, Steven (2012). Persönliches Interview, geführt vom Verfasserin.
New York City, NY, 19.07.2012.

8.1.1. Interview mit Gerard Malanga

Das folgende Gespräch fand statt am 1. September 2012 in Hudson, New York.

Sadowski: I want to get an idea of New York in the 60's. Why did people go there? How was the spirit at the time?

Malanga: First of all, everything was much smaller. The art scene was much smaller, the places to go to, to hang out. There weren't as many restaurants, places for young people to go. There seem to be less of everything, but less of everything somehow bolt the quality of what you were seeing. There was a mix of different milieus, of what artists were doing. Today everything seem to be so compartmentalized and separated. Back then it was very kind of moreganized. Where people from different walks of life, different art forms, where they would express themselves and could get together. Couple of places where that happened were at Max's Kansas City, a restaurant in New York in not a very popular neighborhood at that time. It was right on 17th Street and Park Avenue South. Now it's Union Square and it's packed with people. At night that neighborhood was dead. And the other place was The Factory. There may have been couple of other places too, but they were more for performance rather than social, like the Judson Dance Theater, the venues where they were showing underground movies.

S: So people were collaborating at that time? Or were they just interested in different things?

M: I don't know if it was collaboration so much. It was an exchange of information, an exchange of knowledge, of shared enthusiasm. In some assistance, there were collaborations, a lot of poetry collaboration with the artists. Filmmakers were collaborating with poets also. So the energy was different than it is now. Now it's very commercial.

Then we weren't thinking about fame so much or hardly even thinking about money for that matter. Now it's getting kind of pretentious. Back then all of us were starving artists. Now if you are a starving artist, the galleries don't even want to touch you. [...] The attitudes were different. It seem to be a more innocent time than it is now.

S: But what was the reason why people came to New York? Because it was cheap? Because of the changes?

M: There were a couple of things. There was a really good energy where artists could mingle. Also the rents were cheaper. I had an apartment and my next-door-neighbor was Allen Ginsberg. I took his apartment, he moved to the apartment next door. My rent was 35\$ a month. It was in 1965. It was between Avenue C and Avenue D.

S: How could this big change happen to what New York is today?

M: People were greedy. Artificial markets get inflating. Real estate brokers get greedy. They see more money people can afford. They want that. They pay anything they want. There is more money involved. Back then if someone said, "I can show you an apartment for 35\$ a month, or 45\$ a month, or 50\$ a month" – no big deal. No one was thinking, "I could sell this apartment for like 1,000\$ a month." The market then couldn't bare that kind of price. To be in New York now, you have to be a rich artist or you have to have to pretend as if being an artist, while living on a trust fund. [...]

S: How was the connection between you and Andy Warhol? Why did he ask you to help him with his art?

M: My version is, we don't know what Andy's version is, because he is dead. Charles Henri Ford who was a mutual friend, who's a poet and considered the father of American surrealist poetry. He put out a very wonderful magazine in the 1940's called *View Magazine*. It was a very influential arts magazine, just at the right time, because there were all the French poets and painters who came to New York, especially to get away from France, from World War II. They came as exiles. So Charles always seem to have his finger on the pulse. He used to tease me, he said, "M. - I'm up to the minute." He knew that I had previous silkscreening experience. I worked for textile design named Leon Hecht who lives in New York. I didn't know that Andy knew Leon, but I used that to introduce myself to him. I said, "I used to work for textile design, named Leon Hecht, who's textile cannist taught me how to silkscreen." He was silkscreening mens ties on a long table, a thirty yard table. So I had that experience, which was pretty... It was a skilled job and I was a quick learner and I had fun doing it. It was a summer job and then I had to go to college. So three years later 1963, I was looking for a summer job, because I was still in school. Charles said, "I know of an artist who you could probably assist for the summer." I had actually met Andy and Charles at a party few months before that and I want to say October/November of '62. It was at the home of two artist-mentors of mine Willard Maas and Marie Menken. But I wasn't interested in Andy, I was interested in older poets who were at the party, so I payed no attention to him. Marie on the other hand was chasing Andy around the dining room table wanting to hug him. She knew Andy, because she worked for *Time Magazine*. But I didn't really know why she knew who Andy was. So in June of '63 I went to a poetry reading at the New School, they had a series. It was already predated that I was going to meet Andy about this job. Charles arranged this meeting at the cocktail party after the reading. The first thing out of Andy's mouth was, "When can you come and work for me?" I said, "Well, when do you want me", it was a Sunday, "when do you want me to come?" He said, "How about tomorrow?" I said, "I can't come tomorrow. I'll come on Tuesday." I had to go to my school at Staten Island. I had to pack up my books... So I show up, there was no Factory then by the way. I predate all that. So I got to the firehouse, it was only two and a half blocks away from where Andy was living with his mother. The firehouse was on 87th Street between Lexington and Third Avenue and Andy lived on Lexington and 89th Street. He had a townhouse that he bought up, because he made a lot of money on Madison Avenue. When I arrived on Tuesday at around 12 o'clock, Andy was

standing outside of the building. The building was owned by the city but that wasn't used for that and it was empty. So Andy rented the building from the department of buildings. When I arrived Andy was standing outside and a friend of his Ed Wallowitch, who he went to school with in Pittsburgh, he is now a fairly known photographer, it was at that synchronicity that Ed took this now famous photograph of me and Andy together. The first day on the job. [...] The other person I was meeting at the firehouse was Barbara Rose, she was going for her Ph.D. at the art institute, NYU. Ed left and Andy, Barbara and I went to lunch. [...] Andy and I went back to the firehouse and the first painting we silkscreened was the Silver Liz portrait. I knew exactly what to do. Andy taught me certain things, because he did certain things in certain ways, but I put up immediately. We whipped up maybe two or three portraits. He showed me how to clean the screen and then we went back to his house, and that's when I met his mom. The first thing she said to me in front of Andy, Andy was thrilled probably, she said, "You're Andy's younger brother." [...] It was just me and Andy at the firehouse, I mean if there was any socializing, then that was placed at the townhouse where he was living. People came over but it was a boring setup, it was just a workspace.

S: How old were you at that time?

M: I was twenty.

S: And how old was Andy?

M: Andy was I think thirty-five!? [...] And he was just getting popular. By the way, I still had no idea who Andy was. First of all I was a big Abstract Expressionists fan, which I still am. Sitting in his living room there were statues of magazines, American antiques. Andy was a hoarder but a clean hoarder. [...] So all of the sudden I see this magazine and I remember seeing it before. I picked it up. There was an article on Pop Art and all of the sudden I see Andy in the article with the Campbell Soup Cans reproduction. I said to myself, "I saw this before at the same magazine." I wasn't that impressed, which is fun. That was my introduction to Andy.

S: How long have you been at the firehouse?

M: One year. Andy had rented the firehouse from the City of New York. I always had to figure that he payed a 100\$ for the entire year. We had to move out the end of December, because they were going to put the building up for auction. We had done a lot of work that summer, some very important paintings. We did the Tuna Fishes series, we did the Electric Chairs, we did the Ethel Scull's portrait, ... Dead and Disaster paintings, we did Elvis Presley painting, we did Elizabeth Taylor portraits. So Andy was invited by Irving Blum to to a show in Los Angeles, it was actually his second show at the Ferus Gallery. The first one he never went to. The show consisted of the Elvis paintings and Elizabeth Taylor portraits and Andy got this idea of, I don't know how it sort of got together, but all of the sudden he wanted to drive out to L.A. but neither of us drove. So somehow Wim Chamberlain and Taylor Mead did drive, they volunteered. They literally became our chauffeurs and the other thing was, I only took this job for the summer, I had to go back to school in September. I was like, "I want to go but I have to go back to school." Then I just said, "I don't have to go back to school, I can stay off for a semester." That's what I did. I went out to L.A. with Andy, Taylor and Wim. When we got back, it was like three weeks later, the day I think was September 9th, we had to start looking for a new space, because we were put out on notice. We were still working at the Factory but we also were out on the street looking, going see spaces. Finally, it was the end of the year, it was very close, Andy was shown a space that became the Factory and Andy loved it. It was a very unartistic loft space. It was actually a hat factory. So it didn't have that ambiance like you are working in an artists loft. It wasn't on the Lower East Side. It was on 47th Street near the United Nations.

S: How was this part of New York at that time?

M: That street was very quiet. There was an apartment building. Across the street was the YMCA. It looked kind of residential street but down by Third Avenue - busy street. Second Avenue not as busy but busy.

S: What was in the building?

M: I don't know. I have no idea. We never saw any of the tenants. There were only four floors. We were at the third floor I think. We were on the top floor. [...]

S: When Andy decided to move, did he have the idea building up a multi-art studio?

M: At that point Andy only made some movies. *Sleep*, which Andy shot in July of '63 at night of John Giorno sleeping. And the other movie was when we went out to Los Angeles, but that movie *Tarzan and Jane Sort Of* was not really an Andy Warhol movie. It was a Taylor Mead movie. Andy already had a set pattern, even though he only had made the one movie *Sleep*, the subsequent movies that remained of that year 1964 are basically similar in style. The anomaly was *Tarzan and Jane*.

S: When did Billy Name appear in The Factory?

M: We went to a party at an apartment in the East Village that Billy lived in with other people. I forgot who they were. The apartment was entirely painted silver. Andy had already signed the lease the end of January 1964. I have the date written down in one of my books. Andy at that party invited Billy to come to the Factory, because Andy liked the color silver, it was not a color really, it was metallic. It reminded him of factory, assembly line. So he invited Billy up to recreate that ambiance that he had in the apartment. Billy decided coming up a couple of weeks later. But he was taking his time, that he ended up just moving in and living there. So Andy just decided that Billy could be the self-appointed manager, although you never saw him hardly, unless his friends showed up.

S: So he just moved in there to paint the Factory silver?

M: Yes.

S: That means he never asked for permission, it just happened?

M: Yes.

S: You were living there too, right?

M: I was but Andy sort of said, "Billy is living here, maybe you shouldn't live here." I said, "OK". Besides I had a desk in the corner with all my books and my typewriter. That's when I moved downtown to Allen Ginsberg's apartment a little bit later. East Village, Fifth Street between C and D. That happened toward the end of '64 actually. Between that period of time I was all over the map, crashing on peoples couches, checking up with some girlfriends.

S: Can you describe the difference between living and working in the Factory?

M: I came there to work. I was Andy's assistant. Andy had no other assistants.

S: What about the other people who started coming?

M: They were friends of Billy's or friends of mine. Some came to visit, hang out maybe.

S: You were working even if they were there?

M: If Andy and I had something to do like silkscreening, basically we would just go off to the corner, because it was a big space. As soon as he would like the light. [...]

S: I'm interested in the time when people started coming there.

M: It happened a little later. Not very much later after we moved in. The first thing we did was Andy's chain of *Brillo Boxes* and the *Yellow Box*. That was the first thing we were doing as a project, because he was having a show in April. So I had to find a cope and screen shop. I found one on the 60's that actually would make the boxes for us out of plywood. Then they were wrapped in brown paper and delivered to the Factory. Then we painted them and silkscreened them. It was a big chore, because there were steps involved. Paint these boxes with one color, depending on what the box was. With the *Brillo Boxes*, that was two colors of silkscreening, red and blue. We also had to turn them over, because there were five sides. You had to turn these things over when they were paint dry.

S: At this point Billy Name was living there, the Silver Factory was getting silver, you started to work on the *Brillo Boxes*. When was the first time people just came over to hang out?

M: At that time. Let's say we already were up by the end of January, let's say February/March. Some days it was completely quiet, no one came by.

S: At this point, were just your friends coming over?

M: Yes and also professional people like gallery people or the artists that Andy knew. Some of Billy's friends. Sometimes a friend or two of mine. It was very casual. It was very open. Andy started the *Screen Tests* that year and he started shooting other movies there. [...]

S: How was the feeling for you: Were you going to work even if you were meeting your friends there? Was Andy Warhol your boss or more like a friend?

M: From day one we were on an equal footing. Of course Andy expected certain things from me. I was such a quick learner, he didn't really have to teach me anything. When we silkscreened together and you've seen those photographs, we just knew what we were doing. In fact, I even suggested certain things. Like for instance when we did the Elvis Presley, I said, "Let's move the screen here a little bit" and we created the first supple position. Then we did a triple one. I got that idea from Cecil Beaton... Andy and I went to visit Cecil Beaton when we were in L.A. In '63. We were staying in the Beverly Hills Hotel. And he had some photos taken with double or triple exposers. So I got that idea from Cecil and it worked out fine.

S: You said you were equal. But what about Billy Name, was there some kind of hierarchy in the Factory?

M: No, I mean Billy was not my boss. I wasn't his boss. In fact when I needed certain things for my own projects Billy was very helpful. He knew about doing tape recordings and I needed to create some soundtracks for some of my movies. We would do that at night after Andy left.

