

Super-Artist Andy Warhol

Porträt + Gespräch + Warhol's Harlot



Porträt des Pappa der Pop-Art

von Peter Weibel

Film 5/68, Velbu
bei Museum
S. 16-21

«Andy Warhol is one of the fantastic culture heroes of our time» (Newsweek). Er gilt als prince of pop, Cecil B. de Mille of underground und gehört mit Oldenburg, Rauschenberg, Lichtenstein zu den populärsten Pop-Artisten Amerikas. Er rangiert in Gesellschafts- und Feuilletonspalten wie in Kunstanthologien und -ausstellungen. Künstler verfolgen hastig die Vorstellung seines Œuvres, Pop-Girls sind «high», sitzt Andy im selben Lokal. Andy ist «in». Er ist vielleicht die profilierteste Persönlichkeit im Pop Pool. Kritiker rätseln: ist er raffiniert oder simpel, «sophisticated» oder naïv? Dem Andy wird alles selbstverständlich, er ist die Selbstverständlichkeit selbst. Im Museum errichtet er ein Warenhaus (Im New Yorker «Museum of Modern Art» türmte er Lebensmittelbüchsen zu Bergen, verklebte Wände und Türen mit Reklameplakaten), er gründet mit seinen «Superstars» eine Kunstfirma «warhol & factory», er gibt Ausstellungen als Partys: «The Plastic Inevitable» (ein 8-Tage-Non-Stop-Fest, wo Warhols Rock'n Roll-Gruppe tanzte, seine Superstars sich singend, kreischend, redend präsentierten oder auf Motorrädern die Tanzfläche umkreisten, wo seine Filme an die Wände und auf die Tanzenden projiziert wurden).

Warhol mit Triviality Baby und Art Teddy

Warhol goutiert das dänische Sex-Lustspiel «Ich - eine Frau» (mit Essy Persson) und «Sylvia» von Gordon Douglas (mit Caroll Baker). Er feiert die Banalität nicht aus Trotz, sondern weil er das jeweils Vorgefundene unmittelbar akzeptiert. Er hat die Trivialität nicht aufgehoben (noch Subkultur zur Kultur hinaufgemogelt), sondern in die Hand genommen wie Gabel und Löffel.

Kitsch als Chewing Gum und Kunst als Aluminium: mit dem einen kaut er, mit dem andern baut er («silver clouds»: heliumgasgefüllte Kissen aus Aluminium, die durch den Raum schweben). Er parodiert nicht, noch persifliert, Andy umgeht oder hintergeht einfach die «kritische Subjektivität». Warhols «cinema is a meditation on the objective world» (Die Zeitschrift «Film Culture» zur Verleihung des

Links und rechts: Andy Warhol

sed
Sub
Phä
lapi-
möc
mei
mir
es
zwei
der
zulä
Der
die
Sch
den
vort
sch
jede
Seir
die
etab
brat
Selt
besi
geb
Sub
sinc
wer
Jewr
War

W

War
ohn-
Er l
dod
Bes
Bes
lich-
War
sagt
Urm
«Wi
ab,
zwei
Wini
oder
ich
Zell
von
sagt
acht
sech
schr
Spr
(in
(for
Med
stim.
«Fil
tisch
nicht
Ciné
obje
ist:
schr

Wi
un

30 g
(ein
Coc:

sechsten «Independent Film Award», 1965), weil es Subjektivität nicht kennt. Zum Streit um Realismus, Phänomene und Fremdpsychisches verlost Andy lapidare Sätze: «Jeder wird dasselbe denken und möchte dies auch. Ich will eine Maschine sein. Bei meinen Bildern soll man nicht erkennen, ob sie von mir oder anderen sind». Warhol ist zynisch, weil er es mit Trotteln zu tun hat, weil die Entfremdung zwischen der ideologisch okkupierten Umwelt und der Unbefangenheit seiner Position nichts anderes zuläßt.

