



Leseprobe

Blake Gopnik

Warhol

Ein Leben als Kunst. Die Biografie

»... schlichtweg umwerfend: Ein 1200 Seiten und 50 Kapitel starkes Monumentalwerk. Packend geschrieben, unterhaltsam, aufschlussreich und bestechend« *WDR3 Mosaik*

Bestellen Sie mit einem Klick für 48,00 €



Seiten: 1232

Erscheinungstermin: 09. November 2020

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

www.penguinrandomhouse.de

Inhalte

- Buch lesen
- Mehr zum Autor

Zum Buch

Die definitive Biographie

Andy Warhol ist der bekannteste Künstler der Pop-Art. Seine knallbunten Bildserien von Suppendosen, Bananen oder Hollywood-Stars wie Marilyn Monroe sind bis heute stilprägend, die Gemeinde aus Musen, Celebritys, Drag Queens und Intellektuellen, mit denen er sich in seiner New Yorker »Factory« umgab, ist legendär. In seiner monumentalen Biografie taucht Blake Gopnik tief in das Leben dieser ebenso radikalen wie rätselhaften Kunstfigur ein. Eindrucksvoll zeigt er, wie Warhol nicht nur in seinem Werk die Trennung zwischen Kunst und Leben auflöste und dadurch die Kunstwelt ebenso nachhaltig faszinierte wie revolutionierte. Eine akribisch recherchierte und umfassende Biographie einer der schillerndsten Gestalten des 20. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Abbildungen.



Autor

Blake Gopnik

Blake Gopnik, Jahrgang 1963, zählt zu den führenden Kunstkritikern Nordamerikas. Nach seiner Promotion in Kunstgeschichte in Oxford schrieb er für »Newsweek« über Bildende Kunst und Design, bei der »Washington Post« und der kanadischen »Globe and Mail« war er Ressortleiter für Kunst. 2015 war er Fellow am Leon Levy Center for Biography an der City University of New York, 2017 dann Cullman Center Fellow in residence an der New York Public Library. Er schreibt regelmäßig in der »New York Times«.

Blake Gopnik

Warhol

Ein Leben
als Kunst

Blake Gopnik

Warhol

Ein Leben
als Kunst

Die
Biografie

Aus dem Amerikanischen von Marlene Fleißig,
Hans Freundl, Ursula Held, Hans-Peter Remmler,
Dr. Andreas Thomsen und Violeta Topalova

C. Bertelsmann

*Für Lucy Hogg,
ohne die es dieses Buch – und seinen Autor – kaum geben würde.*

*Und zum Gedenken an Matt Wrbian,
eine menschliche Fundgrube für alles Warholianische.
Für ihn hätte dieses Buch vor allem noch ... länger sein sollen.*

INHALT

VORSPIEL: TOD	15
1 (1928–1934)	21
Geburt Pittsburgh Die Karpato-Ruthenen Kirche und Glaube	
2 (1934–1945)	43
Familienleben Schule Krankheit Carnegie Institute Schenley High School Auf dem Weg zum College	
3 (1945–1947)	71
Kunststudium am Carnegie Tech Kommilitonen und Dozenten Ein Quantum Scheitern Schaufensterdekorationen Homosexuelles Leben und seine Gefahren Künstlerische Vorbilder	
4 (1947–1949)	103
Dada und Filmkunst am Tech Die Outlines Gallery und die Avantgarde Der Starstudent Die Ursprünge der »Blotted Line« New Yorker Horizonte	
5 (1949)	125
Erste Bleiben und Verträge in New York Modemagazine und Plattencover	
6 (1949–1951)	139
Franziska Boas und das Künstlerleben Eine Kommune armer Künstler Tommy Jackson und ein erster Flirt Eigene Wohnung und Auftragsjagd	

INHALT

7 (1951–1952)	161
Neuer Luxus Otto Fenn Besessen von Capote Julia Warholas Ankunft Kommerzieller Erfolg Skurrile Gedichtbände	
8 (1952–1954)	185
Die Hugo Gallery und eine Hommage an Capote Lower Lexington Die Katzen Der erste Freund Das erste Toupet	
9 (1954–1955)	201
Das Serendipity Ausmalpartys Camp The Loft Gallery	
10 (1955–1956)	213
Schaufenster Schuhe, Schuhe, Schuhe Nathan Gluck macht mit Die Bodley Gallery	
11 (1956–1959)	233
Freigiebigkeit Charles Lisanby Weltreise Kaufsucht Edward Wallowitch Ray Johnson The Foot Book Silberne Theaterkulissen <i>1000 Names and Where to Drop Them</i>	
12 (1960–1961)	259
Das neue Stadthaus Krankheit Kunstsammeln Die Judson- Memorial-Church Emile de Antonio Bedrohung durch die Fotografie Boom am Kunstmarkt	
13 (1961)	281
Schaufensterdekor wird zu Pop-Art Yves Klein Ivan Karp und Henry Geldzahler besuchen das Atelier	
14 (1961–1962)	311
Jugendkultur Falsche Unschuld Kritische Rezeption der Pop-Art	
15 (1962)	329
Warhol, ein »Neues Talent« Suche nach einer Galerie Geld malen Suppendosen in Los Angeles Martha Jackson sagt eine Ausstellung ab Die Stable Gallery tritt auf den Plan	

16 (1962)	353
Die Geburt des Siebdrucks Liz Taylor und Baseball »New Realists« und die Erschaffung des Pop Marilyn in der Stable Gallery	
17 (1963)	383
Die Feuerwache Death and Disasters Theaterkostüme Fotoautomatenporträts Ein Porträt von Ethel Scull Mona Lisa	
18 (1963)	403
Gerard Malanga beginnt mit der Arbeit Downtown-Dichter Amphetamine Downtown-Filmemacher Amateurfilme mit Jack Smith in Old Lyme John Giorno in <i>Sleep</i> <i>Kiss</i> The Put-On	
19 (1963)	433
Elvis und Liz Taylor in Los Angeles Die Fahrt nach L.A. Aufnahme in Hollywood und Marcel Duchamp Taylor Mead und Naomi Levine in <i>Tarzan</i> Trauer um J.F.K. Jackie <i>Haircut</i>	
20 (1964)	465
Die Entdeckung der Factory Screen Tests / Billy Name Die Factory in Silber Boxen in der Stable Gallery	
21 (1964)	489
Die erste Factory-Party Most Wanted Men für die Weltausstellung Eine anzügliche <i>Couch</i> und <i>Blow Job</i> Das Empire State Building unter Beobachtung Flowers	
22 (1964)	517
Von Eleanor Ward zu Leo Castelli Stabiles Einkommen Baby Jane Holzer, Girl of the Year <i>Soap Opera</i> Pop-Art wird Mainstream	
23 (1965)	535
Ein Anti-Weihnachtsbaum Filmpreise Speed Freaks Henry Geld- zahler raucht eine Zigarre Philip Fagan, der erste Liebhaber, mit dem Warhol auch zusammenlebte 30 Filme in einem Jahr Der Film und der Tod der Malerei	