S: That means you had the key?

M: Yes.

S: Can you describe a typical day at the Factory?

M: A typical day would be: I would be there at maybe eleven, Andy would chop in at twelve. Then he'd go to a business lunch first. He'd be reading the newspaper. Then he'd be mixing paint in a paper cup, because he was preparing to

do a silkscreen, or he would send me up to pick up the acetates for the screens. I had to go all the way down to Broadway and Canal Street, take the subway back. Or if I had enthuse, I had to pick up certain things for him. The canvases and stretches were delivered by a truck, so I didn't have to deal with that. [...] There were other things to my responsibilities besides just silkscreening: Picking up things or doing further research. There was a wonderful bookstore, it's not there anymore, on the southeast corner of 23th Street and Seventh Avenue, it was a one-story building, huge. You walk in, you could smell the mold almost. The books and magazines were on these wooden, almost primitive shelving. Amazing stuff. So I would go down there to do photo research, sometimes looking to get something to turn into a silkscreen. Andy sometimes would come along also. Then we'd go out to lunch. After lunch we'd go back to the Factory, maybe silkscreen. Also when we were making the movies, I'd had to buy a lot of stuff. Then, when we shot the film I had to bring it to the lab. The next day go back to the lab, pick up the film, bring it back to the Factory, look at it. Then we'd get a print made, so I had to take that original.

We shot what's called reversal, which is positive. Then I had to take the reversal back to the lab to get a print made. Then it became more than just silkscreening. In the evening sometimes Andy and I would go to a movie or we'd go to a concert, dance concert or we'd go to a gallery opening or social party. And some evenings he would be gone off, because he was invited somewhere else and I'd go off for my own.

S: When did you start getting interested in making movies?

M: Well, my mentors were filmmakers, Marie Menken and Willard Maas, so I was around them from 1960 after I graduated in high school. And I think I started getting interested in movies in around '64, because I made a number of films from '64-'67. Also I was collaborating with Andy on the *Screen Tests* too.

S: Did you have the feeling that Andy got the credit for things you did, for instance?

M: My attitude was, I was working for Andy's art. It was his art and I was helping him with that. The *Screen Tests* were a different matter, that was a collaboration. So that's the only thing I would take credit for. Have taken credit for. I mean I had a book published by Steidl. I have the copyright for those 54, because we did a book in '67 called *Screen Tests Diary*. [...] To answer your question about credit, I mean I don't profess to be Andy's collaborator in the art. I'm glad to helped him. I was inspired by the *Death and Disaster* series, I wrote a lot of poems about those paintings.

S: What about the other people in the Factory? After the 'superstar-hype' came up? [...]

M: Somehow we got these crazy people gravitating around us. Some of them were Billy's friends and some would kind of come because of Andy's, "I'd love to have you been in one of my movies." In those days you could do that. Now it's like, "You gonna have to talk to my manager." Then, to be in a movie was a whole experience.

S: Also because film material and having a camera was much different than today?

M: Much different than it looks now.

S: But what about Edie Sedgwick? There is the point when she started saying Andy is using her, she wants money etc.

M: Well, it's kind of a complex situation, but actually it's not too complex. Edie came from a very wealthy family. She had connections but she was on a very tight shoestring. Her father controlled the alliance. He was very strict but she went through two trust funds, spent all the money. Now she was on a tight alliance. In those days it was like 500\$ a month. It payed her rent and a few necessities. But whenever they went out Andy payed for everything anyway. Except sometimes when we went out with Edie. She had CAD accounts with different restaurants, so she just signed the check.

Edie wasn't really thinking about money or exploitation. What happened was, she got involved with some, I want to say bad people. She thought she was going to collaborate with Bob Dylan. It was a very naive notion on her part. Bob Dylan had a roadie, an assistant. Basically they teared Edie over to the roadie and he became Edie's boyfriend. There were also drugs involved, false promises. She got in her head that she's going to be singing with Bob Dylan on a record. She didn't even have a singing voice but she took it hook line and sinker. They put the bug in her, "You shouldn't work for that faggot... come with us." Then we had this big dinner at this bar, in December of '65 and she was complaining about "Andy you are making money and I've been in all these movies and you're not paying me." That issue never really came up before. So she excused and went to make a phone call. Then she came back and said, "I'm leaving." She picked up her stuff and walked out of the restaurant, not to be seen again. She was with the Bob Dylan people. From that point on, her life took a downwards spiral... she got mixed up with heavy drugs. It's a sad situation. But Andy was whining, "The movies are not making any money." Of course they are not making any money! He was paying to make all those movies and that money was coming from his artwork. He was even still getting separate assignments from the commercial art world. Nathan Gluck who was a dear friend of mine, whom I met one of the first days I came to the house. Nathan was the ghost artist for Andy. Andy would get this commercial art assignments and Nathan, who also went to school with Andy in Pittsburgh, would do the assignments.

S: Talking about the movies, did he direct people?

M: No. No direction. The movies that Edie were in, the first movies, like *Poor Little Rich Girl*, Edie had a friend Chuck Wein. He basically wrote the notes and came up with the idea for the movies. *Poor Little Rich Girl* and also for *Beauty #2*. Otherwise they were pretty spontaneous. I introduced Andy to Ronald Tavel, because Ronald was a poet and we used to read together at this Café in the East Village called the Café Le Metro, where many poets read. Monday nights they would have what's called 'open mic' and Wednesday they would have a solo read. So I brought Andy to a number of those readings and I got to talk, became friends with Ronnie. Andy was looking for somebody to write scripts for Edie.

S: So he had plans for her?

M: Yes. I mean the first movie was *Kitchen* but that wasn't until June. In the meantime we shot *Horse, Vinyl*. *Horse* and *Vinyl* were scripted movies. At that point I introduced Andy to Ronnie and Andy invited Ronnie to come to the Factory. It was already given that Ronnie would start writing these scripts. Ronnie was like, I don't want to say he was turning one a week but he was quite a quick turtle. He was good for Andy on that regard, because now Andy was shooting sound. The only movies we were shooting silently with the Bolex was the *Screen Test*. Some movies were shot with a, what's called Auricon camera. A big reel, 1200 feed is 43 minutes. That's where the style for those long movies came, one take a 43 minutes take.

S: Even if there was a script, were people learning the lines?

M: Some people were. Andy wasn't directing. The actors were on their own.

S: So what did he say? Did he just press the button?

M: He just pressed the button on the camera. He didn't say, "Hold this! I want you to do this ..." No, none of that.

S: And if people asked him what to do?

M: Once the camera started, there was no stopping. You were on your own. It was a lot of fun. I would help Andy.

We would go to the townhouse. I would help him bring the camera, which was in a big box with the tripod and the reels. We used to carry all that stuff from the taxi to the Factory. Or if we had a shoot somewhere else, at someones apartment

S: So there was an idea before you started shooting? He or someone else had the idea of a place?

M: No. It didn't happen like that. Let's see. There was a version of *Blow Job* with Gregory Battcock, we shot that at Gregory's apartment. Why go somewhere else? We went where the action was or where the actors were. The Chelsea Hotel for *Chelsea Girls*. Not every scene in *Chelsea Girls* was shot in the Chelsea Hotel but they gave the illusion that it was because of the structure of the movie. But some of us were living in the Chelsea Hotel on and off. So for some of those scenes, 43 minutes, well actually we shoot two reels. We'd go to the Chelsea Hotel and shoot in their room.

S: Then I have to say again, there was the idea to shoot in a hotel.

M: Yes. Again, it wasn't like, "Oh, we have the idea to shoot in a hotel, what hotel will that be?" The idea came basically after the fact of the existence of where we had to go to shoot the movie.

S: So it's more like 'recycling' or taking what's already there?

M: I know what you are saying but I wouldn't characterize it as 'recycling'. It's basically utilizing a specific side. That was the ambiance or the environment rather of the subject in the movie.

S: Andy is writing in his *Philosophy of Andy Warhol* about 'recycling people'.

M: But that book was written in the 70's and Andy may have been philosophizing. The majority of that book wasn't Andy anyway. The point is: Whatever Andy was philosophizing about, about the 60's, that was done in retrospect. I don't think Andy was thinking about those things back in the 60's. In the 70's he had an opportunity to look back. I think Pat Hackett has something to do with that book.

S: It's hard to get an idea of the concept of Warhol's movies, in case there was a concept.

M: It was a very minimal concept. It's nothing complicated. One take, one reel, no script. Eventually there were no scripts, because Andy didn't use Ronnie at a certain point. We just got interesting people that didn't feel self-conscious in front of the camera to talk or elaborate or go hysterical or whatever. Like the scene of Pope Ondine where he is listening to the confessions and there is a great scene where he just loses his temper with Rona Page and slaps her. That wasn't scripted. That was totally spontaneous. That was probably Ondine's best role... not probably, it was.

S: Film material was also expensive...

M: Black and white two reeler with the reversal original and the print, because there was no editing, the total cost would be... I want to say a minimum of 600\$ back then.

S: That's a lot of money. You said you paid for your apartment 35\$.

M: The price is so different now. Today that film would cost, I want to say 3,000\$. Maybe more. If you can find a lab to develop those.

S: I'm curious about the 'superstars'. What was the fact that made Warhol say, "You are a superstar"?

M: I don't think Andy said that. I mean, I was a superstar. [...] It was something that was already there, it was automatic. Once you were in one of Andy's movies you were a superstar. For however long you lasted. Until somebody else pushed you out of the way. You had to have endurance power. Edie had endurance power until she blew it and walked

off. I had endurance power, because I was there all the time. I was indispensable. I had to do other things besides being in the movies. My being in the movies was a very accidental situation, because we were shooting a movie. I think it was either just before or just after we moved to the Factory. [...] Pierre Restany was a very famous art critic in France. He basically was the founder of the New Realism, a french artist. Pierre was in New York visiting artists. Somehow we ended up at the apartment. We were still using the Bolex for *Kiss*. Naomi Levine had this apartment on corner of Avenue B and 10th Street. I know it was snow on the ground outside. So he started shooting this film with Pierre. In those days Pierre had short hair, glasses, a mustache. He starts kissing Naomi, he is leaning over kissing, all of the sudden [...] she made Andy stop. Andy never did it before. She caused Andy to stop the camera. "Pierre's beard is itching my face!" She didn't want him to kiss her. Andy said, "Gerard take Pierre's place." For the last two of the three minutes I was kissing Naomi and that was my first appearance in an Andy Warhol movie. [...] That's what an assistant does.

S: Do you know who started calling you superstars?

M: That was the media. I mean Andy used the term. Like I said, he was credited... one can say you could credit him for using the term. The term actually meant: In Hollywood you had stars but in underground movies you had 'superstars'. They were bigger than Hollywood stars. That was the position that one would take. It's kind of caught on. Now the word superstar has been cooped by Hollywood. They use it.

S: Superstars are also what we consider today people from casting shows. People who come up, they are famous for a certain time and then they are gone. Like a shooting star. I'm curious if there are people saying Warhol used them.

M: No. People use themselves. It's not right that people would accuse Andy or say that Andy used people. That's an old accusation anyway. They exploited themselves, because they wanted to be in a movie. No one got payed. I got payed but not for being in a movie.

S: What about Billy?

M: No, Billy didn't get payed either. He got expenses maybe for certain things. He didn't have to pay any rent. [...]

S: If you look at the Factory as a kind of theater play, did people have roles they were playing?

M: You know the intrigue started in the 60's anyway at the Factory but it got more pronounced after I left in the 70's at the second Factory, which is on Union Square, 33 Union Square West. And then at the third Factory, which is across the street. So the drama got more pronounced later on but I was not part of that and I didn't want to be part of that. I said goodbye to that. I got my own art to do with.

S: I want to specialize on the period between '64 and '68. Just the Silver Factory.

M: It was an unique situation. No one else had that dynamic going on in that period of time. It was very unique to the Factory, because there was a big enough space. It was very free for role situations. We are talking about two Factories now: About the Silver Factory and 33 Union Square West, where Andy got shot. It was more intrigues, Andy wasn't paying too much attention, there were more people involved, people were getting jealous with other people. People got jealous with me, because Andy, John Wilcock and I started *Interview Magazine*. We are three founders of Interview Magazine. Nobody payed any serious attention to the magazine until after the first issue. [...]

S: If you'd have to specify the Factory: Was it a commune, a total-artwork...?

M: I would describe it, although it's not an entirely accurate definition, I would describe the Factory as a 'laboratory'.

Like in a lab one experiments things, depending on what the nature of those experiments are. The Factory seems very much comparable to a laboratory.

S: But what about the name 'Factory'?

M: The Factory was what it was - it was a factory. It was referred to as the Factory from day one, because of the nature of the space. It was dark and dingy of course when we moved in. Billy dragged that up with the silver paint to make it into a different kind of factory. The metallic, the silver, Andy kind of equated silver with the machine. Therefore machine inside the Factory.