Der Vorwurf, er habe Kunst kommerzialisiert (wie die FAZ schrie, ist eine Scheinaussage und ist Schmonzes, denn Warhol hat weder der Kunst noch dem Kommerz gedient. Er ist an diesen Begriffen vorbeigegangen, ohne nach links und rechts zu schauen, ohne mit der Wimper zu zucken. Nachdem jede ästhetische Theorie auch eine Theorie des Seins transportiert, läßt sich sagen: Warhol definiert die Bedeutung der Dinge nicht nach irgendeiner etablierten Werthierarchie, sondern nach dem Gebrauch, den er von ihnen macht: was er zu seiner Selbstentfaltung braucht, ist ihm gut genug, und besseres als Brauchbares kann es für ihn nicht geben. «Die Gegenstände bilden» für ihn nicht «die Substanz der Welt» (Wittgenstein, 2.0211, T. I-p.), sie sind für ihn Gebrauchsgüter, Muster ohne Ewigkeitswert, sie besitzen an Wert nur, was sie an Wert jeweils aktualisieren durch Gebrauch. Die Welt wird Warhol zum Konsumartikel.

Warhol bei der Arbeit

Warhols Filme sind, im Slang der Logik, Aussagen ohne begleitende Gedankenvorstellungen.

Er liefert Sachverhalte ohne persönlichen Schmus, doch er verhüllt nicht, daß das Medium seiner Beschreibung (der Film und seine Struktur), im Beschriebenen enthalten ist. Der eine liefert Wirklichkeit in Minuten oder Metern, der andre in Gramm, Warhol liefert Wirklichkeit in Zelluloid. Der Meister sagt: «Dieser Baum ist 2 m lang», gemessen am Urmeter in Paris. Der Warhol sagt dem Lehrling: «Wie lang und dick dieser Baum ist, hängt davon ab, welches Objektiv ich nehme, welchen Abstand zwischen Kamera und Baum ich wähle und welchen Winkel, auch davon, ob ich mit der Kamera fahre oder schwenke oder ob ich sie fixiere» «Na, wenn ich so überschlag, ist dieser Baum circa 3,3 m Zelluloid, wenn ich ihn mit einer Geschwindigkeit von 10 cm/sec und bei einer Laufgeschwindigkeit von 24 Bildern/sec abgefahren habe.» Die Mamma sagt zum faulen Boy: «Dieser Schlaf dauert schon acht Stunden.» Warhol zeigt: dieser Schlaf ist sechzehn 35-mm-Rollen à 30 Min., bei ... Er beschreibt die realen Phänomene in der Metrik und Sprache des Films, wobei er die semantischen (inhaltlichen) Regeln mit den syntaktischen (formalen) verschmilzt, das heißt: die Struktur des Mediums Films und die Struktur des Gefilmten bestimmen und bedingen einander. Annähernd meint «Film Culture», die Welt erscheint «nicht in dramatischen, arrangierten Kontexten und Bedeutungen, nicht im Dienste von irgend etwas (sogar das Cinéma Vérité entkam nicht der Unterwerfung der objektiven Realität unter Ideen), sondern so wie sie ist: Essen als Essen, Schlafen als Schlafen, Haarschneiden als Haarschneiden.»

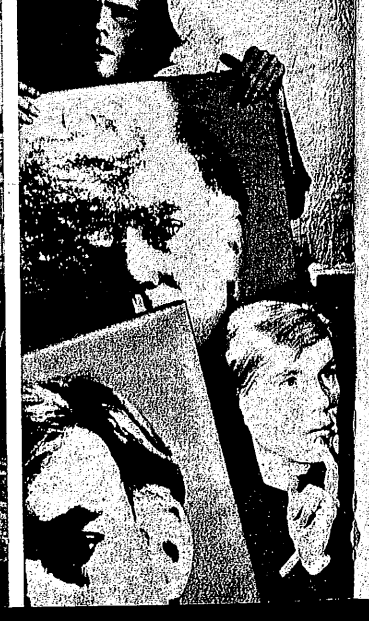
Warhol mit Jonny Film und Lizzy Malerei

30 gleiche Mona Lisas auf die Leinwand zu malen (ein Bild auf ein Bild zu malen) oder 170 gleiche Coca-Cola-Flaschen, 40 gleiche Porträts von Eliza-