24 (1965)	563
Edie Sedgwick Mit Freunden nach Paris Superstars Andy und Edie im Partnerlook Das Streifenhemd Der Anfang der Videokunst: <i>Outer and Inner Space</i> Warhol-Fanclubs Endlich berühmt	
25 (1965)	587
Rivalitäten in der Factory Neuzugänge: Paul Morrissey, Brigid Berlin, Bibbe Hansen Zu viel Party <i>My Hustler</i> Danny Williams zieht ein und wieder aus	
26 (1965)	609
Andymanie in Philadelphias ICA Warhol formt sich seine Persönlichkeit	
27 (1966)	629
The Velvet Underground Psycho-Dinner Ingrid Superstar löst Edie ab	
28 (1966)	647
The Exploding Plastic Inevitable Neue Warholianer: Mary Woronov, Susan Bottomly, Susan Pile Das Ende der Werbegrafik Geldsorgen und Hoffnungen Ein Velvet-Underground-Album	
29 (1966)	663
Silver Clouds und Kuhtapete Julia Warhola kränkelnd zu Hause Richard Rheem zieht ein und wieder aus	
30 (1966)	679
Die Kunst der Wiederholung Ein Porträt von Holly Solomon Kühe und Wolken im ganzen Land Eine Bostoner Retrospektive Die Velvets auf Tour »You're In«-Parfüm <i>Jane Heir</i> , der gescheiterte Spielfilm Die Geburt der <i>Chelsea Girls</i>	
31 (1967)	703
Max's Kansas City Nacktes Fleisch im Film: <i>Bike Boy</i> und <i>Nude Restaurant</i> Bröckelnde Factory Rod la Rod <i>The Andy Warhol Story</i> Russisches Roulette der Superstars	

32 (1967)	723
Sackgassen-Kunst Drucke als neue Einkommensquelle <i>The Chelsea Girls</i> im ganzen Land und in Cannes Thirteen Most Wanted Men in Paris Ende der Velvets	
33 (1967)	741
<i>Four Stars</i> – 25 Stunden Film <i>A: A Novel</i> – 24 Stunden Gespräch <i>Andy Warhol's Index (Book)</i> Vorgetäuschte Vortragsreisen Gerard Malangas Ausstieg Die Silver Factory schließt	
34 (1968)	765
Ein neues Studio am Union Square <i>Lonesome Cowboys</i> in Arizona Aus Chaos wird Ordnung Die Überbleibsel der Factory-Clique Der feine Fred Hughes Eine Ausstellung in Schweden	
35 (1968)	795
Valerie Solanas <i>Scum Manifesto</i> <i>I, a Man</i> Der Anschlag Das Krankenhaus Die Verhaftung	
36 (1968)	815
Genesung Security im Studio <i>Midnight Cowboy</i> Solanas und die Feministinnen <i>Flesh</i> und das Filmgeschäft Neue (SUPER-)STARS: Joe Dallesandro und das Transgender-Trio	
37 (1968)	837
Zurück aus dem Krankenhaus Bearbeitung von <i>Lonesome Cowboys</i> Hundert glückliche Rockefeller Mit Julia geht es abwärts Jed Johnson zieht ein Wieder im Sattel, aber noch angeschlagen Pat Hackett, die ideale Ghostwriterin Krankenhausrechnungen, Klagen und ungedeckte Schecks Profitable Porträts	
38 (1968–1969)	865
<i>Fuck</i> , ein <i>Blue Movie</i> Vorstöße in die Konzeptkunst: Staubsauger und Superstars zum Mieten Raid The Icebox und das Museum als Kunst Treibende Stühle und Regenmaschinen Video-Abenteuer Ein Eisbecher für Schrafft's	

39 (1969)	893
Valerie Solanas auf freiem Fuß Weitere Operationen Cover für Rolling-Stones-Album Hollywood-Filmpläne scheitern (zweimal) Male Parade von Gerard Malanga Die Geburt von <i>Interview</i> Business-Art, der nächste Schritt nach Pop-Art Tiefkühlgerichte aus dem Andy-Mat	
40 (1970–1971)	925
Eine (weitere) Warhol-Retrospektive Bob Colacello und Vincent Fremont kommen an Bord Andy Warhol, der Super-Shopper Neue Förderer: Sandy und Peter Brant <i>L'amour</i> und die Leute darin Das Leben als Vip Scheitern am Theater: Andy Warhols <i>Pork</i> und <i>Man on the Moon</i>	
41 (1971–1972)	951
Finanzielle Schummeleien Nobelkarossen und Immobilien Leben auf dem Land und Berühmtheiten als Mieter: Lee Radziwill und die Kennedy-Kinder, Mick und Bianca Jagger	
42 (1972–1973)	963
Julia Warhola kehrt zum Sterben nach Hause zurück Der Vorsitzende Mao und die untote Malerei Unterwegs in Europas Hautevolee Große Gesichter mit der Polaroid Big Shot Gallenstein-Warnschuss <i>Frankenstein</i> und <i>Dracula</i> in Rom Mit Liz Taylor in <i>Identikit</i>	
43 (1974)	989
Warhols Pariser Hauptquartier <i>Interview</i> , Mode und Gesellschaft Halston und der Glamour Die verdrehten Geschlechter von Ladies and Gentlemen <i>Die Philosophie des Andy Warhol</i> (und seiner Ghost-writer) <i>Popism</i> , eine (Nicht-)Autobiografie	
44 (1974–1975)	1015
Ein neues Zuhause Jed Johnsons richtet ein Brigid Berlin kehrt zurück <i>Time Capsules</i> und die hohe Kunst des Mülls Erlauchte Praktikanten Einen Rolls-Royce ins Diamantenviertel Lunchtreffen bei <i>Interview</i> und deren Ausbeute	
45 (1975–1977)	1039
Porträtjagd: Iranische Herrscher und Imelda Marcos Mit Gerald Ford im Weißen Haus Mit Jimmy Carter in Georgia Kommerzielle Kunst: Sportler, Haustiere, Autos und Häuser Victor Hugo und der Akt als Landschaft <i>Piss Paintings</i>	