S: You are talking about the look or the feeling of the space. But also the way people were working? Did it remind you of a factory?

M: Andy failed in that regard. He always had the phantasy that he wanted to be a machine. What we were doing was mechanical. But he seems to forget the one important ingredient, that we were humans. And he was thinking, "I want to be a machine." You can't be a machine, we are human beings. So Andy never reached that goal, because it was such a far reaching goal, that it was an illusion. It was a mirage.

S: Was it also the emotional aspect: He wanted to be a machine that's why he never showed emotions in public?

M: Andy liked to keep things at a distance. I think he said something like, "Love is too complicated, emotions are too complicated..." He is right to a certain aspect. I reached the point where I can actually say that in my life I've achieved what Andy attempted to achieve in his life, in terms of remaining distant to things that make one's life complicated. [...] This friend of mine made an observation. She said, "Gerard, the people that are close to you will stab you in the back. The reason for that is that you have the light and they want some of that light, and they will stab you in the back to get it." That's what I mean. Keep one's life simple, unemotional where these emotions complicate one's life. [...] So in a way I reached the point in my life where I keep things very simple, to the degree that I think I actually achieved what Andy in a way wanted to achieve for himself. But Andy got caught up with too many different people, too many different personalities, too many dramas. Some, which were partly caused by him. Too much of everything. It became overwhelming to the point that he got shot, because he wasn't paying attention. Valerie thought in her mind that Andy was going to steal her script, make it into a movie. Andy wasn't doing that at all. What happened was, Andy didn't even pay any attention to the script. It fell on the floor somewhere in the corner of the office. Andy was shot for nothing and ultimately did pay the price. [...] Could you imagine if Andy died, his entire oeuvre, which is now considered the 'early work', the whole idea of fake and popularity and art culture would have been totally different without him and those last 20 years. [...] It would be an entirely different art world. Everyone's lives would have been different, mine either. Everybody's life, the fate lines were all connected, they all came together at that moment. [...]

S: Was there a hierarchy, a common structure in the Factory?

M: In the second Factory yes. In the first one there was no hierarchy. If anything I was the Prime Minister. People used to call me that, but there was no real hierarchy. It wasn't like, "Billy you can't do that today", or Billy said, "Gerard you can't do that!" It was none of that.

S: What I read is that Billy was more like the house keeper.

M: He was the studio manager or the Factory manager but I think he was referred to as the studio manager. It wasn't so much a studio it was more like a factory. Billy kept things, in other words, if there was someone who would show up

there, was really not seeming to belong there, then it was up to Billy to sort of please that person out. So Billy sort of was the manager in that sense. He managed the Factory but he was more of an absent manager, because sometimes we wouldn't see him for days. He would be at the back in his little cubby hall.

S: Where there any rules?

M: No, not that I remember. Did Billy tell you?

S: Billy also said that there weren't any rules. Then he added one, "No violence."

M: How general.

S: Back then everybody knew they can do what they want. They can take drugs, bring people.

M: The drug scene was Billy's responsibility. He can take credit for that. Well, that's a very overreaching definition but in the abstract, that would make sense. You don't want to have violence in a place of business, because the Factory was a place of business also. It's funny though, because a friend of Billy's has come to the Factory one day and did cause a violence. Dorothy Podber put a bullet through the Marilyn Monroe paintings. How more violent can you get?

S: So, no rules. Everybody could come over?

M: Yes. It was pretty open. An open door policy. After Andy got shot, the open door policy stopped. They build a separate entire chamber, so when the elevator door opened you no longer stepped into the Factory. You stepped into a small chamber. And then you had to ring the bell. It was a second door. They had a peephole, so you could look through the peephole.

S: How would you describe the spirit of this place?

M: It was a playground. It was like going to Coney Island.

S: If you had your own projects, could you come over and present your idea, ask for help?

M: No, no one would do that. Not that I remember. If any ideas would be creative, it was either by Andy or by me. That's pretty much it.

S: I saw an interview with Victor Bockris. He said something about a triangle relationship between Ondine, Billy Name and you. He sees triangles of relationships in the Factory.

M: It's an interesting phenomenon. I think the nucleus was Ondine. The dynamic between Ondine and Billy. The dynamic between Ondine and me. Ondine was the nucleus in that regard, that structure. I don't know if I would actually call it a triangle, because even though Ondine was the focus, the connection was between the two of us. My connection with Billy was on and off again. It was not always there.

S: He was talking about triangles also, because Andy was like the center of everything. And triangles create sort of a tension, because you would get jealous, who is closer to that center.

M: I'll give you a perfect example of jealousy. In 1967 Andy's book came out with lots of Billy's photographs. It was another's photographers idea, it was not Andy's idea. Then this photographer disappeared, so Billy took over, moved in and basically pushed out this other photographer except for five pictures. Nat Finkelstein was this guy. Random House was bringing this book out. I was in Italy at this time and a copy was send to me. They had it in such a way, that they had the title of the book and then there were writings, somebody's handwritings, different names.

All of the sudden there was like two or three names that got crossed out including mine. I thought Andy did that. That was in early '68 when that book came out. I didn't find out the truth until 1992. [...] It was Billy who crossed my name out. I said, "Billy why did you do that? What possessed you to cross my name. I thought this was Andy doing this", because Andy thought I was abandoning him when I went to Italy. I went to Italy, because I had a film program at a film festival. So I stayed longer, because Andy kind of tricked me. He was promising me the return flight and he didn't do it. I was stuck for six months. I thought Andy had crossed my name out, because I had received a copy in the mail from NY when I was in Rome. All those years. I said, "Billy why did you do this?" You know what his answer was, "Because I was jealous." Billy was secretly jealous of me. He was jealous of my relationship with Andy. It didn't threaten his relation with Andy, it was all in his head. That pretty much answers your question specifically.

S: You were talking about your light earlier. I believe from what I read, that Andy Warhol had some kind of light, because people were fascinated by him, they got attached, they wanted to be close to him.

M: Andy always liked to play the boy. He was Peter Pan. Andy was always showered with gifts. He didn't play the gay guy, the swishy guy, the butch guy. Andy played the boy and that's what attracted certain people to Andy. It was his behavior as a boy almost. He kind of looked like a boy too with his silver hair. It was very theatrical. Andy was very clever about his appearance. When I worked with Andy, it was a month before I realized he was wearing a toupee. It's funny, when you are a kid and you are sitting in the subway, a car, a restaurant, you can always tell a man with a toupee. But Andy did something very clever. It has to do with camouflage. He didn't choose brown hair or blond hair or black hair or grey hair even. He chose silver hair. When you looked at him you didn't see a toupee, you saw silver hair. A month later, I'm standing above him, he is taping something on the canvas, I looked down and all of the sudden I saw that it was a toupee, because you could see the top. [...]

S: It's interesting that he is playing the boy, regarding that most of the people in the Factory were younger than him.

M: I know but they related to Andy not, because he was an older guy, he is fifteen years older than everybody. Even professional people they always looked upon Andy as... Andy seem very accessible, because he played the boy. It wasn't like he purposely played the character, that was his behavior, his dynamic. That's what created the aura, the light. His boyish behavior, which certain people found attractive in Andy. There are these two, two different women in Andy's life, because of this situation they thought they will marry Andy. I have this friend Ivy Nicholson, she thought she's going to marry Andy. She even painted a painting of him with her. The painting was called Mr. and Mrs. Andy Warhol. She still has the phantasy, even he's dead. Andy had to call the police once on Ivy, no it was Rona Page, because Rona climbed the back fence behind Andy's townhouse. Climbed into his backyard to be close to Andy. [...]

S: Were you the one who was welcoming people, who were entering the Factory?

M: Occasionally. I didn't make a habit of it. [...] It was an open door policy but if some stranger came in, it wasn't so much Billy, he was in the back he wasn't up in the front. The elevator was in the front of the Factory, so I would be there more often in the front. So occasionally I said, "What can I do for you?" or "What's your name?"

S: It's hard to get an idea of the Factory. Journalists didn't know what to write, because it was the first time something like the Factory appeared.

M: It was this magic space to an outsider. It was good copy for the newspaper reporters, for the journalists, because there was nothing like, "We have to leave, we have to go to this other Factory somewhere else." There was no other Factory somewhere else, this is it! Andy in a way had to surrender part of himself to allow this to happen and also Andy liked

company. He didn't like being alone. When I used to travel with Andy, I would share the hotel room with him. Like when we traveled to Europe: Edie, Chuck, Me and Andy. We had three hotel rooms. Chuck got a room, Edie got a room and Andy and I got a room. When we traveled across the country for that show in Los Angeles by car, Taylor and Wim got a room and I got a room with Andy. It just seem natural. Andy didn't like to be alone.

S: But how did he allow all this to happen in the Factory. Is it because he opened the doors, because he payed the bills, or was there something he did do to allow people to come.

M: Andy didn't allow anything. He didn't even make any decisions about it. He payed the rent every month. We worked. Andy and I worked at the Factory space. When we had to work, we would go, because the space was big enough to do this, we would go over to a corner and we would silkscreen. There could be five people sitting on the couch up in the front and we'd be in the back silkscreening.

S: What about the people sitting there, talking, being loud...

M: Actually, there was no wildness. It was pretty nice. It was a big space, you could hardly hear somebody talking over there.

S: People were respecting that you were working?

M: It was a little bit of that but people were really well behaved. There were friends of mine, friends of Billy's, they became some of Andy's friends too. **S:** People are telling...

M: People are telling lies.

S: That's why I want to hear the truth, or part of the truth. I guess you were going at nights together?

M: We always had a good time. Andy didn't drink alcohol or smoked cigarettes.

S: But did he say something when other people did?

M: No. Edie was a chain smoker and she liked to drink. I think she was drinking vodka and orange juice. [...] There was this aura of freedom. I don't like the word freedom. Aura of free-wheeling activity or behavior that had a certain kind of effect, that was not aggressive or violent or anything like that.

S: What was the difference between inside the Factory and New York City? People came to the Factory, because there was something special about it, like the use of drugs?

M: I think occasionally somebody would light up a joint but nobody was doing, in those days it wasn't cocaine, it was amphetamine. No one was doing any of that in front of Andy. It was just not happening. It would happen after Andy left.

S: What was the difference between the streets of New York and the Factory?

M: NY was a very straight placed town. Not like bohemian Paris. New York was a pretty straight place even in those days. But there was this other alternative scene going on, this art scene, avant-garde. It was the operative word. That took place during the same time that the straight place seemed like the place. But there was a slight crossover. Probably what happened was, some of the straight people, as the old saying goes from Timothy Leary: 'Turn on, tune in and drop out'. [...] We could just cross over. The movie stars mixing with the painters, the painters mixing with the poets, the poets mixing with the filmmakers [...] People were more accessible. I had a party. Well, Andy gave it with me but it was

my idea. We gave a party for John Ashbery when he came to New York from Paris at the Factory. We gave him a movie star party. We had Montgomery Clift there, we had Nureyev there.

S: At that time, how did you picture the future of the Factory.

M: I never pictured the future of the Factory. I personally couldn't anticipate the future of the Factory. [...] But I knew at the time, because I'm good about these things, I'm almost like a sooth-sayer. I knew at the time that, what we were doing then would somehow in the future be considered important. It was a sixth sense I have. I intuited that. I knew that what we were doing would be someday important.

S: What was the important factor?

M: In terms of the repute I had with Andy, what I was doing with my poetry, the relationship with the art. We were silk-screening, the *Death and Disaster* series. For me I think it was the most expiring series of paintings I worked on with Andy, because I was writing about death and disasters in my poetry.

S: I know that you were the one working and writing. But my impression is that a lot of people were just hanging out there.

M: They were, but it was never a daily thing. Somedays it was completely quiet. Andy would walk in, I'd be there, we'd be silk-screening. No one showed up. We'd go out for lunch or we'd do something, go out for dinner.

S: Were the people who came over intellectuals?

M: It was a mix. As crazy as Ondine was, he was an intellectual. I think he is probably the smartest of the bunch. Funny thing toward the end, it was kind of a naive thing on my part but whenever I get together with Ondine, Billy, Freddy Herko, Johnny Dodd, we'd do a party together in someones apartment. This was after leaving the Factory for the day, we'd do amphetamine, we'd get into these intellectual conversations. These people, some of them I didn't know what they did for living. I was trying to figure out, because I was so innocent in a way. They seem like they are very creative but I couldn't put my finger on the pulse, "What do they actually do?"

S: And you weren't talking about topics like that?