Andy Warhol and his Super-Stars

Andy Warhol und seine Super-Stars
obere Reihe:
«****» mit Mario Montez und Viva
«7 Most Beautiful Boys»
mittlere Reihe:
«Chelsea Girls»
«Bathub» mit Taylor Mead und Viva
(Die übrigen Bilder stammen
nicht aus Filmen)
Fotos: Sammlung Bachmann





beth Taylor in Siebdruck auszustellen, das Pressefoto eines Autounfalls zu verdoppeln, Campbells Tomatensuppenkonserven plan und präzis abzumalen – das bedeutet Umkehrung der Werte. Das Unmittelbare wird reproduziert, das Einmalige wiederholt, statt Ausdrucks- und Gestaltungskraft bietet er plane Abbildung, statt persönlichem Stil objektive Druckverfahren, statt Aura des Originals Multiplika, statt subjektivem Bewußtsein das plane Ding. Wo bisher Original und Einzigkeit allein galten, da triumphieren nun Anonymität und Vervielfältigung. Warhol zeigt einen acht Stunden lang Schlafenden acht Stunden lang («Sleep»), er filmt das Empire State Building in einer einzigen Kameraposition von morgens bis abends (12 Stunden), samt der sich verlängernden Schatten, der Wolkenzüge, der Flugzeuge («Empire»), er zeigt einen schönen Knabenkopf nach dem anderen («The 13 most beautiful boys»), einen schönen Mädchenkopf nach dem anderen («The 13 most beautiful girls»). Alle Vorgänge werden in ihrem konkreten Zeitablauf gefilmt (ebenso in den Filmen «Couch», «Kiss», «Haircut»), Filmzeit und Aktionszeit decken sich. Die Kameraposition ist fixiert, das heißt, wo einst Mannigfaltigkeit (des Raums, der Zeit, der Ereignisse, der Einstellungen) blühte, wird reduziert (ein Raum, ein Ereignis, eine Zeit, eine Einstellung); wo einst Manipulation preisgekrönt und prädikatisiert wurde, wird so wenig wie möglich manipuliert (keine Montage); was wiederholbar, lenkbar wäre (Spiel der Schauspieler, Aufnahmetechnik), wird nicht wiederholt (die Schauspieler improvisieren) und nicht dirigiert (Lichteinfall und Dunkel bleiben, kein Schnitt).

Warhol en detail und mit Reality Jane

Bezeichnend für den Intermedia-Charakter und den Wirklichkeitsbegriff seiner Kunst ist sein Playmate of the Month für «Playboy». Ein Bild, auf dem zwei Busen sind: der verhüllte ist sichtbar bei Tageslicht, der unverhüllte nur sichtbar bei Bestrahlung mit ultravioletem Licht. Merkmale des Films sind genauso vorhanden wie Merkmale der Malerei. Objekt-Film oder Objekt-Malerei?

Warhol en gros und mit einigen seiner Filme

Warhol hat als Maler begonnen. Der Wechsel zum Film hat ihm anfangs mehr bestürzt denn begeisterte Zuschauer gebracht. Er hat in den letzten 3,5 Jahren über 60 Filme gedreht, die zwischen drei Minuten und 25 Stunden dauern. Neben den erwähnten Titeln sind in Europa noch bekannt «Vinyl» («Ein Stück Raum ist das Einzige, was Gegenstand der Kontinuität ist. Die Schauspieler wechseln sogar die Identität vor der ständig-rollenden statischen Kamera. Das Opfer wird der Richter, die Untergrundbahn der Gerichtssaal, ohne Kostüme oder Schauspieler zu wechseln», P. Adams Sitney); «Poor Little Rich Girl» (die Kamera beobachtet das zerstreute, etwas verzweifelte Mädchen mit ihren Telefonanrufen, ihrem kleinem Gelächter, ihrem Körper, allen Rhythmen ihrer Trägheit und Verletzbarkeit), «dracula», «I A Man» (Hommage à «Ich – eine Frau»), «The Chelsea Girls» («film» 7/1967). Mit «The Chelsea Girls» hat Warhol das New American Cinema vom Underground ins öffentliche Bewußtsein gestoßen: «The Chelsea Girls» wurde in kommerziellen Kinohäusern gespielt, wo der Film allein in New York 10–15 000 Dollars pro Woche einbrachte.