46 (1977–1980)	1059
Studio 54 Shadows Porträts im Whitney <i>Bad</i> , der letzte Film Jed Johnson geht	
47 (1981)	1081
Warhol als Model <i>Exposures</i> : Gesellschaftsleben Ronald Feldmans Business-Projekte Externe Dienstleistung durch Rupert Smith	
48 (1982–1983)	1101
Die New Art Kids Warhol und Basquiat Rorschach-Bilder Shoppen und Sammeln	
49 (1982–1986)	1125
Das Coned-Studio Andy Warhol TV Stress mit Fred Hughes Werbung <i>The Love Boat</i> Camouflage-Gemälde Jon Gould Aids Wohltätigkeit à la Warhol	
50 (1986–1987)	1161
Kristalltherapie Letzte Abendmahle in Mailand Zusammen genähte Fotos Der letzte Laufsteg Probleme mit der Gallenblase Die verhängnisvolle Operation	
Nachspiel: Das Leben nach dem Leben	1181
Ein Wort zu den Quellen	1185
Dank	1191
Register	1197
Bildnachweis	1221

VORSPIEL

TOD

Das erste Mal starb Andy Warhol am 3. Juni 1968 um 16.51 Uhr. So jedenfalls lautete die bittere Einschätzung der Assistenzärzte in der Notaufnahme des Columbus-Krankenhauses in New York. Rund zwanzig Minuten zuvor war der Künstler von Valerie Solanas niedergeschossen worden, einer verstörten Mitläuferin der Factory, seinem berühmten Studio, mit dem er erst kurz zuvor an den Union Square umgezogen war. Bis zum Eintreffen des Rettungswagens war Warhol langsam, aber sicher am Verbluten gewesen. Als der Patient in das nur wenige Häuserblocks entfernte Krankenhaus eingeliefert wurde, konnten die jungen Ärzte in der Notaufnahme weder einen Puls noch einen nennenswerten Blutdruck ausmachen. Der Patient war leichenblass, mit einer Spur ins Blaue. Nach allen geläufigen Maßstäben lag es nahe, diesen 39-jährigen Weißen, der 1,80 Meter groß und 66 Kilo schwer war, beim Eintreffen ins Krankenhaus für tot zu erklären.

Als der augenscheinlich tote Patient auf der Trage hereingeschoben wurde, kontrollierte ein begabter Chirurg namens Giuseppe Rossi gerade einen Patienten, der sich auf der Intensivstation erholte. Rossi bekam die Ankunft über die Lautsprecheranlage mit und eilte in die Notaufnahme, um zu sehen, ob er gebraucht wurde. Vor ihm lag allem Anschein nach ein Leichnam, regungslos und mit geschlossenen Augen, auf einer Trage voller Blut. Während die jüngeren Kollegen dem Vierzigjährigen den Fall erläuterten, hob er ein Augenlid an und bemerkte, dass sich eine noch lebende Pupille im grellen Licht des Krankenhauses zusammenzog. Es gab Arbeit.

Rossi suchte zunächst nach der Ursache für den tiefen Schockzustand, in den sein Patient – er hielt ihn zunächst für einen der Penner vom Union Square – gefallen war. Er fand die saubere Eintrittswunde einer einzigen Kugel an der rechten Körperseite Warhols, etwa auf mittlerer Höhe des Brustkorbs, und er sah heftiges Bluten an der zerfetzten Austrittswunde

am Rücken links. Die Ärzte brachten einen Thoraxkatheter an, um den kollabierenden rechten Lungenflügel in den Griff zu bekommen, schoben einen Beatmungsschlauch in Warhols Luftröhre und begannen, Sauerstoff in den Körper zu pumpen. Sie forderten Blutkonserven an und schoben den Patienten rasch durch die Korridore und in den Aufzug, um ihn noch lebend in den OP-Raum zu bekommen.

Es sollte sich für Warhol als Glücksfall erweisen, dass Rossi an diesem Tag der zuständige Arzt war. Der Chirurg war nach dem Krieg aus Italien in die USA eingewandert. Damals bot ihm das expandierende amerikanische Gesundheitssystem die Möglichkeit, sich auf dem neuen Gebiet der Operation am offenen Herzen weiterzubilden. Da es allerdings für einen Migrant wie Rossi noch immer schwierig war, eine Festanstellung zu finden, arbeitete er mal hier, mal da in Notaufnahmen in ganz New York – unter anderem in Harlem, wo er es mit jeder Menge Schussverletzungen zu tun hatte. Jahre bevor die Krankenhäuser Traumaspezialisten hatten, war Warhol durch puren Zufall in den Händen eines hochqualifizierten Thoraxchirurgen gelandet, der alles über Schussverletzungen wusste.

Die Assistenzärzte schnitten Zugänge in Warhols Ellbogenvenen und brachten Schläuche für die Versorgung mit Blut und anderen Flüssigkeiten an; dabei hinterließen sie Narben, die in den Armen eines Mannes, der zeitweilig in die Kirche ging, auch als Wundmale seines christlichen Glaubens hätten durchgehen können. Ohne sich die Zeit für das übliche fünfminütige Händewaschen vor der OP zu nehmen, machte sich Rossi augenblicklich auf die Suche nach der Quelle der Blutung, die kurz davor war, den vor ihm liegenden Körper in eine Leiche zu verwandeln. Er schnitt in Warhols linken Brustkorb – das zuerst eingeschnittene Gewebe war bereits zu trocken, um noch nennenswert zu bluten – und fand einen bösen Riss im unteren Lungenlappen, den er für den Moment mit einer riesigen Metallklammer schloss. Noch während Rossi am Werk war, stellte der Anästhesist einen Herzstillstand fest. Rossi schnitt in Warhols Herzbeutel, der von der Kugel verschont geblieben war, und massierte das Organ von Hand. Wieder haarscharf am Tod vorbei.

Nun schnitt Rossi in Warhols rechte Seite, von nahe der Eintrittswunde bis fast zum Brustbein, um nach weiteren Verletzungen Ausschau zu halten. Es kursierten Geschichten, dass Warhols Körper von drei oder vier Kugeln durchlöchert wurde oder dass ein einzelnes Projektil einer teuflischen Flipperkugel gleich in seinem Torso hin- und hergeprallt wäre.