M: No, we didn't get to any of that really, that I can refer. I couldn't figure out what they did, what made them tick. I just knew that there was one commonality we had - that's drugs. I was an amateur compared to everybody. But actually these people did have jobs in the daytime, but I wouldn't know it, because I wouldn't see these people mostly in the daytime anyway. I knew Freddy was a dancer, but what did Rotten Rita do? I think he worked at *Time Magazine* or *Newsweek*. I mean I couldn't figure out. Johnny eventually became a very important lighting designer. All these people are gone now. [...]

8.1.2. Interview mit Billy Name

Das folgende Gespräch fand statt am 4. August 2012 in Poughkeepsie, New York.

Sadowski: For my thesis I'm trying to look at life in the Silver Factory and see it from the perspective of Theater Studies. What I'm interested in, is hearing something about 'living' in the Factory.

Name: I set the Factory up, I was the foreman of the Factory.

S: Do you call yourself that?

N: I call myself that. The foreman is the person who handles everything. [...] Manager or housekeeper. It's an American term used by unions. It's like the captain.

S: So you were the first one who moved in and the last one who moved out, is that right?

N: Yes.

S: I tried to find places where things happened in the 60's, but most of the places are not left anymore.

N: They didn't save hardly anything. I don't know why. I mean Andy was really a New Yorker. When Andy died everything died with him, but his legacy is living on with these multi-multi-million dollar paintings.

S: And you can find them in museums, you have foundations but there are no plates to remember the places.

N: People said to me they are sorry they tore the Factory building down and they don't mark any of the other places Andy worked or lived. Well, Andy was very enigmatic, very mystic... But I don't think New York basically saves the locations of any of the artists or musicians.

S: It's sad. That's why people come to New York.

N: New York is a very American culture, which constantly rolls on and over what happened before. It doesn't really try to save. I think we haven't been around long enough to treasure our past. "That already happened, let's move on now." – It's always like this. Well, it's only been since 1960 that New York has been the center of the art world. Before that it was Paris for some centuries. Since 1960 that's fifty years – only fifty years since there has been anything that anybody thought is worth saving. That's not enough time. I think New York is very young.

S: People who grew up in New York told me, the city is changing a lot right now. Everything is getting really expensive and just rich people are moving in.

N: The younger people don't flock here anymore like they did when I was young. When I was young my first apartment was 28\$ a month with utilities included. It was really cheap in 1960. This was on Attorney Street, which is just south of Houston, between Houston and Delancey. It was really cheap then and you could live in New York with no money, but you can't now unless you are homeless.

S: Was this the reason why people came to New York, because it was cheap or, because you knew that there was something going on?

N: There was another sense of wanting to achieve freedom. New York allowed you to have freedom, escaping your home culture. I was born here in Poughkeepsie. When I went to New York after I got out of high school, it was mostly to get freedom. You had all these mores from your culture landing on your shoulder. You're supposed to do this, you're supposed to be like that. I said, I just want to be rid of all this and go to New York and be free – and I did. Then I hooked up with people in the art world, because my being free, that where I've been flew to. It was a real essence of being free. There is a freedom in the United States generally, but the culture has pockets of inhibition which you can't get rid off if you stay living in this small town or avenue. Then you get into New York and there is nothing. No one is telling you anything. No one is telling you, you have to be like this or you have to be like that. You are totally free. That was it for me. I don't know if it's still like that or if they come, because there were artists here, there were rockstars here. I've been doing it for that reason. I went pure for freedom, which was at that time available.

S: Did you know people in New York before?

N: No, I was in high school here, graduated and I just went. I met people when I went. There were other people there too, from all over the country, who went to New York also. We all met and we formed. We formed artist communities. It was very rich, culturally very nice.

S: Talking about the artist communities: Let's imagine the Factory as a stage. How was the staging? How did it look like?

N: I have three books of photographies. The first one is the first Factory, the Silver Factory. The second one is the second Factory and the third one is for a show I did in Japan.

S: But how was the place when you moved in?

N: The walls and floor were concrete and the walls were sort of crumbling. So it was very dirty from the walls that crumbled. It had to be cleaned up and then I painted it all silver and installed aluminum foil all over everything. It became the character which was very lusteress. It was very beautiful. [...] You can see what the Factory looks like. It was very workmanship work, like a working space. There were spaces for making films, there were spaces for making audiotapes, there were painting spaces where you could paint. I made it as a workspace for Andy, so that he would be able to work without having to deal with people, with technical factors. I could just do all of that, I was very skilled at that. I had come from working in the theater and with dancers also, so I had to know all about the theater. How things work like electricity, the lighting, the audio, scenes. Like this in the background, on the picture, is a large piece of plywood. I had two of them 4 by 8 and hung them together. Put them them on hangers and made theater floats out of them, so we would then move them around to section off space. Or to put it behind Edie here for instance as her *Screen Test*.

S: The time you moved in, did Andy mention that he wanted to have something like a multi-art studio?

N: No he didn't say anything. He just asked me to come up and do it.

S: And you did what you felt like doing?

N: No I did what I felt was necessary to make working spaces for Andy to work.

S: But he wasn't filming at that time, right? He was known as an artist.

N: Not really yet. [...]

S: If you would have to specify the Factory, would you say it was a commune or...?

N: It was a factory. That's where we made things and we called it the Factory on purpose, because we didn't want to say we are going to Andy's studio or to Andy's loft. And what is it really, and then we thought, well it was a factory before and it still is. We had made all of the box sculptures, the *Campbell's* and the *Brillo's* and all the boxes, and we just lined them up on the floor and painted all the boxes, their surface in their base color and then silkscreened on top. This was like a hundreds of boxes and it was like a factory line and working in a factory. And we said, "Well, why don't we call it: The factory?" Because we're working like it's a factory. And that would be what it is, and that's what it was. And so there was no one else besides me who was living there. When people came there, they would come in the afternoon, prepare to work in a film usually. That's when people started coming more, when we started making films. And they would come prepare to work in a film. But then they would leave and go home or wherever they went. And if they wanted to come back the next day, so be it. But that's what it was like. People came and did their work with the film and then left and went home. We had sometimes film showings in the evenings and a lot of people would come to see the rushes. [...] Whenever we shot, we didn't move things around very much, we just shot there what the factory was like. Sometimes we made sets. Like I said, moving the plywood sheets around and sectioning off a thing for filmmaking. [...]

S: Deciding to call it 'The Factory' and not 'Andy Warhol's Factory', does it mean that everybody was part of it?

N: Well everybody called it 'Andy's Silver Factory'. I mean, I was so close to Andy so we just called it the Factory, because I am talking to Andy. [...] As far as staging goes, that all went on: Well, I would be there. Andy would come there usually around 11 o'clock and he would go through his mail and then take notes and think of all the things that he was doing. He would start painting, or if we were filming that day he would start painting. Then he would get the film ready and the camera ready and then the people would start to come in. [...]

N: It's interesting that he and I, well you could tell Andy generally set a tone of non-violent, non-hurting but other than that – you are free. The complete freedom. I repeated the same tone but in my own way, which is a different feeling from Andy's. If you have a different feeling, you have another person you can go to. It's not just Andy and that's it. You can always go to Billy and Billy is like everybody's uncle and you can cry on his shoulder. And we had our ways of letting people know how things were. It's all a matter of tones and tensions and no directions. Like Andy was not... I mean, although he directed all of his films he didn't really direct. He allowed you to operate.

S: He would turn the camera on and say do what you want?

N: For instance, he would turn the camera on and we would know that it was on. So they would start the film whatever they would going to do in the film. They made degrees of acting, they made degrees of having a script. But the script would be relevant, if it became a relevant, and you would make up your own script. The acting people were already acting and they always were acting and so they continued to act on the film. But when Andy was doing the *Screen Tests*, for instance someone would come in, they would sit down on the chair in front of the photographic paper, and Andy would load the camera and then he would turn it on and he would walk away. So that was the direction that he intentionally used to have you portray yourself on the camera for a *Screen Test*. [...]

N: Sometimes we allowed people to make up stories too about us and we would say: "Let that person do that and let them say whatever they want to say about it." People horrified me so much. They are asking questions and asking questions, so we tell them, "Why don't you just make it up?" Then we insist, that they do make it up. But it's difficult to sometimes people level with you, come to your frame of mind, because a lot of people aren't that way. A lot of writers

aren't that way. They have their own framework of mind and they are constantly exploring with that framework that they have. We don't have that framework of that writer or that writer. But we allow them to lay their framework on what they are seeing and then try to interpret it for whatever the audience is. We understand it. It's what writers are like. That's what they work. So go ahead and do it. I mean, we can tell you things but you won't believe it. But we tell you anyway. We don't direct, we direct by intention. When you say someone is making movies, most writers don't really believe that we are so boundless and free, that we were boundless and free.

S: But you also need people who can work with this freedom.

N: Yes, true, and can only work with this freedom. They can't work with actual directions. So, if Andy was to say, "Do this and say this...", they wouldn't be able to work with him. Now Paul Morrissey, when he started coming in, working on films, he tried to do that and he got everybody really pissed off, because he would tell people what to do and how to do it. And he was trying to establish a framework of some type of scenario, and everybody really didn't like it. And he thought he was so great. It was really funny. He talks nowadays badly about, saying he was the only one who made films. That Andy was an idiot savant and he really didn't know anything, because that's what he thought... I mean, we are in different lives. What I'm telling you was my experience and my experience with Andy. Paul would tell you something totally different. Of how Billy was just around or something and Andy didn't do anything and that he had to do everything. [...] The Factory is very much like that. Everybody had their own experience there and they're all legitimate. They are all real, they did have those experiences. I'm from the point how Andy left it to me to set up the Factory and then how I left it unbounded with no restrictions except no-violence. Don't give violence, don't hurt anybody, don't ruin our equipment. Just respect things but be yourself. That's the freedom that we allowed. That then allowed them to be able to blossom like a flower, because no one was laying something on them. We were just protecting our equipment and the studio and we were just being there, providing the facilities for them to blossom. So that's how we saw it. But it's strictly a perspective, for other people too. They say that's what you were seeing but what really happened...

S: Steven Watson compared the Factory to a playground. Andy and you gave the people a place to play. Maybe playing themselves?

N: Andy provided an arena for everybody to become themselves: Be myself.

S: You said you made up your name 'Billy Name'. What about the others?

N: They made their names up too. I think we may have made up Ingrid Superstar, because that was so easy. Your superstar name is Ingrid Superstar. But Ingrid was a comedian and she was very funny. Viva made up Viva. Most of the people made their own names up.

S: Was it part of the role everybody was playing?

N: No, they had the name to carry through out. It would go beyond roles for films, like each name could be playing different parts in different films, but they would usually play themselves. It was a scale in between amateur and professional. We didn't really want to have directors, we really didn't want to have scripts, we really didn't want to have screenplays. We wanted people to be... It's almost like anthropology, to be themselves naturally. In life we are constantly playing and we wanted to see that. We want you do that on the film, on screen and carry on. Do it the way you do it in real life, because we thought they are all special people and we kept them in head and came back for their specialness and we wanted to see that on the screen.

S: What about the drugs. Was it part of getting this freedom, forget the barriers of society and be yourself? Or was it just part of the time?

N: Well, taking drugs was part of the time. It was sort of like a fuel for different people. For me it was a fuel. I took amphetamine, you know and it wasn't really part of Andy's scene, although he took a lite amphetamine too. It was a diet pill he got from his doctor, Obetrol. But he just took it like a pill in the morning. It was very light. It enabled him, because he was not socially graceful, he didn't have social skills. He was very intuitive but not intellectual being able to figure out social skills. So this made him be more free and more open. Just relax more. Sort of what you do to your nerves to calm down. He would take an Obetrol and he wouldn't be so nervous. He would calm down and just enjoy life, because if he enjoyed life, things were better than if he was uptight. But people like Ondine who shot up and Bridget who shot up, these people who did it all the time – they just did that. That's what's their nature and we didn't even comment on that or say anything about it, because they did it in the films too, and it was their nature. I mean you don't argue with somebody about changing your nature. You just allow that nature to be and to become itself and fulfill itself and some people do it without drugs some people do it with drugs. I mean, who are we to say who's better or what's better? We are excepting culture itself when we allow people to come in and don't put restrictions on that. And to say someone to stop taking drugs rather here would be ridiculous. We just let it happen and accommodated everyone. Everyone was comfortable. Because if people are not comfortable, they are not going to be their genuine selves, they are going to put up the fences. They are going to develop schemes, they want to leave. We wanted people to be there, be themselves, be happy and work out. That's the kind of film we wanted. Except when we went to San Diego doing a special movie. The scene there changed. But in *Lonesome Cowboys* we rented this space in Arizona, I guess it was a town, and we did a cowboy movie. We rode horses, but nobody could ride a horse. It supposed to be like people on a bunch of horses galloping into town. But all the horses just walked in and they came into town real slow. That was a good movie, a very good comedy and there are other good comedies and some very existential movies. I mean people are funny and life is funny. The world is funny. That's what we show you: The world is funny. And we make mistakes. All the things that happen in real life are what we film.