Kino klipp und klar

Andy Warhol's «Harlot»*)

von Peter Weibel

zu Pin-Up-Schimmer, die Augen verdrehen sich langsam, der Blick zerbricht, zerrinnt.

Kamera

Dies vorgegebene Material scheint Warhol schon zu üppig, die Bedeutungen schließen schon allzusehr ins Kraut. Er will weniger, er will über das «still» nicht hinaus. Er will kein Drama entwickeln, sondern das Material. Er reduziert die Action aufs sinnlich Wahrnehmbare, schöpft auch dort die Möglichkeiten bei weitem nicht aus, läßt nur den Spalt dessen herein was er braucht. Die Organisation der Elemente ist (scheinbar) so bieder (und dabei so raffiniert), daß diese frei bleiben von allen denkbaren inhaltlichen Bezügen, eingeschliffenen Bedeutungen. Zwischen den Personen entstehen keine Sentiments. Die Kamera bleibt statisch fixiert, kein Objektivwechsel, kein Zoom. Minimale Veränderungen und Einsätze der Schauspieler erreichen jedoch eine Spannung, die 70 Minuten durchzieht.

Action

Aus ihrer Handtasche holt Montez immer wieder neue Bananen, verzehrt sie verzückt, variiert nach ihrer erotischen Phantasie. Zwischendurch raucht Malanga ausdruckslos. Scheint das Spiel von Montez das Auge nicht länger zu faszinieren, beginnt Fagan lange und starr zu lächeln. Ist das vorbei, bewegt sich zum ersten Mal die Katze. Montez holt aus ihren Kleidern nun die nächste Banane, biegt den Nacken zurück und läßt sie über dem Gesicht pendeln, liebkost sie, betrachtet sie von allen Seiten, bewegt sie mit Gesten der Zärtlichkeit, Obhut und Gier durch die Luft, führt sie schließlich wieder ein in den Mund, wo Frucht und Frau zerschmelzen. Gerard gibt Philip eine Zigarette, der lehnt ab. Carol verharrte ständig in Ruhe, nun bewegt sie sich, gibt Mario eine Banane. Mario steigert sein Spiel um einen Grad, die Bewegungen, mit denen er die Banane schält, werden langsamer und feierlicher; lasziv schleift er die Banane über den Busen. Gerard reicht Philip wieder eine Zigarette. Diesmal nimmt er sie an. Er klemmt sie horizontal zwischen die Lippen und läßt sie immer wieder runterfallen. Endlich gelingt die Chose, oder läßt Philip sie gelingen: er schiebt die Zigarette von der Horizontalen in die Vertikale und raucht. Carol fällt ebenfalls in vehementere Action, sie hält die Katze, die entlaufen will, am Schwanz fest. Montez schweift mit der Banane runter zum Knie, tändelt dort rum, schleppt sie über den Oberschenkel, bevor er sie, der Schalen entblößt, verschlingt. Nach einer kurzen Drosselung der Aktion und einem langsamen Abdrehen der Spannung wird das «living and talking «still» of Jean Harlow» am lebendigsten. Koshinskie und Fagan trinken Bier aus einer Dose, Montez verteilt seine frivole Aktivität über den ganzen Körper.