Rossi stellte fest, dass nur ein einziges Projektil in den vor ihm liegenden todgeweihten Mann eingedrungen und in gerader Linie wieder ausgetreten war. Er sah, wo das Geschoss die *vena cava inferior* gestreift hatte, eine riesige Vene in der Brust- und Bauchhöhle, die für den Rückfluss des Blutes aus den Beinen zum Herzen zuständig ist. Genau dort hatte sich ein Blutpfropf gebildet, der ein unmittelbares Verbluten des Patienten verhinderte. Rossi setzte einen weiteren Schnitt in die Brust des Sterbenden, vom Brustbein tief durch Warhols Bauchmuskulatur bis hinab zum Nabel. Mit einer Sperrvorrichtung hielt er das ganze Durcheinander geöffnet, um sich einen Überblick über den angerichteten Schaden verschaffen zu können. »Ich habe noch nie im Leben so viel Blut gesehen«, erinnerte sich Maurizio Daliana, der Oberarzt zu jener Zeit.

Rossi fand noch mehr Verwüstung: zwei Löcher im Bogen des Zwerchfellmuskels, den die Kugel auf dem Weg durch Warhols Körper rechts und links durchschlagen hatte; die Verbindung von der Speiseröhre zum Magen war abgetrennt, sodass Nahrungsbrei und Magensäure von unten austreten konnten; der linke Leberlappen war gequetscht; und aus der vollkommen zerstörten Milz floss mehr Blut als aus jedem anderen Organ. Solanas Kugel hatte auch in Warhols Därmen schreckliche Löcher hinterlassen, was dazu führte, dass Exkremamente austraten und die Gefahr einer tödlichen Infektion erhöhten.

Was von der Milz noch übrig war, war nicht mehr zu retten, und auch der verletzte Leberlappen war ein hoffnungsloser Fall. Rossi isolierte ihn mit groben Stichen vom Rest des Organs, damit er ohne weiteren Blutverlust herausgeschnitten werden konnte. Noch immer wurden Bluttransfusionen in Warhols Körper gepumpt, die aus den neu angebrachten Öffnungen wieder hinausliefen. Am Ende der Operation hatte er zwölf Transfusions-einheiten erhalten; in einen unbeschädigten Körper passen normalerweise zehn.

Als die Dinge wieder halbwegs unter Kontrolle zu kommen schienen, kam erneute Unruhe im OP auf: Die medizinischen Spitzenkräfte der Klinik statteten dem Ort des Geschehens einen Besuch ab. Sie sagten den behandelnden Chirurgen, der Mann, dessen Leben sie gerade zu retten versuchten, wäre der Superstar der Kunstszene, Andy Warhol – der Mann, durch den der Begriff »Superstar« erst seine Berühmtheit erlangte –, und unten würden jede Menge Reporter und Anhänger warten. »Er darf nicht sterben«, sagten die Besucher.

Rossi hatte bis dahin kaum etwas von dem Künstler oder seinen Extravaganzen gehört.

Er widmete sich wieder dem geöffneten Körper und nahm die komplizierten Eingriffe vor, die noch zu erledigen waren. Er kümmerte sich um die perforierten Därme, schnitt die beschädigten Teile heraus und nähte die sauberen Enden wieder zusammen. Dann musste die abgetrennte Speiseröhre wieder mit dem Magen verbunden werden, die heikelste Prozedur an jenem Abend. Rossi musste die Stelle mit hochfeinen Seidenfäden vernähen und sicherstellen, dass der Anschluss an den Magen absolut perfekt war. Der kleinste Versatz oder eine zu starke Narbenbildung hätte die Schluckfähigkeit massiv beeinträchtigen und für Warhol katastrophale Folgen haben können. Ein mit ihm befreundeter Arzt erinnerte sich, dass er später in der Tat Probleme mit dem Essen hatte.

Erschöpft von der langen und anstrengenden Operation schloss Rossi sämtliche Kanülen zum Absaugen an und nähte den Körper wieder zu, mit dessen Innenleben er sich so intensiv beschäftigt hatte. Aus Gründen der Bequemlichkeit und Sicherheit – vielleicht hatte er auch seine Zweifel, ob der Patient lange genug leben würde, um sich überhaupt daran zu stören – setzte Rossi riesige Nähte, die Warhols Rumpf mit einem frankensteinhaften Netz von Narben überzogen. Er sollte sie in den Jahren danach immer wieder stolz vorzeigen.

1928–1934

GEBURT | PITTSBURGH | DIE KARPATO-RUTHENEN |
KIRCHE UND GLAUBE

»Der schrecklichste Ort, wo ich je im Leben war«

Andy Warhol – genauer: Andrew Warhola – wurde am 6. August 1928, an einem mäßig heißen Sommertag mit bedecktem Himmel, in einer düsteren kleinen Wohnung in der Orr Street im Stadtteil Soho von Pittsburgh geboren.

Andys ältester Bruder Paul, sechs Jahre zuvor im gleichen Zimmer zur Welt gekommen, erzählte später, er hätte die Schreie seiner Mutter gehört, »und dann sagte jemand, ›Es ist halb sechs«, wobei offenblieb, ob dabei vom frühen Morgen oder vom späten Nachmittag die Rede war. Je nachdem, wem Sie mehr Glauben schenken wollen, war entweder ein Arzt oder eine Hebamme bei der Geburt dabei.

Warhols Vater, ebenfalls Andrew mit Namen (geboren als Andrej oder Andrii), war slawischer Herkunft und wurde erst wenige Monate vor der Geburt seines gleichnamigen Sohnes offiziell Amerikaner. Andrej war Arbeiter wie so viele tausend andere, die im Stahlwerk Jones and Laughlin ihren Lebensunterhalt verdienten, ein paar Schritte den Hügel hinab, am Ufer des vergifteten Monongahela River. Hier arbeitete er, bevor er ins Baugeschäft wechselte und für eine Firma, die sich auf das »Umziehen« ganzer Gebäude auf Rollen spezialisiert hatte, kreuz und quer durchs Land zog. Es heißt, er hätte die »leichtere« und sesshaftere Arbeit im Stahlwerk vorgezogen, aber irgendwie schaffte er das nicht. Auch wenn er nur 1,68 Meter groß war, wog er doch 84 Kilo und hatte auffallend muskulöse Arme. Kurz nach Warhols Geburt wurde Andrej – der ebenfalls »Andy« gerufen wurde und mit diesem Namen sogar sein Testament unterschrieb – die Gallenblase entfernt, eine Operation, die nach Angaben seines Sohnes Paul nicht

ganz erfolgreich verlief. Sechs Jahrzehnte später sollte praktisch die gleiche Operation Andy junior das Leben kosten.