S: You accepted.

N: Yes. You can make people perfect in movies, but to do that you need a screen director, a make-up person, an outfitter. Everything has to be perfect and then they can walk in and be perfect. That's not what we are doing. We are looking for people who are just excited to be alive and we capture it on screen.

S: Was that the thing people had in common?

N: Yes. We were all living. Well, most of the people were just enjoying who they were and they did enjoy who they were, because that's what made them a star. Like International Velvet, Susan Bottomly. She is such a beautiful woman and all she does is be there, and when people talk to her she will talk back. But she's there as a beautiful woman and she's being a beautiful woman, because that's what she is and so we capture her. This is wonderful. And Edie is such a charming elf. She is a pure charm person, who is just always on. You just capture her, because that's how she is all the time.

S: You spoke in the video interview *Factory People*, about Andy, being an older artist who was keeping a younger artist like a mentor.

N: That's how it started out, because that was sort of the tradition in New York. It was from Europe, that european

tradition of a younger artists and and older artists, which transferred to our culture here. But after New York became the center of the art world that sort of changed. Some of it stayed on, but the younger artist was considered more of an artist I think, and I became more interested in the art than working with Andy. Although working with Andy was working with a great artist. But the work itself was thrilling in the sense of experiencing creativity, which was much more important than sexual relation or romance. All these silly things. The experience of creativity was magnificent. When you make something wonderful, when you make a great painting and you then look at it and say, "My god, look what we've done!" It made your heart beat louder and your pulse and everything was... the thrill of creativity was really magnificent, and that's what we lived on, that thrill of doing this creative work. Because when you are an artist, that's what it's all about. It's not about just doing another painting. It's about, "Doing another painting!". It was a wonderful period of time. And then we did it with movies. At first Andy was trying to do movies with a handheld moving camera and he didn't like the way it came out, the way it looked, because it didn't look like anything Andy Warhol did. It just looked like an underground film that anybody made. So he decided he would get a tripod and put the camera on a tripod and find out what the camera does. So he put the camera on a tripod and then we did the *Screen Tests* and we saw what the camera did. And then you could do things with the lens. You then try the lens, you experiment with all the ways the camera works, each individual part of it. And it's so thrilling to see the results, because there are really fundamental changes that you make working with the mechanics of the camera. If you just started to make movies and then didn't really focus on the camera to get to know it very well, it's just like you make movies and they look like movies anybody would make. Once we started in that tempo, on the tripod, camera not moving, then the camera with the zoom lens, then different types of film, then Andy recognized his own work. Because after we screened the first *Screen Test* and we didn't do anything just let the camera do whatever it does, Andy said, "That's a Warhol. That looks like a Warhol." Because it was just his portrait of a person. It's like a moving portrait or a moving still life, but it's still a still life, but it's moving. So we got those great moments of insight by going back to the basics with the camera, and the film and the lights and the sets. With each part you found new thrills of how the camera could throw you by doing one thing mechanically. One mechanical change and then another mechanical change, and you experience these things. It was just magnificent, because if you are the filmmaker on this level you are doing everything. It's not like you have a lighting men, you have an audio men, all these different people who work with the director. The director is doing everything, or Andy and one other person was doing everything. You are intimate with the camera and again you get into the thrill of creativity. You understand the camera, because you just make one change in the camera and that made all the difference in the world. The perspective is so different. It's so great. Again the thrill of creativity is basic. Same things with his paintings. Andy knew every change he made in the painting. It was usually a silkscreen and how he registered the silkscreen, if he did it right in line or center somewhat and then he said, it looks like a mistake - so the best art.

S: These are...

N: Famous words.

S: Thank you. It's amazing to listen to all these stories.

N: But you are getting this, and I'm glad you are getting this, because as far as I am concerned this is the art part where Andy's art is spoken of and people, because Andy didn't explain these things, because he wasn't a literal person. I was there and I can explain them, because I know he did these things. And after he did, he would look at me and I would look at him, and we would just say: "Wow". Because that was great, just one little change. I'm glad you are getting these things about Andy's art, because he wasn't unaware of these things. He wasn't an idiot savant and just did something.

He was really into the camera and really knew what the changes made, because he did them. Each step by step.

S: But it also became part of his image, not talking about his intentions.

N: Yes, I know that. He is very enigmatic and because he didn't talk about things, that's the whole picture. But he did experience through things. It just wasn't his forte to describe them, or talk about them, but he experienced them. [...]

N: There was another young photographer, very young, he was like sixteen, who was around somewhat in the early days. He was around for a while. He said that, what he learned there, when someone asks him what he did learn, he really learned something from Andy as a master artist: That you could do one change and it could change the entire flow of a painting, a film. He saw in the artist, when he did change one thing, that everything else changed. And this is what he learned. He was able to learn this experience and understand that from a master artist. And I had an experience too before I was at the Factory. I was a lightning designer at the theater. I worked with this other fellow, who was a master lightning designer, Nick Cernovich. He was a good friend of John Cage and Merce Cunningham, because they were his teachers at Black Mountain College. And when we went to their summer house which was in Rockland County, and I was standing next to John Cage, and I felt this zen razor cut my orbit, whatever you want to call it, or aura, cut it from top to bottom. I was just standing next to him and I felt that happen. It was like he was standing there and we were talking, but he wasn't constantly expressing this, but this is what he did. My aura was cut from top to bottom with a zen blade. And I said to myself, I no longer have to search for anything. I'm accomplished now, because I realized: What you accomplish is what you intent. And this is the way of the director, and John Cage was very much of a director, because he would give directions for his pieces. I felt the way of a director is to accomplish your intent. And that was really what you have to do from this zen razor blade. And then my aura realizing that, that was what he was talking about. And he was a real master talking, and I heard him too and so these things that younger people learn from older people are real. You know, when you first develop the artist's eye and you see art as artists made it, not just as a painting or an art piece at the wall, but you see the art in it's a whole new experience. That make a youngster to an artist, because he picks up all these things from his master, or from a master. And that happened to me too. There was a time when I saw paintings as paintings, and then I went to the Museum of Modern Art, I think I had some grass that day, and everything was acting crazy, and I looked at a painting and it was doing things. My god how was this going on. This modern art is doing things to me and doing things itself. And then, from now on I saw paintings this way. They were all doing something. They were not just static on the wall hanging, they were active, they were living. So I saw paintings, I developed the artist's eye.

S: I never heard about the expression.

N: It was very prevalent in America maybe ten or fifteen years ago. People talked about, "Oh he developed the artist's eye." That means you see as an artist sees and most people don't. Most people just see paintings or pictures or whatever. But when you develop the artist's eye you supposedly start seeing with your third eye. And maybe, I suppose you activate sections in your brain, which see things in a special way and in a living way for all of it – That's the artist's eye. Some people are maybe brought into the culture and are raised that way. Some people are brought into the culture and not raised that way. They are all different types. We are all living in our own strada. [...]

S: I would like to come back to the quote about older artists keeping younger artists. All the people at the Factory were younger than Warhol. What was it that attracted them to him?

N: It must have been very sensual, because he was very synthetic, very fusion. When he became known,

when he became famous, if he would walk into a gallery and it was an opening at a gallery, it would become very electric out of the sudden. It would be thunderbolts flying around, and it became very synthetic. Everyone was synthesized. So he had a sensual expression, which wasn't verbal, which his presence expressed, that made everything go on. Synthetic, synthesizing together. These things happened with Andy, and it's beyond explaining in terms of words. It's just something you have to experience. I'd say that Andy was really a wizard without even knowing it. A sorcerer or a wizard, a magician. His body, his presence did these things and I think his mind tried to catch up with it sometimes. And he was better to leave his mind behind and just go intuitively, because this was totally intuitive, and his body would express these wonderful things. He had competitors, other famous artists who were his age or older. But generally speaking: When I was 22, he was 32 or 34 or something like that, but there was always that stage of difference and that stage of difference was the action line of artists like Rauschenberg and Johns and Oldenburg. All those older people who were elders to me. But I had Andy and it wasn't very hierarchical, it was soft hierarchical. It was all very soft. I was with Andy, all that period there were other people with other artists. Some had wives, some had other younger artists. And so you stick with that person that you're with. So that was the first year at the Factory. Andy and I were there alone most of the time, into the second year of '65, that's when Edie and her clique from Boston came to the Factory. That's when things started to change and broaden, because we had to deal with all these various people and then we started up *The Velvet Underground* and we had groups and groups of people. So it was less of Andy and I alone and more of how we were going to manage these groups of people. So we spend our time managing these groups of people and we really sort lost interest in the romance thing that was supposed to be there, that euro centric attitude. And we became very America centric and management and managing people. And we had beyond on the ball all the time. So it changed from that first year into the second year of Edie and the group, *The Velvet Underground*. We just became more management like active, we were being avant-garde in the art sense. Then Paul and Fred came in, and they were trying to focus things towards money making, because Andy was just spending all of his money on filmmaking. He would get money from the paintings and spend it on the films, and they wanted him to be able to accumulate money, or build capital in the sense so he could do larger films. So they were always working toward more money making stuff. I was strictly an avant-garde type person and that's the type of work I did. We did that artwork. Eventually that's why I left the Factory, because Andy wasn't really doing artwork that much anymore. It wasn't an avant-garde scene anymore. It was a professional money making scene and that was the intent all the time. There was always the intent to make money, Paul, Fred and Andy. So I said, "You know, I am saturated with the Factory. I'd done it for a number of years. I think I'll go out and see what's going in the rest of the world." I left a note on the darkroom door, "Dear Andy, I am not here anymore but I am fine. Love, Billy", and I went out into the world and it was the world, the earth. I really found the earth and it was just a great place.

S: How is it for you to look back at that time?

N: Well, I was very young. I learned a lot. I learned all about art and technical things before the Factory. When I got to the Factory I was able to work out all these talents I have developed before, working with LaMonte Young and all these people. The Factory period was a very rich period for me of my first expression of myself. Not just learning and picking up and finding out everything, but I have jelled into this guy who was technical superior and very talented. So through the Factory period I was technically superior and very talented. That's what I was like, and that's when I got all that photography stuff. Now I still do photography, because I love it. But it's nothing like what happened at the Factory, because the Factory, Andy's films were just capturing. Capturing what was there. Capturing the people that were there. Nothing classically trained. It was just purely me with the camera doing photography, developing my own negatives and

developing and printing my own prints, doing the darkroom work, doing everything. It was a feast for me, because I was doing everything. When I saw a print, the image come up in a darkroom tray, and it looked exactly like I had intended. It went through the lens and I captured it, and then it went to the developing paper and it looked like my baby. I said, "That's mine, that's fantastic!" It's again that thrill of creativity, the wonder of it, that you can do this. And then I can do it, I can do the whole thing. And I didn't want to use a lab and have them develop my film, print my prints. I wanted to do everything and I did. And it came out perfectly. So I might say it was a thrilling experience the whole Factory period. I learned basically before that, but had the experience of creativity throughout Andy, throughout me, the paintings, the movies and my own film work. It was just a wonderful experience. I never regret anything about it. Other people regret a lot of things. They had different ideas about it, but they see it from a different perspective. I never had any problems with money there. I didn't have to deal with money there. I didn't pay rent. I just lived there and I didn't need money. I would ask Andy for a check and every couple of weeks he would give me a check for fifteen dollars. It was back in the 60's and it was ok I guess, but you know, it was all I needed. So I wasn't in concern about money. I was free to be creative and be in the art world.

S: A lot of people mention the money aspect. Also the fact that Andy controlled them.

N: He wasn't interested in paying people or controlling them or whatever. I would just be in his movies. Like I said before, it was an arena they could work out in. They could experience. They could learn all these things. It's because other people payed people. Andy wasn't expecting to pay anybody. He was spending his money on the films. When we got into color, a color reel was very expensive, then it was very expensive to have it developed and then, because we were using universal film you had to have a print made. This was hundreds and hundreds of dollars. They should have just done these things for the wonder of it. It wasn't that he tried to keep on to money or anything. He was just paying all the expenses for the Factory, his house. I couldn't care less. I'm interested in art. As an artist I was thinking: Art can be currency. Money is just paper. For me it's a whole different world. [...]

S: When you were taking the pictures, was it to document the Factory?

N: No, I was making art pictures. Art pictures, so that when I look at them, I can say it's great. That's what I want to see. I want to see something that I feel about the Factory: It was alive, a marvelous place. Now I can feel it on the photos. It was a great thing, because it covered the world. People all over the world heard of the Factory and I made the Factory. [...]

S: Victor Bockris is talking on the DVD *Factory People* about the constellation of people, triangles like Ondine, You and Gerard Malanga.