Kalauer

Ronnie Tavel, Harry Fainlight, Billy Linich reden drauflos, reden über das, was los ist und was sie sich denken. Sie reden in private jokes und übelsten Kalauern... was ist das dort... eine Katze... wieso eine Katze... na doch eine Katze... eine weiße Katze... warum keine schwarze Katze... ist es ein Kater... eine Katze... weil sie weiß ist... Auch über das Wort «banana» werden die übelsten Witze gerissen, oder die übelsten Kombinationen zusammengestoppelt, oder es wird in Pseudo-Seriosität schwadroniert. Zum Schluß taucht auch Hollywood-Musik auf.

Nicht Reproduktion soll geboten werden, sondern Live-Sendung. Die natürliche und unmittelbare Tonkulisse soll dafür sorgen, daß der Zuschauer die Leinwand vergißt und glaubt, ohne Vermittlung der Kamera dem Geschehen beizuwohnen, im Kino vor der Wirklichkeit zu sitzen. Der vermeintliche Illusionscharakter des Films wird bis an die äußersten Grenzen verdrängt. Weg von der Traumfabrik zur Kantine der Wirklichkeit.

Underground

«Harlot», dies ausgewälzte Stilleben (dies Gemälde mit lebenden Personen), ist einer der vollendetsten Filme der letzten zwei Jahre, was artistische Sensibilität, Perfektion und theoretische Konzeption anbelangt. So sehr er an den Grenzen des Mediums operiert, das Medium Film an die Grenzen der Aufhebung treibt, so sehr steht er dennoch im Zentrum der Theorie des Mediums, so sehr ist er dennoch Film, so sehr ist er ein großes Stück Film, weil an ihm, der Negation der Filmgeschichte und der etablierten Filmästhetik, seinerseits eine Theorie des Films ablesbar ist, deren Verbindlichkeit und Evidenz nicht nur transparent, sondern bürgerlichen Tour-Idolen (Antonioni, Buñuel etc.) auch meilenweit, in Überseemaß eben, voraus ist. In diesem Zusammenhang Warhol als Underground abzutun, wäre (siehe auch den kommerziellen Erfolg von «Chelsea Girls») brutale Geschichtsfälschung (siehe Porträt). Wie ohnehin der Terminus Underground Cinema als Denunziant seine Wirksamkeit verloren hat, heute, seit Hollywood-Regisseure wie Arthur Penn, S. Sidney Lumet und andere eine Beeinflussung gestehen, seit der Underground durch eine Unmenge von Zeitungsartikeln (siehe NEWSWEEK) längst zum Upperground wurde.

«Harlot» hat eine gewisse Affinität zu dem, was in der biedereren und bildenden Kunst gegenwärtig als «primary structures» kursiert. Ein anderer Terminus für diese Kunst, «Minimum Art», deutet an, daß hier, wie dort unter gleichsam extremen und labormäßigen Bedingungen das Spezifische der Medien erprobt, ihre Regeln, Prinzipien, Axiome demonstriert werden.

Gebrauchsartikel Film

Es heißt, er manipuliert das Manipulierbare nicht (siehe Porträt). Was einmal auf dem Zelluloid ist (Lichteinfall, Finsternis etc.), verändert er nicht mehr. Anders als in «Sleep», arrangiert er in «Harlot» Wirklichkeit (die Schauspielergruppe), doch – wie stets – nicht die Filmstreifen. Er will das Wirkliche und das Nicht-Wirkliche lediglich als Gebrauchsartikel anerkennen. Auch seine Filmästhetik, was sonst, hat den Charakter eines Gebrauchsartikels: er nimmt vom Film bloß, was er braucht, und das nimmt er, wie er es braucht und will. Die Lieschen-Frage der Produzenten und der Kritiker unter den Zuschauern: Warum zieht Jonny Film aus der Wohnung von Emma Wirklichkeit nicht aus?, kann Warhol grinsend nur so beantworten: Wie zieht Emma Wirklichkeit ein in die Wohnung von Jonny Film (ohne daß sie sich streiten). Vom Film bloß jene Elemente zu nehmen, deren er bedarf und wie er diese will, um sich in der Filmsprache ausdrücken zu können (wie Warhol es tut), ist durchaus legitim. Als in der Filmsprache ausgedrückt gilt, was sich der Mittel eben bedient, als da sind: Projektor, Projektionsfläche, Projektionsraum, Vorführraum, Zuschauer, Vorführer, Filmstreifen (negativ und positiv), Tonspur, Regisseur, Kamera, Objektiv, Kameramann,