Die schreiende junge Mutter hieß Julia. Sie war 36 Jahre alt, Hausfrau und Immigrantin, die so gut wie kein Englisch sprach und einen Ehemann und drei Söhne zu versorgen hatte: Der mittlere der drei Jungen hieß John und war drei Jahre älter als Andy. Mehrere Wochen am Stück, bisweilen sogar Monate, lebte ihr Mann auf Baustellen in diversen Bundesstaaten. Ein Foto aus dem Jahr 1930 zeigt ihn und sein Arbeitsteam in Indianapolis, wie sie ein 12 000 Tonnen schweres Gebäude verlegten, das noch bewohnt war. Julia war eine Art Witwe auf Zeit – solange mit der Arbeit alles gut ging. Im Zuge der Großen Depression im Jahr 1929 war Andrej zeitweise ohne Job, und Julia arbeitete als Putzfrau und verkaufte die Produkte ihres handwerklichen Geschicks von Haustür zu Haustür. Warhol erzählte einmal, die Suppe der Familie wäre keineswegs von Campbell's gewesen. Sie bestand vielmehr aus Wasser, Salz, Pfeffer und Ketchup – Marke Heinz, versteht sich, immerhin ein Vorzeigeprodukt aus Pittsburgh und hergestellt von einem Familienbetrieb, der später zu einem Förderer des Künstlers werden sollte.

Die Wohnung in der Orr Street bestand aus zwei Zimmern im ersten Stock eines winzigen Holzreihenhauses. Die Wände waren »einfache Holzplanken, die das Stockwerk quer abtrennten – genau genommen eher schlichte Latten, noch nicht einmal Planken«, erinnerte sich ein Nachbar. Warmwasser gab es nicht, ein Plumpsklo fand sich außerhalb des Hauses – in der Welt der Warholas keine nennenswerte Schmach, aber im Winter gewiss kein Vergnügen. Kurz zuvor hatte ein Reformier aus Pittsburgh in einer Studie über den Stadtteil Soho seine Verachtung für die »unhygienischen Höhlen« geäußert, sie seien »Brutstätten von Seuchen ohne Anschluss ans Kanalnetz, nur darauf wartend, Krankheiten zu verbreiten und die Gesundheit der Anwohner in der Umgebung zu gefährden«, beklagte er und nannte die Häuser in der Gegend »regelrechte Feuerfallen«. Eine im Jahr 1922, dem Geburtsjahr von Paul Warhola, veröffentlichte Stadtgeschichte beschrieb die Wohnungen des Viertels als »alt und wenig attraktiv ... bewohnt von eingewanderten Stahlarbeitern und ihren Familien«.

In den zwei Jahren nach Warhols Geburt waren die Warholas zweimal umgezogen. Am Ende landeten sie ein Stück weiter die Straße runter und ein wenig weiter oben auf der Statusleiter, in einer Vierzimmerwohnung mit Kanonenofen, einer verzinkten Sitzbadewanne und einer Toilette, zwar ohne Anschluss an die Kanalisation, aber immerhin innerhalb der Wohnung

gelegen. Die drei Jungen schliefen in einem Bett, »aber du kamst dir nicht arm vor deshalb, schließlich lebten alle anderen genauso«, erinnerte sich John Warhola. Sie teilten sich dieses Haus in der Beelen Street mit einer weiteren Familie und bezahlten 18 Dollar pro Monat für diesen Luxus, etwa ein Viertel des monatlichen Einkommens.

Das Pittsburgh, in dem Andy Warhol aufwuchs, war nicht bloß eine typische amerikanische Arbeiterstadt. Es war vielmehr *der* Archetyp für dieses Leben und die dazugehörigen Sorgen und Nöte. 1914 stellte eine Wohltätigkeitsorganisation namens Russell Sage Foundation eine Veröffentlichung mit dem Titel *The Pittsburgh Survey* fertig. In sechs dicken Bänden lieferte sie das allererste Beispiel für eine systematische Stadtsoziologie. Der *Survey* erlangte weltweite Berühmtheit und machte auch die Stadt bekannt, die als potenziellen Standort des industriellen Fortschritts, aber auch als Ort ganz konkreter Not galt. H.L. Mencken drückte es in einem Essay gar nicht lange vor Warhols Geburt so aus: »Hier gab es unermesslichen, schier unvorstellbaren Reichtum – und es gab menschliche Behausungen, die so abscheulich waren, dass selbst streunende Katzen einen großen Bogen darum machen würden.«

Aus Pittsburgh zu kommen und zur Arbeiterklasse zu gehören, war ein eindeutig »markantes« Merkmal – ähnlich wie wenn man aus Los Angeles kommt und beim Film tätig ist. Während seines gesamten Erwachsenenlebens tat Warhol mehr, um diese ihm anhaftenden Wurzeln loszuwerden oder zu verschleiern, als dass er sie genutzt oder näher erforscht hätte. 1949, Warhol war gerade erst in New York angekommen, bat ihn der Redakteur einer Zeitschrift um einen knappen biografischen Überblick. Warhol gab ihm so gut wie nichts: »Mein Leben füllt noch nicht einmal eine Postkarte. Ich wurde 1928 in Pittsburgh geboren, in einem Stahlwerk, wie alle dort«, schrieb er und räumte damit ein Klischee aus dem Weg, das auf ihn gar nicht zutraf – schließlich arbeitete sein Vater in Wirklichkeit ganz woanders auf dem Bau. Dennoch war dies ein Höhepunkt der Selbstoffenbarung. Nachdem er es in New York endgültig geschafft hatte, wurde Warhols eigene Erzählung noch vager: Er wurde 1929 geboren, vielleicht auch '30 oder gar erst '33 – selbst gegenüber seinem Arzt log er über sein Alter – mal im schicken Philadelphia oder in Newport, Rhode Island, mal im bescheidenen Forest City oder in McKeesport, Pennsylvania. In den 38 Jahren, die er in New York lebte, kam Warhol nicht mehr als eine Handvoll mal zurück in seine Heimatstadt, über die er einmal sagte, sie sei »der

schrecklichste Ort, wo ich je im Leben war«; einmal erinnerte er sich mit einem Kommilitonen aus dem College, dass der Smog schlimm genug gewesen sei, um ein weißes Hemd bis zum Abend schwarz werden zu lassen. »Ich erzähle nicht gern etwas über meine Vergangenheit, und außerdem erfinde ich sie jedes Mal neu, wenn ich gefragt werde«, gestand Warhol einmal – mehr oder weniger – in einem Interview, bei dem seine Worte aus dem Zusammenhang gerissen und bisweilen schlicht erfunden worden waren. 1965 hatte er dem *Who's Who* erzählt, er wäre in Cleveland geboren und Kind der adligen – und gänzlich fiktionalen – »von Warhols«. Zwei Jahre später warf ein Warhol-Forscher hilflos die Arme in die Höhe: »Allgemein wird angenommen, er wurde irgendwann zwischen dem 27. Juli und dem 17. August geboren – und er sei irgendwo zwischen 39 und 47 Jahre alt.« Die Verwirrung währte bis in die 1990er.

