

GALERIE ANDREA CARATSCH

Blake Gopnik

Als Homosexueller im homophoben Pittsburgh, wo schwulenfeindliche Polizisten schussbereit waren, waren es seine Beziehungen, die wegweisend waren, um zu seiner Identität zu finden und zu seiner Rolle innerhalb der Gesellschaft.

In der High School war er mit Nick Kish befreundet, einem der wenigen Ästheten, der Warhol half, in der rauen Kultur der Arbeiterklasse zu überleben. In der Kunstabteilung seines Colleges lernte Warhol von schwulen Lehrern, die ihm zeigten, wie Ästhetik und Erotik eine geheime Allianz eingehen konnten. Unter den Schaufensterdekorateuren, mit denen Warhol einen Sommer lang arbeitete, entdeckte er Kollegen, die sich nicht scheuten, ihre Schwulenflagge zu hissen. Von solchen Freunden, Mentoren und Vorbildern lernte er, wie man die Macht übernimmt, auch wenn man sie nicht übernehmen sollte, und wie man sie abgibt - oder so tut, als hätte man keine andere Wahl - und diese Abgabe in ein ganz eigenes Machtinstrument verwandelt.

Die Porträts in dieser Ausstellung zeigen Warhols einzigartige Beziehungen zu den Menschen in seiner Umgebung und wie er Macht über sie und von ihnen erlangte.

Doch noch bevor er sich dem Malen von Gesichtern zuwandte, fanden seine bahnbrechenden Campbell's Soup-Gemälde einen Platz in seiner Machtdynamik. Als Warhol 1961, als die Bilder kaum trocken waren, darauf angesprochen wurde, lächelte er nur und sagte: „Ich glaube, es sind Porträts“, und das ergibt eine Art obskuren Sinn. Sie bieten ihre Etiketten wie Gesichter unseren Augen an und scheinen sowohl mit Bedeutung beladen zu sein als auch sich zu weigern, sie preiszugeben - sie geben ihren Charakter nicht preis, wie das überholte Klischee über Porträts besagt, sondern halten ihn fest, obwohl er eindeutig vorhanden ist. Im Sinne von Warhols schwuler New Yorker Welt verbergen sich die campen Schnörkel des viktorianischen Suppenetiketts hinter der Identität der Dose als nüchternes Massenmarktprodukt. Indem er eine dieser Dosen porträtierte, könnte Warhol seine eigene Verbergung dargestellt haben. Doch als ihr Porträtist hat er die Macht, sie zu enthüllen. Wenn es um die Menschen ging, die er darstellte, sehnte sich Warhol danach, denjenigen nahe zu sein, deren Fähigkeiten er am meisten bewunderte, und riskierte doch immer, sich neben ihnen klein zu fühlen. Die Angst vor Einfluss floss schnell in seinen Adern. Sie ist auch in seinen Porträts zu spüren.

Robert Rauschenberg war eine von Warhols Schlüsselfiguren. Niemand wusste besser als Warhol selbst, dass seine Pop Art der 1960er Jahre direkt von Rauschenbergs Innovationen des vorangegangenen Jahrzehnts abstammte. (Als im Januar 1956 eine Reihe von Schaufenstern enthüllt wurde, war darauf eines der ersten von Rauschenbergs bahnbrechenden *Combines* zu sehen, neben einigen schwachen, dem Pop vorausgehenden Zeichnungen Warhols, die eindeutig in seinem Schatten standen). Im Herbst 1962 kam Rauschenberg zu Warhol, um ihm eine Lektion in seiner neuen Fotosiebdrucktechnik zu erteilen, und Warhol kann nur erfreut gewesen sein zu sehen, dass sich der Einfluss in die andere Richtung bewegte - aber er muss auch besorgt gewesen sein, dass er nach der Vermittlung seiner Technik die Macht, die die Lektion für ihn beansprucht hatte, abgegeben hatte. Das Foto-Siebdruck-Porträt, das er bald darauf von Rauschenberg anfertigte - das allererste echte Porträt aus Warhols Pop-Jahren - ist sowohl ein Loblied auf seinen Vorgänger als auch die Behauptung einer Art Priorität, die zeigt, dass Warhol die Mittel besitzt, die es Rauschenberg ermöglichen würden, in seiner Kunst voranzukommen. In diesem Gemälde findet auch eine Art Auslöschung statt, indem Rauschenberg fast in dem dunkelblauen Grund verschwindet - es scheint ein bewusster Versuch zu sein, ein Porträt zu schaffen, das mehr verbirgt als es zeigt. (Durch die Verwendung einer Farbe, die Yves Kleins berühmtem Blau so nahe kommt, hat Warhol vielleicht auch einen wichtigen Vorgänger verwässert, indem er ihn mit einem anderen verschmolz.) Warhol bewunderte und beneidete Bob Rauschenberg, aber mehr als alles andere wollte er den Schatten seiner eigenen Kunst auf die seines Rivalen werfen.