Der Film beginnt wie ein «still». Ein Kanapee und vier Schauspieler: Mario Montez, der Transvestiten-Schauspieler, liegt, als Hollywood-Star Jean Harlow verkleidet, auf dem Sofa, dahinter sitzt unbeweglich Carol Koshinskie in eleganter Kleidung, hält eine weiße Katze in ihrer Hand. Hinter dem Kanapee stehen Gerard Malanga im schwarzen Anzug und Philip Fagan. Das Bild dauert, steht Minuten so, erhöht sich auch in der Folgezeit kaum über diesen Ruhewert. Montez hebt langsam die Hand und nimmt die Banane, die ihr Malanga förmlich reicht. Er/Sie schält

*) hier wie in vielen Filmen von Warhol ist die Unterscheidung zwischen Schauspieler und Charakter, den er spielt, zweideutig (P. A. Stiney)

langsam die Frucht, führt sie ein in den Mund und saugt. Während des Bisses öffnet sich der Mund

*) 16 mm, 70 Min., schwarz-weiß

K
g
n
Z
V
u
ä
F
K
ü
d
ä
T
L
ti
F
d
e
w
ü
fl
E
Z
s
d
h
p
Z
s
s
V
R
is
lr
rr
u
d

f
M
ku
e
d
ti
di
C
d
B
in
lo
«I
R
cf
dt
är
gr
W
re
de
at
wi
be
EJ
Zi
ur
vlr
pL
zy
ab
au

Kamerafahrt, -schwenk, Schneidemaschine, Laufgeschwindigkeit, Montage, Einstellungswinkel, Kameraposition, Schnitt, etc.

Zeit

Warhol mixt im Medium oder verweigert die Mittel und ihre Verfahren. Fixe Kameraposition, keine Veränderung der Objektive, keine Schwenks, keine Fahrt, keine Blenden. Das ist die Tendenz, die Kamera überhaupt verschwinden zu lassen. Die natürliche Tonkulisse ist die Tendenz, die Leinwand überhaupt verschwinden zu lassen. Kein Eingreifen des Regisseurs auf die Schauspieler, keine Veränderung des Raumes und der Zeit, das ist die Tendenz, den Regisseur überhaupt verschwinden zu lassen. Und auch das Zelluloid will Warhol abtreiben: er montiert nicht (he never edits) und hält Film, «Medium des bewegten Bildes», an der Grenze der Unbeweglichkeit. Er hält fest am «still», am einzelnen Stehkader, greift nicht zu den tausenden, welche die Bewegung/Bewegtheit vermitteln, weil er über eine fundamentalere Kategorie des Films reflektiert: die Zeit (in der Bewegung und Nicht-Bewegung geschehen/dauern). Das Verstreichen der Zeit auch, die willkürliche Metrik der Laufgeschwindigkeit (Bildzahl pro Sekunde) verdeutlicht: daß die Bewegungen ungewohnt langsam sind. Warhol mixt, vertauscht. Straße statt Kinosaal, als Projektionsfläche nicht die Leinwand, sondern Tanzende (the «Plastic Inevitable»), drei Projektoren statt einem, zwei Leinwände statt einer, usw. In seinem 25-stündigen 4-Sterne-Film überläßt er dem Vorführer, was des Monteurs wäre, nämlich die Reihenfolge der 48 Filmrollen zu bestimmen. Warhol ist an den Grenzen des Mediums. Warhol mixt wohl im Medium, dennoch sind seine Filme keine mixed media, weil er sich trotz extremer Reduktion streng und ausschließlich an die Grundfiguren und -mittel des Films hält.