Warhols Pop-Art wird mitunter als Feier seiner bescheidenen Herkunft beschrieben – viele der anderen bedeutenden Vertreter der Pop-Art entstammten eher der Mittelschicht –, allerdings geht es dabei genauso um den Aufstieg aus diesen ärmlichen Verhältnissen. In seiner Kindheit gab es tatsächlich weder Thunfischkonserven aus dem Supermarkt noch Campbell's Dosensuppen oder all die anderen schicken Markenartikel der Eisenhower-Ära, die Warhol später in seiner Kunst zelebrierte – vor dem Zweiten Weltkrieg waren diese Produkte noch der Elite vorbehalten. (Erst ab Anfang der 1960er, als Warhol mit diesen Marken spielte, begann die Werbung, auch die Arbeiterklasse zu locken.) Eine Nachbarin der Warhols aus den 1930ern, die auch 2015 noch im Heim ihrer Kindheit wohnte, konnte sich an keine Nahrungsmittel in Dosen in der Küche ihrer Mutter erinnern, wenngleich ihre Familie relativ wohlhabend war. »Konserve« bedeutete, wie sie sagte, dass man das Gemüse in Gläsern einweckte.

Julia kochte selbst mit schlichten, von Andrej handgefertigten Utensilien, und als sich die Warhols etwas mehr leisten konnten als verdünntes Ketchup, gab es die typische Kost der Einwanderer. Eine Suppe aus selbst angebauten Tomaten, Kohlrabi und Rettich, oder, wie sich einer der Brüder erinnerte, aus dem Lieblingshuhn vom Hinterhof. Die Familie machte ihre eigene »Kolbasi«-Wurst, anstatt beim Metzger zu kaufen. Selbst als Warhols Karriere in New York anlief, bot Julia den Besuchern noch immer selbstgemachte Hühnersuppe an, keine Dosenware.

Andy Warhol wurde in eine gesellschaftliche Schicht hineingeboren, die nicht einmal auf der untersten Stufe der sozialen Leiter stand. Selbst nach den bescheidenen Maßstäben der Arbeiterklasse in Pittsburgh stand er vielmehr quasi knöcheltief im Schlamm. Der starke slawische Akzent seiner Eltern zählte nicht zu den üblichen und gesellschaftlich noch einigermaßen akzeptierten Zungenschlägen, die eine schottische oder deutsche, irische oder italienische Herkunft verrieten. Die Warholas galten üblicherweise als die typischen »Slawen«, und, wie es der *The Pittsburgh Survey* beschrieb, »der Slawe hinterlässt nur langsam und unauffällig Eindruck auf die Vorstellungskraft der Gemeinde ... es gebriecht ihm an der Lebendigkeit, die den Italiener so sehr auszeichnet«.

Eine Kapitelüberschrift hielt für die vornehme Leserschaft – im gediegenen schottischen Tonfall eines Carnegie – folgende erhellende Botschaft bereit: »Der Slawe ist ein Mensch – trotz alledem.« Der *Survey* verurteilte, dass den Slawen höhere Mieten abverlangt wurden, ebenso wie die Verachtung, mit der ihnen ihre ebenfalls eingewanderten Nachbarn begegneten, wegen »ihrer Bereitschaft von Anfang an, für jeden Lohn und unter noch so schlechten Bedingungen zu arbeiten«. Unter den ungelernten Arbeitern »kann man sagen, dass Slowaken, Kroaten, Serben und Russen (griechisch-orthodox) wohl die schwersten, gefährlichsten und der Gesundheit abträglichsten Aufgaben zu erledigen hatten«. Etwa 80 Prozent der Arbeiter in den riesigen Hüttenwerken von Carnegie Steel waren Slawen.

Andrej Warhola senior, einer der »robusten und unterwürfigen« Slawen, die Pittsburghs Vorarbeiter aufzuspüren versuchten, wurde 1886 in einem ärmlichen Dorf namens Mikova am damals äußersten östlichen Rand des Habsburgerreichs geboren. Die Bewohner gehörten zu einer kaum bekannten ethnischen Gruppe, die heute als Karpato-Ruthenen oder schlicht Ruthenen bezeichnet werden. Eine Pittsburgher Ruthenin erinnerte sich an einen Artikel im Magazin *Life* aus den 1930ern, in dem ihre Heimat als der Ort beschrieben wurde, an dem »die am wenigsten zivilisierten Menschen Europas leben«. Ärmlich ist das Dorf noch immer, das heute in der Slowakei im Grenzgebiet zur Ukraine und Polen liegt, an den Ausläufern der Karpaten. Über den größten Teil von Warhols Leben lag Mikova in jenem künstlichen, multi-ethnischen Staat namens Tschechoslowakei, und Warhol benannte diese üblicherweise als Herkunftsland seiner Familie, auch wenn ihm durchaus klar war, dass es sich um ein künstliches politisches Gebilde neueren Datums handelte. Wie viele Einwanderer dieser Epoche zog er die

ethnische Unschärfe politischer Grenzen einer weitreichenderen kulturellen Spezifik vor – wenngleich er gewiss wusste, dass die Tschechoslowakei selbst zumindest teilweise von seinen ruthenischen Ahnen gegründet wurde – zu einer Zeit, in der sein Vater bereits als Neuankömmling in Pittsburgh lebte.

Mikova hatte zu den Zeiten Andrejs kaum 500 Einwohner, was dennoch reichte, um den Ort in »Oberdorf« und »Unterdorf« aufzuteilen. Die Bewohner lebten von der Bewirtschaftung ihrer Felder: Jede Familie hatte eine kleine Mühle zum Mahlen des Getreides, aus dem dort wachsenden Flachs und Hanf wurde Tuch gesponnen, und die Schafe lieferten Käse, Wolle und Felle. Dennoch war es schwer, ohne Saisonarbeit auf einer der größeren Farmen im ungarischen oder slowakischen Tiefland über die Runden zu kommen. Bis 1914 wagte rund eine Viertelmillion Menschen die brutale, sämtliche Ersparnisse aufzehrende und dazu auch noch illegale Emigration nach Amerika, auf die zumeist härteste körperliche Arbeit folgte. Aber für die ruthenische Dorfbevölkerung war dies immer noch eine Verbesserung gegenüber den Lebensverhältnissen in der Heimat.