N: Victor is one of the writers, where I would say have a frame of mind that he would impose up on the situation. See, Gerard, Ondine and I at that period, would never consent to be in the same triangle with Gerard Malanga. We thought he was goshy and a socio climber, and all these other kind of terrible things. I mean we would have said: Me, Andy and Ondine. That's the type of triangle we would have done. But Victor makes these up. He's looking at things from what he sees. We wouldn't really associate that way.

S: Andy Warhol had a role he played. Would you agree that he was different in the Factory than in public?

N: No, he was the same. He would say things once in a while, but nothing significant. But he was the same, he became the same. There was a difference in the very early years when he was sort of trying to make an impression. But once he became famous he was pretty generally the same. He was very allure, enigmatic. When we were first together, he was

more fun and then after couple of years he was famous and all kinds of people were coming around. He became very allure, dry and reserved.

S: Was he afraid of public?

N: He got bored by public, because they were just asking about the same things over and over and over again. And what can you do with that, when people you think are intelligent are asking you the same stupid questions all the time. You sort of hold yourself above it, or you find somebody cool to hang out with. You find somebody who's interesting, or something that's interesting, or you just stay away from everything. Because it's very boring, the common culture. I mean people came to the Factory from Europe, painters. But they are so naive. And because we were so sophisticated, we were the epidemic of prime sophistication. The Factory was the top burning place. Warhol was an enigmatic figure and everyone around him were totems. But we were really sophisticated and we didn't count out to anybody, we stood above it all. We knew at the time that we were the top of the socio world and the art world. All these worlds, we were the top of it and we had the power. We could experience having that power. Where you are going to express it is different, because you can't express that power by just pointing at something. But we 'exuberanted' it. We knew we had power. [...] If you read the Tao Te King and you get it, you are there at the superior part of it, of our spectrum. And we were there and just thrilled when we found somebody who was there also. But most people weren't. Very rare was anybody there. Except people like Nico. People we worked with. That's another reason why people who stayed with us like Ondine or Bridget, Nico, Susan Bottomly and Viva. These people we worked with regularly, they were all brilliant. They were somehow or another a master of their skills. They weren't just people. They were superstars. They were very sophisticated. They weren't talking about going any place or doing anything. They just talked about what they talked about. They weren't planing anything. They were just natural superstars. There was no staging in the sense of planing anything to exploit that. Exploit being famous and being brilliant. It was a very non-exploitative situation. The thing about Edie and Bob Dylan was exploited somewhat. People would exploit that. But we knew it was an exploitable thing and we let it go on about Edie and Dylan. But they weren't doing anything together. Edie was in love with Dylan's hangout buddy Bobby Neuwirth and they had this hot, romantic love affair for like six months. But Edie and Dylan weren't really doing anything. But people transferred Bobby Neuwirth to Dylan, so they just switched it around. Things like that happen. But we sort of let them happen, because you can't stop those things. So we just let them happen. They are like movie stars.

S: Who called them superstars?

N: Andy did. Somebody said, "She's a superstar" and Andy said, "We have to call them all that." Somebody would have said it or something, but he picked up right away. We have all superstars.

S: How long was the life of a superstar?

N: It never ended really. They were big for a year, two years they could be, but then they would move on to another thing. The top life that you live in the art world is very tough. How do you explain it when you say, "Well, I don't explain things. I am not going to explain, because who cares about it?" Nobody cares. We don't care. [...]

S: You said in a video interview with Steven Watson, called *Andy Enigma* about Warhol: "He understood chaos, he created it. And in chaos you can do whatever you like. You don't have any rules and so it's the most creative atmosphere you can have."

N: It's very true. In chaos you can do whatever you like and it's fantastic, because there are no rules in chaos.

S: But was there a concept behind it?

N: I don't know if he intellectually conceived of it. It sounds like he may very well have. See chaos is sort like the event horizon at a black whole. It's when everything is about to be sucked into the black whole and demolish. But right at that point it's still reality going to become demolished – so it's chaos. Because everything is forced into the black whole and you can do anything. It really isn't going to matter, because it's all going into the black whole anyway. And it probably won't even be recognized. And if it is recognized, it will be recognized from someones perspective, so it's really a free world. Free earth. [...]

8.1.3. Interview mit Steven Watson

Das folgende Gespräch fand statt am 19. Juli 2012 in New York City.

Sadowski: How did you come up with the idea for your book?

Watson: Two things. [...] I'm always interested in groups of people at a certain point of change. But I think of it as an important cultural change. Looking in the Warhol group: I grew up in a small town in Minnesota. One of my best friends was the only Jewish person in the school and we would play a game, you might say, six degrees of separation. You understand what I mean? One day she said, "How would you connect Steven Watson to Ernie Kovacs?" You won't know Ernie Kovacs, a television comedian. But this was March 1966. I said, "Steven Watson's nick name is Brillo. The painter of the *Brillo Box* is Andy Warhol. Andy Warhol's girlfriend is Edie Sedgwick. Edie is also the first name of Edie Adams who is married to Ernie Kovacs." The reason I say that, it means when I was a senior at high school, I was not just aware of Warhol, which wouldn't be so strange, but to be aware of Edie Sedgwick, that's odd. [...] It just means a guy from nowhere in Minnesota is already thinking something about these people. Then I went to California for ten years. But when I came back I interviewed Jackie Curtis, Gerard Malanga and Taylor Mead. I'm talking now about 1977. So before actually actively working on the book, there was clearly an interest in these people. And I think these people more than Warhol himself. [...]

S: I see of course the connection between your work before and the Factory. It's all about groups. Creative people meeting, working together. Can you try to classify the Silver Factory in this context?

W: I'm also interested in the idea of collaboration and I think the Silver Factory is one of the most complete forms of collaboration. Especially the films. It's not about Andy set up the shot or that shot. He made it possible. I think it's very connected to play. It's not commercial. The films, up and till *The Chelsea Girls*, nothing made money. People that say Andy only cared about money, that's maybe true later on. He really left his art career to focus on his film career between '64 and '68, and that was not a commercial idea. And even the art, *The Silver Pillows*, that's not a commercial idea. *The Cow Wallpaper*, that's not a commercial idea. The only commercially successful thing he did at that point was *The Flowers*. But I think passion was in film and to some degree later *The Velvet Underground*. [...]

S: Do you think he had an intention to build up a studio for multi-art or did it just happen?

W: I think he really liked the idea of a studio. I think he loved Hollywood. I think it is fair to say he had an intention of creating his own stable of stars. *The Screen Tests* are not really about acting. But they take a lot from Hollywood and they are a lot about people staging themselves. He gave them no direction. In general he gave no direction.

S: What was his role?

W: He was accepting. First of all he bought the film and the camera. He offered a place. He had an intuition about people and often it was a very good intuition. Maybe initially based on how they looked. But when you look at the people that he gravitated towards, and the people that gravitated towards him, that's more than random. And when he saw someone he said: "Go with it!"

S: Do you see parallels between the people he found?

W: No. I think there is a tendency to think of the Factory as a unitary phenomenon, and it's not. You know, there were speed people, there were non-speed people, there were beautiful people, there were not beautiful people. Part of it was what came in and his picking threw that. Look at the Jonas Mekas clip on *Andy Enigma*. Being a tuned distant, it always felt like a layer between. And I don't mean he was cold. I do mean, he certainly was not socially adapt. But he created his own kind of space for seeing people, understanding them, appreciating them. Taylor Mead, who I think is a brilliant performer and a concise performer. Nico is not a great performer. She is an icon, but it's more like the statue of Nico than what she can do. Ondine was verbally fabulous as a performer. Billy Name is really not a performer but has other great virtues. First of all there are different time periods. '63 was a mature art period, '64 he started the Silver Factory and a lot of attention to film. '65 it's when Edie Sedgwick comes in and there is more the idea of 'superstars'. Edie is gone by the end of '65. '66 is a lot more about *The Velvet Underground* and films continue. Paul Morrissey comes in and we should never underestimate what Paul did, whether we like it or not. But what we call Andy Warhol films are often Paul Morrissey films and it's a different aesthetic. I think Andy was not narrative, Paul was. When I asked people what Warhol films they've seen, they say maybe *Trash* and *Flesh*, and those are not Warhol films. He was the producer but that's completely Paul. Paul, I think completely over denigrates Andy, but I also think his own contribution should not be diminished.

S: So am I right saying, he kind of offered a stage for the people?

W: I think that's a very good way putting it.

S: What's interesting for me is the relation between working and living in the Factory. He offered this space or stage for the people, but was it work, life, something in between?

W: I would say 'play'. Let's be clear, Gerard Malanga was working, helping silver screen and all of that. Billy was working in the sense of keeping everything going with the Factory. The other people came in and went out. I'm sure they didn't think of it as work. They may have thought of their stardom, but I think that happened a little later. Many came because Andy had great invitations and it was Andy and his entourage going to wonderful parties. The Factory members, some liked one another but again, it's not a unitary group. In terms of performing the importance of amphetamine is a big one. When you are on amphetamine you talk, talk, talk. You are very verbal, very external. It's sort of the opposite of opium where you go inside yourself. Amphetamine is social in that way.

S: But not everybody took amphetamine in the Factory?

W: No. I'd say several and it was the drug of the time, more than LSD. Marihuana comes in at a certain point and cocaine is later. It's not POD. When people talk about drugs it's very important to realize which drugs. Drugs are not a single thing and the effects are very different. Ondine was the ultimate amphetamine guy as well as Bridget. A very smart person but when she was up on speed she put her intelligence in that form and it was theatrical. Ondine was theatrical. Others, if you think about Mario Montez, simply they act of creating his/her appearance is theatrical and it wasn't done just for Andy. It was done for Jack Smith but it was also part of life. Mario is not a verbal person but the visual effect is very important. It ranges: Viva, highly verbal person; Edie, not so much but there is a kind of ineffable charm that she communicates, which probably could only be communicated on film; Mary Woronov, highly verbal person, although intimately you highly can see it in the films. So, both beautiful and very smart and very sharp and not easy. In a way we are talking about a kind of dramatis personae. There are many different kinds of people. I think the intuition of bringing

them together is important and Gerard did a lot with actively bringing people to the Factory.

S: Billy Name did the same, didn't he?

W: The same, I think to a lesser degree. For Gerard there was primarily a professional ambition to be connected to fashion and poetry. I don't think Billy had much ambition. He certainly brought his friends but I think in terms of motivation, that's not a strong thing.

S: From your interviews, how do people talk about each other?

W: Well, it's all over the place. I would say, more than not there is the affection of a shared experience. Again, you can't make a generalization. I thought it would be more bitchy than it was. That interested me. One of the things I did is a process I call 'talk-back', where I would show clips, let's say of Billy talking and then ask Mary to respond to it. When you actually got to the people to respond to one another with a least intervention: great positiveness.

S: Are they still in touch?

W: Mostly not. Some. I think there is both, a virtue of having been part of a period and a drawback. If you hear, "You don't look like you did in 1966" and having to hear the same stories over and over. They are often brought together on panels. The good part is they're payed usually. They come together in that way but I think there was a strong desire to have a post Factory period. My life is not defined by Warhol.

S: And how do they talk about Warhol?

W: It ranges but I think Billy is perhaps the most loyal appreciator. Taylor Mead feels he got screwed over, because the films he did weren't shown. Taylor would feel bad about a lot people. So it ranges, but I came to feel more positive about Warhol than when I went in. At least this period. After it's a different story and I don't know it well enough. This period he was generous. But this is a limited coming up from an economic limitation. When people say he was stingy – well, I get it. The stars in the movies say, "Well, he didn't pay us." No, he offered them paintings. He was quite good about that and many of the people in the Factory though the paintings were stupid.

S: Do you have the impression he was acting different in public than in the Factory.

W: I think he very carefully kept a mask in public. He talked to friends in a normal way, if he didn't feel he was being feud or he was going to go to the newspaper or on television. A lot of it would be, "Ohm, mh, oh, oh, ... say more", but there was real interest, there was not just this mask.

S: So it was a mask. He was acting.

W: Publicly it was a mask. I think that's very clear.

S: Was he aware of it? Did he know what he was doing?

W: I think he knew that he wasn't comfortable as a verbal person. He knew that and he didn't want to make pronouncements, so he did what was the easiest. He made the interviewer ask these complicated questions and he would say, "Yeah, oh, mh,... that's right", not really committing himself.

S: In his books he is writing about reporters asking him questions about things they already know.

W: Remember, the books were really written by Pat Hackett. *POPism* is very much about Pat Hackett interviewing people, putting things together. If you go to the Warhol Museum you will see some of the interviews and it's clearly a lot

Pat Hackett. Gretchen Berg did a now famous interview with him. When you actually listen to the interview it's Gretchen saying, "You mean there is nothing behind you? What you see is what you get?" And he said, "That's right." So, he didn't make up these words. I think with Gretchen he was not putting on a mask particularly but I think he was not a talker.

S: Coming back to the Factory. Can you see a hierarchy, a common structure inside the Factory?