Kultur

Mit der Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen künstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit, etwa zwischen dem Schauspieler und dem Charakter, den er spielt, fällt auch die arbeitsteilige Klassifikation, zum Beispiel in Dokumentar- und Spielfilm, und die aristotelische Scheidung in Form und Funktion. Die Form von Warhols Filmen ist funktionell bedingt durch das Gefilmte. Bildsprache als Träger von Bedeutungen hat hier abgehalftert. Was sich abspielt in diesem Universum der Ereignisse, ist bedeutungslos und banal. Die Perfidie und Perversion von «Harlot» ist bloß der Widerschein Warholscher Reflexion über dieses Universum und seine Sprachen, auch des Films, welche er beide als trivial durchschaut, denn dieses Mal hat er ja «Wirklichkeit» arrangiert (die Schauspielergruppe). Es wird nichts geboten, weil nichts zu bieten da ist, vor allem. Worüber lohnte sich zu reden, wenn nichts zu be- reden da ist und auch die Sprache nichts taugt, über das Bestehende nicht hinaus kann. Es wird nicht aufgegeben, doch auch nicht vorgetäuscht. Dies wahrscheinlich der semantische (inhaltliche) Überbau/Hintergrund der ästhetischen Methode. Auch der Film feiert sich nicht als der Verheißer freierer Zustände. Obwohl scheinbar nur formalen Regeln unterworfen, ist im Film dennoch eine Botschaft von violenter Nostalgie spürbar. Hinter oder durch (so purzelt & purzelt nun mal die Sprache dem/den zynisch-frivolen Glamour schwelt eine brutale Vision abendländischer Kultur, doch deren Augen sind eher ausdruckslos als tragisch umschattet.

«Die neuen Leute sind neuer als die alten»

Gespräch mit Andy Warhol/von Rolf-Ulrich Kaiser

Man steigt enge Stiegen hinauf, wie in eine alte, verkommene Fabrik. An der Tür im vierten Stock steht kein Name. Geräusche machen neugierig, und man traut sich in den durch Bretterwände, so etwas wie Kulissen, unterteilten, großen, kahlen Raum. Stoffe, Gemälde, Geräte. Hier arbeitet Andy Warhol an seinen Filmen. Hier erzählt er, sind einige seiner Filme entstanden. Und so fragen wir nach dem Studio, er aber antwortet:

WARHOL: Es ist kein Studio, es ist eine Fabrik.

KAISER: Was geschieht hier?

WARHOL: Wir sitzen hier herum. Es ist eine Fabrik.

KAISER: Wofür?

WARHOL: Produktion von Dingen.

KAISER: Wem gehört dieser Raum?

WARHOL: Uns!

KAISER: Wofür brauchen Sie ihn?

WARHOL: Es ist unser Wartezimmer.

KAISER: Für wen?

WARHOL: Für jeden, der warten will.

KAISER: Ihr Film, «Chelsea Girls», ist im Untergrund sehr bekannt geworden. Und er ist auch außerhalb davon ein großer Erfolg geworden.

WARHOL: Wir wollen ihn kürzen. Wir wollen eine geschnittene Version herausbringen, so daß man ihn überall sehen kann.

KAISER: Haben Sie auf Ihren Erfolg hin Angebote von den großen Filmgesellschaften erhalten?

WARHOL: Nein.

KAISER: Würden Sie Angebote annehmen, wenn sie kämen?

WARHOL: Ja.

KAISER: Haben Ihre Filme ein Engagement?

WARHOL: Nein.

KAISER: Gibt es keinen Grund?

WARHOL: Man soll nicht drängen, nicht die Leute zu irgendetwas drängen.

KAISER: Sie lesen doch jeden Tag in der Zeitung über den Vietnam-Krieg. Haben Ihre Filme nichts damit zu tun?