1909 ging es der Familie Warhola – »Warchola« gesprochen – aus dem Oberdorf mit ihrem ordentlichen Stück Land und sogar ein paar Bienenstöcken besser als vielen anderen in Mikova, aber das wollte nicht viel heißen. Für die 17-jährige Julia Zavacky, eine Nachbarin Andrejs, deren Familie in etwa den gleichen mittelmäßig bis ärmlichen Status hatte, war es definitiv nicht genug. Sechs Jahrzehnte später erinnerte sich Julia, wie sie ob der Aussicht auf ihre arrangierte Heirat, auch wenn der »so gut aussehende« Andrej der Auserwählte war, so lange weinte, bis dieser ihre Zuneigung mit einem legendären Süßigkeiten-Geschenk erkaufte. Andrejs Süßigkeiten mögen wohl weniger schwer ins Gewicht gefallen sein als seine Verbindungen nach Amerika: Um das Jahr 1905 hatte er bereits einen Vorstoß in die Neue Welt gewagt – damals hat er sich wahrscheinlich eine Zeit lang als Bergarbeiter verdingt. Das war der übliche erste Job slawischer Neuankömmlinge in Pennsylvania, und es ist die Art von Arbeit, von der Warhol bisweilen im Zusammenhang mit seinem Vater sprach – sofern er es nicht vorzog, seine Herkunft zu verleugnen.

Der Hochzeitstermin im Mai nahte, und es war in der Erinnerung Julias eine große, drei Tage lange Feier, ihr Haar geschmückt »wie Gold«. Andrej trug Schärpen und einen weißen Mantel, es gab ein Festessen mit »Eiern, Reis mit gebuttertem Zucker, Huhn, Nudeln, Zwetschgen mit Zucker,

Brot, süßes Brot, selbstgebackene Kekse«, nebst einer Kapelle mit nicht weniger als sieben Roma, die zu Tanz und Unterhaltung aufspielten.

Innerhalb der nächsten Jahre hatte sich Andrej jedoch erneut nach Amerika aufgemacht, diesmal zusammen mit seinem jüngeren Bruder Jozef, seine Frau und die vier Tage alte Tochter ließ er zurück. Er sollte nie wieder heimkehren. Andrej floh vor der Verpflichtung in die Armee der Donaumonarchie. Agenten der Dampfschiffgesellschaften, die für amerikanische Industrielle arbeiteten, aber wie Einheimische gekleidet waren, um den Behörden des Kaiserreichs nicht aufzufallen, erinnerten die jungen Männer stets an ihren bevorstehenden Militärdienst, um ihnen dann die Tickets für die Überfahrt in die Neue Welt zu verkaufen. Einer der Warhola-Brüder, der daheimblieb, wurde später einberufen und starb an seinen im Ersten Weltkrieg erlittenen Wunden. Aber es gab auch andere Stimmen. So betrachtete ein Stahlarbeiter aus Pittsburgh, der in den Kriegen Russlands um die Jahrhundertwende gekämpft hatte, seine Erfahrungen auf dem Schlachtfeld als »nicht weiter schlimm im Vergleich mit dem, was er in den Stahlwerken erleben musste. In den Kriegen hatte er keinen Kratzer abbekommen, im Stahlwerk hatte er ein Bein verloren.«

Andrejs Aufbruch dürfte Julia kaum überrascht haben. Es war das Übliche in der Gegend, und mehrere ihrer Geschwister hatten sich bereits in der Nähe von Pittsburgh niedergelassen, in der Region um Lyndora, wo ihre Nachfahren bis heute leben. Dennoch steckte sie in einem schwierigen Dilemma. Sie saß bei ihren alternden Schwiegereltern fest, die ihr alle möglichen häuslichen Dienste abverlangten, und dazu sollte sie sich auch noch um die eigenen jüngeren Geschwister und ein Baby kümmern. Hier erlebte sie die erste Tragödie ihres Lebens: Sie verlor das Baby nach nur sechs Wochen.

Während des Ersten Weltkriegs kämpften Deutsche und Russen in der und um die Region. Auch Mikova war unmittelbar betroffen, woraufhin die Erde mit den Schädeln gefallener Soldaten übersät war, die glänzten »wie riesige weiße Pilze«, wie sich Julia erinnerte. Sie floh in die Berge und Wälder, ihr Haus wurde abgebrannt, sie verlor alles – »Krieg, Krieg, Krieg ... welch unvorstellbarer Schrecken«. Ihr Vater (ein weiterer Andrej) war im Jahr ihrer Hochzeit gestorben, ihre Mutter starb im letzten Kriegsjahr – an Kummer über eine Falschmeldung, der zufolge ihr Sohn in der Schlacht gefallen wäre, so wird erzählt. Julia blieb mit zwei deutlich jüngeren Schwestern zurück, für die sie sorgen musste. Laut Überlieferung der Familie hat

Andrej mehrmals versucht, seiner Frau Geld zu schicken, damit sie zu ihm nach Amerika kommen konnte, und jedes Mal sei es irgendwo auf dem Weg gestohlen worden. 1921 konnte Julia die Reise endlich selbst organisieren, dank eines Darlehens von einem Dorfpriester.

Der gewaltige Kontrast zwischen dem Leben mit 500 Menschen und der eigenen Verwandtschaft inmitten der Felder und Wälder der Karpaten und einem Leben in einer rußgeschwängerten Großstadt mit 600 000 Einwohnern, einem Völkergemisch aus Italienern und Deutschen und Iren und Juden – und hier und da auch ein Presbyterianer, der nichts Besseres zu tun hatte, als seine Verachtung gegenüber dem Rest der Welt hinauszuposaunen –, lässt sich unschwer ausmalen. Andrej sorgte noch nicht einmal dafür, dass das Paar unter seinesgleichen wohnen konnte, im sogenannten *Ruska dolina* – »Tal der Ruthenen«, einem Flusstal, in dem sich andere Leute aus dem Dorf zusammengetan und eine Kirche gebaut hatten.