W: I would say Billy had a very high position, a position of high respect. Gerard was certainly there a lot. When Paul Morrissey came in, he was among more practical and business side people. I think Ondine had a very high position. But remember this is always shifting. Look at each year as you're thinking about this.

S: When you talk to people who don't know the whole story, they would say Andy Warhol was the head of the Factory. Do you agree that it's not true?

W: Exactly. Not true.

S: On the DVD *Factory People* is an interview with Billy Name talking about older artists keeping younger artists. Most of the people were actually younger than him. Do you have an idea what attracted younger people to Warhol?

W: Very much. Steven Shore was fifteen, Ronnie Cutrone was fifteen or sixteen, there is a guy named Joey Freedman that came in at about fourteen. That's not like the older man younger man protégé idea, nor was it about seducing them. I think Andy genuinely liked younger people. He genuinely liked kids and I'm thinking fifteen years old is a kid. He loved the idea of seeing people develop. I think the younger people responded very much to that vibe, to that intention. Of course younger people tend to be more attractive and more tuned in to what's current, that's not nothing. But when you look at the real Factory people, the really older one is Taylor and Taylor was a famous underground film star in his own right.

S: Do you think Warhol was aware of the effect he had on people?

W: I think he was aware, but I don't think he thought about it. I don't think conciseness is a very high thing. I think intuitiveness is. What's the difference between consciences and intuition? – I think he thought in a different way than I do and probably than you do. And he was able to see things I would't see, and able to do things I'm not able to do. I think he was dyslexic. I think that immediately changes your relationship to words. Being middle european, lower class, that changes things. But I think the cognitive part is important.

S: Would you say it was a kind of manipulation?

W: My feeling is no.

S: Did people say something about it?

W: They certainly did in retrospect. I think it is more in retrospect. If you listen to what Chuck Wein says, and he is a smart guy. He saw Andy as manipulative. But I don't think so. No more than you or me.

S: You are writing in your book about the appearance of certain superstars in one or two movies and then their immediate disappearance. From my perspective it seems like he is using them.

W: Well, they are using him equally. In the case of for example Edie, difficult drugs become a big part of it. I don't come in at one part or the other, but I think there are many factors. I don't think he consciously wanted to throw people out. I think he was emotionally removed, didn't know how to deal with big things. Danny Williams, who would be a

boyfriend, indrawn perhaps by suicide. Andy wouldn't want to deal with the family. When he was told Edie died, no obvious response. I would just say that scenario – he didn't work.

S: I would like to talk about the 'avant-garde superstar syndrome'. Can you say something about the connection between the superstars and the Factory as a place of production?

W: Remember the *No President* of Jack Smith. Mario Montez comes out of Jack Smith and he created certain 'larger than life' connected to Maria Montez. He is an important person. The superstars would often create their own names, which would make them themselves but something different. Partly that comes from the gay culture of that time, where people would create their own names, often changing men names to women names. But I think that in terms of your work is the interesting thing between Me-Janet Hoffmann and Me-Viva etc.

S: What did people tell you about their name changing. Did they just come up with an idea or was it part of becoming a superstar?

W: A little of both. Certainly Ondine became Ondine before the Factory. I think when International Velvet came she felt like she had to create a name. Not everybody did. Certainly Mary Woronov didn't. But I think there was a point, probably post '66 when theatrical actors started to think of themselves, looking at themselves in quotation marks.

S: Was it a self staging strategy?

W: Yes.

S: How do they reflect about their time being famous in the 60's? Do they say: "I was famous"?

W: Well certainly someone like Ultra Violet thrived on that. I think Gerard thrived on that, particularly when he was with *The Velvet Underground*. I think Lou Reed and John Cale really couldn't have cared less. So what can I say?! Candy Darling, Jackie Curtis, Holly Woodlawn that was quite important and they loved that. People were in it for different things.

S: My impression is, one of the reasons to be in the Factory was, it was a nest. A lot of the people had problems with their families, dugs, their sexuality. It was a place where they could be...

W: ...be who they wanted to be. I agree. [...] Max's Kansas City, that's another version of the Factory. I mean in the sense of it's staging ground.

S: My last question is, do you see parallels between The Factory and the European idea of circles like Gertrude Stein in Paris?

W: There is certainly parallels. Part of what is interesting is the difference in the sense Gertrude Stein was a commanding presence. She took you in and she got rid of you. If Andy did that it was in a much more passive way. I think there is a sense of capturing the Zeitgeist. [...]

8.2. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Guernica, Pablo Picasso 1937 S. 7
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Hg.), *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> 2013, 15.11.2012.
- Abbildung 2: Hausfassade der Silver Factory 231 East 47th Street, Billy Name S. 14
PlanetGroupEntertainment Ltd. (Hg.), *PlanetGroupEntertainment; The alternative source for filmed and digital content*, <http://planetgroupentertainment.squarespace.com/factory-people-photos/> 2009, 27.03.2013.
- Abbildung 3: Räumlichkeiten der Silver Factory S. 16
The Andy Warhol Museum (Hg.), *The Andy Warhol Museum*, http://www.warhol.org/uploadedImages/Warhol_Site/Warhol/Content/Education/Resources_and_Lessons/Aesthetics_Unit/Images/04022012_EDU_silver-factory-copy_large.jpg 2013, 01.06.2013.
- Abbildung 4: Warhol und Malanga beim Siebdruck S. 18
PlanetGroupEntertainment Ltd. (Hg.), *PlanetGroupEntertainment; The alternative source for filmed and digital content*, <http://planetgroupentertainment.squarespace.com/planetgroupentertainment/2009>, 27.03.2013.
- Abbildung 5: Award Presentation to Andy Warhol 1964, Jonas Mekas S. 30
Phaidon Press Limited (Hg.), *Phaidon Press*, <http://www.phaidon.com/resource/award-presentation-to-andy-warhol-press-page.jpg> 2013, 26.06.2013.
- Abbildung 6: The Velvet Underground mit Nico, S. 36
Malanga, Watson, Warhol und Morrissey, Nat Finkelstein
PlanetGroupEntertainment Ltd. (Hg.), *PlanetGroupEntertainment; The alternative source for filmed and digital content*, <http://planetgroupentertainment.squarespace.com/the-louis-walden-interview/2009>, 27.03.2013.
- Abbildung 7: Andy in the Factory 1964–1966, Nat Finkelstein S. 38
Artnet Worldwide Corporation (Hg.), *Artnet*,
<http://www.artnet.com/artwork/425462096/1143/nat-finkelstein-andy-in-the-factory-1964-1966.html> 2013, 24.06.2013.

- Abbildung 8: Mario Montez in Mario Banana 1964 S. 41
 Andy Warhol – 4 Silent Movies / Kiss, Empire, Blow Job, Mario Banana, Regie: Andy Warhol, USA 1964, Fassung: DVD, ItaloDVD/Raro Video, 35 min. Hier: 2:00.
- Abbildung 9: Max's Kansas City, Anton Perich S. 45
 Max's Kansas City (Hg.), „Max's Throwback: Anton Perich Footage“, *Max's Kansas City. Your daily purveyor of art, glamour and rock'n'roll*, Hg. Ebd., <http://maxskansascity.com/maxs-throwback-anton-perich-footage/> 2013, 24.06.2013.
- Abbildung 10: Malanga und Warhol Screen Test, Nat Finkelstein S. 58
 The Andy Warhol Museum (Hg.), *The Andy Warhol Museum*, <http://screentest.warhol.org/about.php> 2013, 01.06.2013.
- Abbildung 11: Ingrid Superstar und Ondine in The Chelsea Girls 1966 S. 60
 PlanetGroupEntertainment Ltd. (Hg.), *PlanetGroupEntertainment; The alternative source for filmed and digital content*, <http://planetgroupentertainment.squarespace.com/the-louis-walden-interview/2009>, 27.03.2013.
- Abbildung 12: Diverse Screen Tests S. 65
 (Edie Sedgwick, Ann Buchanan, Mary Woronov, Paul America, Freddy Herko, Mary Woronov, Ingrid Superstar, Nico, Billy Name) Dean Wareham, „Scoring Warhol's Screen Tests“, <http://bombsite.com/issues/999/articles/3326> 2009, 26.06.2013.
- Abbildung 13: Screen Test von Ann Buchanan 1964 S. 67
 Ebd.
- Abbildung 14: Screening von Empire in der Silver Factory 1964, David McCabe S. 69
 Comenas, Gary (Hg.), „July 25 - 26, 1964. Andy Warhol Films *Empire*“, *Warholstars.org*, http://www.warholstars.org/chron/andy_warhol_1964b.html (Jahr unbekannt), 26.06.2013.
- Abbildung 15: Warhol, Flower Paintings, 1964, David McCabe S. 83
 Flux Magazine (Hg.), „Andy Warhol's The Factory: Warhol & His Circle“, <http://www.fluxmagazine.com/index.php/arts/andy-warhols-the-factory/> 2011, 26.06.2013.
- Abbildung 16: Anfertigung der Brillo Kartons für Stable Gallery 1964, Billy Name S. 86
 PlanetGroupEntertainment Ltd. (Hg.), *PlanetGroupEntertainment; The alternative source for filmed and digital content*, <http://planetgroupentertainment.squarespace.com/the-vincent-fremont-interview/2009>, 27.03.2013.

Abbildung 17: New York State Pavillon, Weltausstellung 1964

S. 93

Columbia University (Hg.), *Columbia University; Media Center for Art History*,
http://learn.columbia.edu/warhol/most_wanted/ 2013, 01.06.2013.

Abbildung 18: Standort der Silver Factory 2012

S. 105

(Fotografie von der Verfasserin)

8.3. Bibliografie

- Angell, Callie, *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné (Vol.1)*, New York, NY: Abrams [u. a.] 2006.
- Bätschmann, Oskar, „Ausstellungskünstler“, in: Groblewski, Michael/Oskar Bätschmann (Hg.), *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Akad.-Verl. 1993. S. 1-35.
- Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in: Barthes, Roland, *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006; (Orig. *Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seil 1984). S. 57-63.
- Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2010; (Orig. *Mythologies*, Paris: Éditions du Seil 1957).
- Bauman, Zygmunt, *Gemeinschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009; (Orig. *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge: Polity Press 2001).
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- Berg, Hubert van den/Walter Fähnders (Hg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart [u. a.]: Metzler 2009.
- Beuys, Josef, „Beuys: Ich durchsuche Feldcharakter“, in: Harlan, Volker/Rainer Rappmann/Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg: Achberger Verlag (3. Auflage) 1984. S. 121.
- Bockris, Victor, *Andy Warhol*, München: Wilhelm Heyne 1991.
- Bottoms, Stephen J., *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2004.
- Bourdon, David, *Warhol*, Köln: DuMont 1989.
- Crowther, Bosley, „The Underground Overflows“, in: Pratt, Alan R., *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport, CT: Greenwood Press 1997. S. 24-26.
- Dixon, Wheeler Winston, *Visions of Paradise. Images of Eden in the Cinema*, New Brunswick, NJ [u. a.]: Rutgers Univ. Press 2006.
- Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität als kulturelles Modell“, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen [u. a.]: Francke 2004. S. 7-26.

- Früchtl, Jörg / Jörg Zimmermann, „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“, in: Früchtl, Jörg / Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. S. 9-47.
- Gidal, Peter, *Andy Warhol Films and Paintings. The Factory Years*, New York, NY: Da Capo Press 1971.
- Goffman, Erving, *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967; (Orig. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1963).
- Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper (9. Auflage) 2011; (Orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday & Company 1959)
- Goldsmith, Kenneth (Hg.), *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, NY: Carroll & Graf 2004.
- Goodman, Paul, *Growing Up Absurd. Problems of Youth in the Organized Society*, New York, NY: Vintage Books 1956.
- Graevenitz, Antje von, „Warhols Tausch der Identitäten“, in: Groblewski, Michael/Oskar Bättschmann (Hg.), *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Akad.-Verl. 1993. S. 69-91.
- Hein, Birgit, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino*, Frankfurt a. M.; Wien [u. a.]: Ullstein 1971.
- Haden-Guest, Anthony, „Foreword. Andy Warhol: The Everlasting Series“, in: Hochenberg, Christophe von (Hg.), *Andy Warhol: The Day The Factory Died*, New York, NY: Empire 2006. (unpag.)
- James, Dagon (Hg.), *AM: Archives Malanga*, Volume 1-4, New York, NY: Key Press 2011.
- James, Dagon (Hg.), "Gerard Malanga/Asako Kitaori, Interview 1997", in: *AM: Archives Malanga*, Volume 1, 2011, S. 8-15.
- James, Dagon (Hg.), "Charles Handy Ford and Ira Cohen discuss the passing of the surreal baton to Gerard Malanga", in: James, Dagon (Hg.), *AM: Archives Malanga*, Volume 2, 2011, S. 18-21.
- James, Dagon (Hg.), *Billy Name Silver Age*, Volume 1-3, New York, NY: The Waverly Press 2012.
- Kasher, Steven, *Max's Kansas City. Art, Glamour, Rock and Roll*, New York, NY: Abrams Image 2010.
- Kris, Ernst/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995; (Orig. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien: Krystall 1934).