Wann immer Warhol einen Künstlerkollegen porträtierte - von einem verehrten Vorgänger wie Man Ray bis hin zu potenziellen Konkurrenten unter den aufstrebenden Künstlern wie Francesco Clemente, Keith Haring und Jean-Michel Basquiat -, gab es immer eine

GALERIE ANDREA CARATSCH

Andeutung von Bewunderung für das Talent des anderen und von Beherrschung, die von Warhols einzigartiger Macht zu porträtieren geprägt war.

Die komplexeste Beziehung, die Andy Warhol zu einem Porträtierten hatte, war die zu einem Mann, der als Pittsburger Andrew Warhola geboren wurde und zunächst überhaupt nicht porträtwürdig war.

Von „André“ Warhola, dem knuddeligen „Bunny“ der Kunstabteilung der Carnegie Tech, über Candie Warhol, dem modebewussten Ehebe des Schwulentums der 1950er Jahre, bis hin zu Andy Warhol, der in den 1960er Jahren als vampirhafter Undergrounder in Leder und Sonnenbrille weltberühmt wurde, waren die Persönlichkeiten des Künstlers stets so konstruiert und künstlich wie nur möglich.

Fleisch gewordene Porträts, könnte man sie nennen. Warhol verlor sich in ihnen, obwohl er immer wusste, dass es keinen Ort gab, an dem er wirklich zu finden war.

Die berühmten Selbstporträts mit den Fingern auf den Lippen, die Warhol 1966 lancierte, zeigen ihn als unverhüllt und abwesend, während er gleichzeitig andeutet, dass er damit beschäftigt ist, sich selbst zu enthüllen, und zwar in Porträts, die, wie alle Porträts, selbst nicht als enthüllend angesehen werden können. In der Version des Selbstporträts, die in dieser Ausstellung zu sehen ist, sind nur noch schwache Spuren der Person zu erkennen, da sich Warhols Gesicht in flache Farbfelder auflöst. Aber das bedeutet, dass die Persona als Abwesenheit umso intakter ist, in einem Porträt, dessen Schatten heller leuchten als die Züge, die das Licht einfangen.

Wenn Warhols Gefühle gegenüber seinen Konkurrenten schon immer komplex waren, so waren seine Beziehungen zu den Händlern völlig verfahren. Er sehnte sich nach der Anerkennung und Unterstützung so großer Geschmacksmacher und vor allem Händler wie Sidney Janis, Bruno Bischofberger und Thomas Ammann - die alle in den Porträts dieser Ausstellung zu sehen sind -, war sich aber der Macht, die sie über ihn und seine Kunst ausübten, und der Art und Weise, in der ihr sozialer Status den seinen übertraf, sehr bewusst. Warhols Händler hatten einen Platz in der elitären Kultur, auf den ein exzentrischer schwuler Künstler niemals hoffen konnte. Ihr Status verhalf ihnen zu Verkäufen und Aufträgen, die Warhol sehr viel bedeuteten, die ihn aber auch immer wieder an seiner eigenen Authentizität als Künstler zweifeln ließen. „Ich schätze, ich bin ein kommerzieller Künstler“, sagte Warhol, nachdem er mehrere hochbezahlte Aufträge von Händlern erhalten hatte. „Ich schätze, das ist der Punkt.“

Warhols Porträts der wirklich Grossen in Politik und Kultur sind vielleicht das beste Beispiel dafür, wie er seine Macht als Künstler behauptet.

Als Warhol in den frühen 1970er Jahren Tausende von Gemälden und Siebdrucken des Vorsitzenden Mao anbot, hatte man das Gefühl, dass das schiere Ausmaß des Projekts eine Art Verwässerungseffekt hatte. Es ist, als ob Maos reale Potenz auf all diese verschiedenen Porträts aufgeteilt wurde, die normalerweise seine einheitliche Präsenz und einzigartige Macht hätten verstärken sollen. Gerade Maos Ikonizität - sein leichtfertige Auslegung in Bild und Kunst - reduzierte ihn auf das Niveau anderer Massenproduktionen der Moderne, wie Suppendosen und Brillo-Boxen und sogar Dollarscheine. Die Besonderheiten von Maos Behandlung durch Warhol verstärkten diesen Effekt noch: Nachdem er die Kontrolle über sein Abbild verloren hatte, weil es so eifrig vervielfältigt wurde, kann Mao nun einem Künstler unterworfen werden, der ihm auf einigen Gemälden Lippenstift und raue Wangen verpasst oder, wie auf der Leinwand in dieser Ausstellung, den Grossen Führer unter grünen Farbkleckschen fast ausradiert, als sei er nichts weiter als ein Träger für die Ausdrucksklischees eines Malers.

Johann Wolfgang von Goethe schneidet auf dem 1981 entstandenen Gemälde dieser Ausstellung etwas besser ab. Warhols College-Lehrbuch hat sein erstes Kapitel mit einem langen Goethe-Zitat eingeleitet und zitiert ihn dann durchgängig; das Porträt des Pop-Art-Künstlers behandelt ihn mit gleichem Respekt und unterstreicht seine Züge mit einer klassisch gezeichneten Linie.

Selbst Warhol, der sich immer auch als ein Konkurrent sah, konnte den großen Schriftsteller nicht als Rivalen betrachten, den es zu besiegen galt.