WARHOL: Alles hat etwas miteinander zu tun.

KAISER: Aber sie kümmern sich nicht bewußt darum?

WARHOL: Well, das ist so wie ... lassen Sie mich denken ... nein.

KAISER: Jonas Mekas sieht in den neuen Filmen das Bild einer neuen Gesellschaft. Was halten Sie von dieser Meinung?

WARHOL: Eine neue Gesellschaft – das sind neue Leute.

KAISER: Wie unterscheiden sie sich von den anderen?

WARHOL: Ich weiß nicht; sie sind einfach neu. Ich glaube, die neuen Leute sind einfach neuer als die alten. Sie mögen mehr Farben; sie sind einfach jünger. Meistens ist nur die Kleidung anders.

KAISER: Wer schaut sich Ihre Filme an?

WARHOL: Ich weiß nicht.

KAISER: Wer sollte sie sich ansehen?

WARHOL: Jedermann.

KAISER: Wer also wird hingehen?

WARHOL: Das ist eine schwere Antwort – Jedermann, dem es Spaß macht. Ich dränge nichts und niemanden.

KAISER: Können Sie mir eine kurze Selbstbiographie geben?

WARHOL: Nein.

KAISER: Warum nicht?

WARHOL: Sie haben «kurz» gesagt.

KAISER: Gut, dann machen Sie es länger.

WARHOL: Ich muß mir erst alles überlegen. – Ich bin halb ein Cherokee, halb ein Tschechoslowake. Ich gehe jeden Tag zur Arbeit. Gestern sah ich den Film «I'm a woman». Er ist fantastisch. Haben Sie ihn gesehen. Mögen Sie ihn?

KAISER: Ja. – Wann wurden Sie geboren?

WARHOL: Fragen Sie mich etwas anderes.

KAISER: Woran arbeiten Sie im Augenblick?

WARHOL: Wir arbeiten gerade an zwei Filmen. Der eine ist über den Krieg in Vietnam, und ein Film über die Hippies; und außerdem noch ein Film über LSD.

KAISER: Was geschieht in Ihrem Vietnam-Film?

WARHOL: Wir sagen darin nur, das ist ein Krieg.

KAISER: Sie zeigen den Krieg?

WARHOL: Ja. Wir photographieren die Fernseh-Filme über Vietnam. Es ist ein 20 Stunden-Film.

KAISER: Machen Sie diese Filme zusammen mit COOP, dem genossenschaftlichen Zusammenschluß der Untergrund-Filmer?

WARHOL: Ja, alle meine Filme. Sie geben mir das Geld, um meine Filme zu machen.

KAISER: Wer bekommt die Einnahmen der Erlöse?

WARHOL: Sie erhalten es.

KAISER: Sie bereiten einen Film über Hippies vor.

WARHOL: Wir zeigen Hippies.

KAISER: Beim Spielen, beim Arbeiten?

WARHOL: Beim Singen, Tanzen.

KAISER: Ohne Geschichte?

WARHOL: Ja.

KAISER: Was zeigen Sie in Ihrem LSD-Film?

WARHOL: LSD.

KAISER: Nur LSD?

WARHOL: Ja, ein Stückchen Zucker mit LSD. Einer ißt solch ein Zuckerstück.

KAISER: Wo kann man den Film sehen?

WARHOL: Wir haben nur die Fotos gemacht. Wir haben noch keine Kopie. Erst wenn wir neues Geld von COOP bekommen.

KAISER: Haben Sie einige der neuen deutschen Filme gesehen?

WARHOL: Gerade die Sache mit Anita Pallenberg. *)

KAISER: Wie hat er Ihnen gefallen?

WARHOL: Großartig.

KAISER: Warum?

WARHOL: Weil ich sie gebrauchen kann.

KAISER: Warum, wollen Sie mit ihr einen Film machen?

WARHOL: Sie erinnert mich an mein Mädchen.

*) Gemeint ist «Mord und Totschlag» von Schlöndorff. – Red.