- Koestenbaum, Wayne, *Andy Warhol*, New York, NY: Penguin Books 2001.
- Mamiya, Christin J., *Pop Art and Consumer Culture. American Super Market*, Austin, TX: University of Texas Press 1992.
- Makos, Christopher, *Andy Warhol by Christopher Makos*, Milano: Edizioni Charta 2002.
- Malanga, Gerard, *Screen Tests, Portraits, Nudes 1964-1996*, Göttingen: Steidl 2000.
- Malanga, Gerard/Andy Warhol, *Screen Tests: A Diary*, New York, NY: Kulchur 1967.
- Malanga, Gerard, „Andy is 80!“, in: Dagon, James, *AM: Archives Malanga*, Volume 2, 2011, S. 10.
- Mekas, Jonas, „Movie Journal“, *The Village Voice*, 7. Januar 1965, S. 12.
- Molderings, Herbert, *Kunst als Experiment: Marcel Duchamps "3 Kunststoff-Normalmaße"*, München [u. a.]: Dt. Kunstverlag 2006.
- Müller, Michael R., *Stil und Individualität. Die Ästhetik Gesellschaftlicher Selbstbehauptung*, München: Wilhelm Fink 2009.
- Mummendey, Hans Dieter, *Psychologie der Selbstdarstellung*, Göttingen [u. a.]: Hogrefe (2. Auflage) 1995.
- Pratt, Alan R., *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport, CT: Greenwood Press 1997.
- Renan, Sheldon, *An introduction to the American underground film*, New York, NY: E.P. Dutton & Co. 1967.
- Schechner, Richard, *Environmental theater. An Expanded New Edition Including "Six Axioms For Environmental Theater"*, New York, NY [u. a.]: Applause 1994.
- Scheugl, Hans, *Sexualität und Neurose. Kinomythen von Griffith bis Warhol*, München: Carl Hanser 1974.
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart: Reclam 2000.
- Schmidt-Wulffen, Stephan, „Stephen Shores *Uncommon Places*“, in: Shore, Stephen, *Uncommon Places America. Das Gesamtwerk*, München: Schirmer/Mosel 2010. S. 7-15.
- Shore, Stephen/Lynne Tillman, *The Velvet Years. Warhol's Factory 1965-67*, London: Pavilion Books 1995.
- Smith, Patrick, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press 1986.
- Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, London: Penguin Classics (1. Auflage 1961) 2009.
- Uhrh, Allison/Sarah Urist Green (Hg.), *Andy Warhol Enterprises*, Ostfildern: Hatje Cantz 2010.

Warhol, Andy, *a: a novel*, New York, NY: Grove Press 1968.

Warhol, Andy/Pat Hackett (Hg.), *POPism. The Warhol Sixties*, Orlando, FL: Harcourt Books 1980.

Warhol, Andy/Pat Hackett (Hg.), *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Orlando, FL: Harcourt Books 1975.

Watson, Steven, *Factory Made. Warhol and the Sixties*, New York, NY: Pantheon Books 2003.

Zahner, Nina Tessa, *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Campus 2006.

8.4. Tonträger

The Velvet Underground, „I’ll Be Your Mirror“, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1967, LP.

The Velvet Underground, „White Light/White Heat“, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1968, LP.

8.5. Internet Ressourcen

- Anthology Film Archives (Hg.), Anthology Film Archives, <http://anthologyfilmarchives.org/> 2013, 14.06.2013.
- Bibliographisches Institut GmbH. (Hg.), *Duden Online*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/laborieren> 2013, 04.05.2013.
- Comenas, Gary (Hg.), warholstars.org, http://www.warholstars.org/chron/andy_warhol_1964b.html (Jahr unbekannt), 26.06.2013.
- Gagosian Gallery (Hg.), *Gagosian Gallery*, <http://www.gagosian.com/exhibitions/the-collection-of-robert-rauschenberg-november-03-2011> 2011, 30.05.2013.
- Max's Kansas City (Hg.), „Max's Throwback: Anton Perich Footage“, *Max's Kansas City. Your daily purveyor of art, glamour and rock 'n' roll*, Hg. Ebd., <http://maxskansascity.com/maxs-throwback-anton-perich-footage/> 2013, 24.06.2013.
- Mekas, Jonas (Hg.), *Jonas Mekas Films*, <http://jonasmekasfilms.com/diary/>, 17.12.2012.
- Name, Billy (Hg.), *Billy Name Linich Website*, <http://billyname.net>, 01.06.2013.
- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (Hg.), *The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*, , <http://www.warholfoundation.org/legacy/raisonne.html> 2011, 01.06.2013.
- The Andy Warhol Museum (Hg.), *The Andy Warhol Museum*, <http://www.warhol.org/collection/archieves/> 2013, 04.06.2013.
- The Museum of Modern Art (Hg.), „The films of Andy Warhol. Complete price list“, http://www.moma.org/docs/learn/Andy_Warhol_Complete_Price_List-US.pdf 2013, 13.06.2013.
- Stevenwatson1947, *Andy Enigma | Excerpts 1 of 2*, in: YouTube, 24.09.2008.
<http://www.youtube.com/watch?v=FHTn2_urb_s>, 30.07.2012.
- Watson, Steven, *Factory Made*, <http://www.factorymade.org/>, 10.06.2013.

8.6. Filmografie

- Absolut Warhola – Auf den Spuren von Andy Warhol in der Slowakei, Regie: Stanislaw Mucha, DE 2008, Fassung: DVD, ZDF, 07.07.2011, 77 min.
- Andy Warhol – Godfather of Pop (1/2), Regie: Ric Burns, USA 2006, Fassung: DVD, Arte, 25.02.2012, 113.5 min; (Orig. *Andy Warhol: A Documentary Film*)
- Andy Warhol – Godfather of Pop (2/2), Regie: Ric Burns, USA 2006, Fassung: DVD, Arte, 01.03.2012, 118 min; (Orig. *Andy Warhol: A Documentary Film*)
- Andy Warhol – Art Documentary, Regie: Kim Evans, UK 1987, Fassung: DVD Arthouse 2004, 76 min.
- Andy Warhol's Factory People. Inside The 60's Silver Factory, Regie: Catherine O' Sullivan Shorr, USA: Planet Group Entertainment 2008, Fassung: DVD Shock 2010, 156 min.
- Andy Warhol – 4 Silent Movies / Kiss, Empire, Blow Job, Mario Banana, Regie: Andy Warhol, USA 1964, Fassung: DVD, ItaloDVD/Raro Video, 35 min.
- Patti Smith: Dream of Life, Regie: Steven Sebring, USA: Alive 2008, Fassung: DVD, Arte, 25.03.2008, 108 min.
- Notes on Andy's Factory, Regie: Jonas Mekas, USA 2011, Fassung: Video, 63 min. (liegt bei Verfasserin vor)
- Award Presentation to Andy Warhol, Regie: Jonas Mekas, USA 1964, Fassung: Video, 12 min. (liegt bei Verfasserin vor)
- Scenes from the Life of Andy Warhol, Regie: Jonas Mekas, USA 1965-1982/90, Fassung: Video, 36 min. (liegt bei Verfasserin vor)
- Queen of Sheba Meets the Atom Man, Regie: Ron Rice, USA 1963, 109 min.

8.7. Filmografie von Andy Warhol

Bei der nachfolgenden Auflistung handelt es sich nicht um das filmische Gesamtwerk Warhols. Aufgeführt werden nur diejenigen Werke, die in der Arbeit thematisiert oder in diesem Zusammenhang relevant sind. Die Längenangaben wurden der Preisliste des MoMa sowie des Anthology Film Archives in New York entnommen.

SLEEP (1963) 321 min.

KISS (1963) 54 min.

TARZAN AND JANE REGAINED... SORT OF (1963) 80 min.

HAIRCUT #1 (1963) 24 min.

SCREEN TESTS (1963-1967) á 4 min.

SCREEN TEST #1 (1963) 66 min.

BLOW JOB (1964) 35 min.

EAT (1964) 28 min.

EMPIRE (1964) 485 min.

BATMAN/DRACULA (1964) [ohne Längenangabe]

MARIO BANANA (1964) 4 min.

COUCH (1964) 52 min.

DRUNK (1964) [ohne Längenangabe]

TAYLOR MEAD'S ASS (1964) 76 min.

THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL WOMEN (1964) á 4 min.

THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS (1964) á 4 min.

50 FANTASTICS AND FIFTY PERSONALITIES (1964) á 4 min.

THE LIFE OF JUANITA CASTRO (1965) 66 min.

HARLOT (1965) 66 min.

HORSE (1965) 100 min.

VINYL (1965) 66 min.

RESTAURANT (1965) 33 min.

POOR LITTLE RICH GIRL (1965) 66 min.

KITCHEN (1965) 66 min.

BEAUTY #2 (1965) 66 min.

AFTERNOON (1965) 100 min.

MY HUSTLER (1965) 67 min.

CAMP (1965) 66 min.

HEDY (1965) 66 min.

LUPE (1965) 72.5 min.

THE CHELSEA GIRLS (1966) 210 min.

**** (1967) [ohne Längenangabe]

SINCE (1966) 67 min.

I, A MAN (1967) 95 min.

BIKE BOY (1967) 109 min.

THE LOVES OF ONDINE (1967) 85 min.

NUDE RESTAURANT (1967) 100 min.

LONESOME COWBOYS (1968) 111 min.

BLUE MOVIE (1968) 133 min.

FLESH, Regie: Paul Morrissey (1968) 89.5 min.

TRASH, Regie: Paul Morrissey (1970) 103 min.

HEAT, Regie: Paul Morrissey (1972) 103 min.

8.8. Abstract

8.8.1. Abstract (Deutsch)

Der 50. Jahrestag von Andy Warhols Studio *Silver Factory* wird zum Anlass genommen, um diesen bedeutenden, aber kaum behandelten Teil im Œuvre des Pop-Art-Künstlers zu rekonstruieren.

Die Arbeit zeichnet die künstlerischen Entwicklungen und Bedingungen in Warhols Fabrik nach, welche zwischen 1964 und 1968 als Arbeits- und interdisziplinäre Brutstätte in New York City geführt wurde. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die Kunstformen und Darstellungsstrategien, mit denen Warhol und seine Superstars hauptsächlich arbeiteten und somit – bewusst oder unbewusst – deren Selbstinszenierung als Gruppe beeinflussten.

Mithilfe von Erving Goffmans Theorien zur Selbstdarstellung im Alltag werden Definitionen aus der Sozialpsychologie herangezogen, um die schauspielerischen Beziehungen der Factory-Mitglieder zueinander und im Verhältnis zu den Zusehern bezeichnen zu können. Das wissenschaftliche Material basiert hauptsächlich auf Warhols Filmbestand, der einen lebhaften Einblick in die Räumlichkeiten und Verhältnisse der Factory gewährt, sowie auf Interviews mit ehemaligen Factory-Mitgliedern, Medienberichten und Produkten, die aus dem Studio des Künstlers stammen. Als kennzeichnender Faktor dieser Schaffungsperiode geht besonders Warhols Verständnis von Individualität und ihrer Darstellung hervor.

8.8.2. Abstract (Englisch)

50. years after the opening of Andy Warhol's *Silver Factory*, this major but rarely explored phase of the Pop Artist's Œuvre is reconstructed.

This thesis follows the evolution and conditions of Warhol's studio, which, between 1964 and 1968, acted not only as the artist's workspace but also as one of New York's most prominent interdisciplinary breeding grounds.

Social psychological definitions from Erving Goffman's theories on self-staging in everyday life are employed in order to construct a vocabulary for Warhol's phenomenon while at the same time statements of factory members as well as media reports and products from the artist's studio help to determine the forms and strategies of conscious and unconscious self-expression as used by Warhol and his Superstars. Original film footage also allows for deeper insight into the premises and circumstances of the factory and plays a fundamental role in analyzing Warhol's understanding of individuality and its representation.

8.9. Curriculum Vitae

- 06.08.1988 Geboren in Essen, Deutschland
- 1995 – 1999 Grundschule (Heinrich Strunk Grundschule), Essen
- 1999 – 2000 Gymnasium (B.M.V. - Schule), Essen
- 2000 – 2008 Gymnasium (Elsa-Brändström-Gymnasium), Oberhausen
- 2008 Abitur am Elsa Brändström Gymnasium
- 2008 – 2013 Universität Wien
- Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- 2010 – 2013 Videoassistentin am Wiener Burgtheater
- 2012 Forschungsaufenthalt in New York City, USA