Das Leben in den USA muss für Julia zweifellos einer Entwurzelung geglichen haben – ein Schicksal, das sie mit ihrer gesamten Sippe in *Ruska dolina* teilte, und es traf sie noch mehr als die üblichen Einwanderer. Daheim in der alten Heimat waren Mikovaner wie die Warholas und die Zavackys einfach nur »unsere Leute«, irgendeiner weiteren ethnischen Identität bedurfte es nicht. Sie setzten sich allein durch ihren Heimatort, ihre winzigen Dörfer irgendwo weit hinter den Bergen, von anderen Gruppen ab. In den USA dagegen wurde von den Neuankömmlingen erwartet, sich in eine ethnische Schublade einzufügen, ganz so wie es alle anderen auch taten, die über Ellis Island ins Land kamen. Waren sie Polen? Nein. Rumänen? Gewiss nicht. Ungarn, Serben, Kroaten? Nichts von alledem. Sie hatten eine Sprache, die sie von allen anderen unterschied, dem Slowakischen ähnlich und nicht sehr weit entfernt von Russisch oder Ukrainisch, aber doch auch anders als die genannten drei – *po nashomu* nannte das Warhols Verwandtschaft, was so viel bedeutet wie »was wir sprechen«. Erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs wurde »Karpato-Ruthenen« zur bevorzugten Bezeichnung für die Volksgruppe, die in den meisten Ländern, in denen diese Menschen heute leben, als eigenständig angesehen wird.

Aufzeichnungen über amerikanische Einwanderer und *The Pittsburgh Survey* unterschieden die Volksgruppe der Warhols von anderen slawischen

Völkern als »Ruthenen«, allerdings könnten mit dieser Bezeichnung auch Menschen abgedeckt sein, die eher den Ukrainern oder Slowaken zuzurechnen wären. Die Warholas und ihresgleichen könnte man auch als »Rusinen« bezeichnen, sofern man sie nicht »Rusniaken« – oder noch verwirrender, einfach »Ukrainer« oder »Russen« – nennen wollte. Ein Zavacky aus der Generation Warhols meinte, er würde sich selbst als russisch bezeichnen, wohl wissend, dass das nicht stimme, »aber es ist nun mal ein großes Land, das jeder kennt«. Bis auf den heutigen Tag nennen Julias Verwandte in Lyndora die Sprache ihrer Alten »Russisch« und verwenden keine der zahlreichen anderen – ebenfalls falschen – Bezeichnungen wie »Slawisch« oder »Tschechisch« oder »Slowakisch«, wie sie Warhol selbst bevorzugte und wie sie bis heute manche Pittsburger Warholas benutzen. Eine Frau, die in Soho in der Nähe der Warholas wohnte, beschrieb sie als »Slowaken und Polacken« – irgendeinen slawischen Mischmasch eben –, die stärker amerikanisierten Nachbarn sahen in ihnen schlicht ein paar weitere »Hunkies«, auf die man mit Verachtung herabblickte. Dass die ruthenischen Bibeln und Zeitungen in den gleichen kyrillischen Schriftzeichen gedruckt wurden, wie sie auch die bösen Kommunisten bevorzugten, machte die Sache natürlich nicht besser.

Die weltweite Bewegung der karpato-ruthenischen Kultur hat versucht, die Wurzeln der Warholschen Kunst in der bäuerlichen Heimat seiner Eltern zu verorten. Seine »persönliche Note« wurde mit derjenigen auf den handbemalten Ostereiern der Ruthenen verglichen, wobei geflissentlich ignoriert wurde, dass eine der beachtlichen Errungenschaften Warhols doch gerade die Ablehnung einer solchen persönlichen Note sowie des Malens von Hand war. Zwar weisen seine frühen Werbegrafiken tatsächlich gewisse volkstümliche Elemente auf, allerdings ist daran nichts spezifisch Ruthenisches, sie sind vielmehr so generisch, dass sie eigentlich jeder bäuerlich geprägten Kultur entstammen oder eben von einem guten Illustrator frei erfunden und entwickelt sein könnten. Volkstümliche Stilelemente findet man in Warhols Frühwerk auf Schritt und Tritt, was heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist.

Sinnvoller wäre die Frage, inwieweit Warhol in seiner Eigenschaft als Ruthene – oder Rusniake oder Russine oder Russe – vielleicht geradezu prädestiniert war, eine durch und durch amerikanische Kunst zu kreieren. Bei einer der seltenen Gelegenheiten, bei der er über seine ethnische Herkunft befragt wurde, bestritt Warhol jedes Interesse an der Sache: »Ich

fühle mich immer als Amerikaner – zu hundert Prozent.« Da ein eigenes Staatsgebilde außerhalb jeder Möglichkeit lag, konnten die Ruthenen umso mehr auf Amerikas nicht-ethnisch konstituierte Nation setzen, ebenso wie auf sein pan-ethnisches Verbraucherverhalten – Dosensuppe, Thunfisch, Autos und Filmstars, allesamt Themen der größten Kunstwerke Warhols. In dieser Hinsicht waren sie ein wenig wie die auf der ganzen Welt verteilten Juden, wenn auch ohne die bindende Kraft evidenter und massenhafter Verfolgung. Sie waren typische Bindestrich-Amerikaner, ebenso wie all die Italo-Amerikaner und Hungaro-Amerikaner in der Nachbarschaft, allein mit dem Unterschied, dass es nichts gab, was sie vor ihren Bindestrich hätten setzen können. Warhol wuchs daheim auf als »einer von uns«, quasi als unbeschriebenes Blatt – ein »Fantasiegebilde«, wie es nach der Anregung eines Reporters auf seinem Grabstein hätte stehen sollen – draußen in der weiten Welt. Dieses nicht näher spezifizierte Außenseitertum war vielleicht das wertvollste Geschenk, das ihm seine Vorfahren mitgegeben hatten. So konnte er in die Rolle des amerikanischen Jedermann schlüpfen: Er konnte der Nation ihre eigene Kultur auf eine Art erklären, wie es nur ein Beobachter von außen konnte, und zugleich formte er sie aus ihr heraus aktiv um.



Wenige Tage nach Warhols sechstem Geburtstag, kurz bevor er in die Schule kam, zog seine Familie in ein Neubaugebiet in der multi-ethnischen Dawson Street, eine bessere Gegend am Südrand des bürgerlichen Stadtteils Oakland im Osten von Pittsburgh, etwas oberhalb der Enklave der Ruthenen gelegen. In den Abgründen der Großen Depression hatte Andrej irgendwie die 3200 Dollar in bar aufgetrieben, die es brauchte, um ein hübsches kleines Haus zu erwerben, das davor in den Besitz der Bank zurückgegangen war, gleich neben dem Haus seines Bruders Jozef. Jozef schrieb sich inzwischen »Joseph« und war ein Riese von Mann, der im Stahlwerk arbeitete. Die Brüder wiesen zusammenpassende Narben im Gesicht auf, die sie sich im Suff bei einer Schlägerei nach einer Hochzeitsfeier eingehandelt hatten, die Leute hatten Angst vor ihnen. Laut den Dokumenten wurde Andrejs neues Zuhause für einen Dollar erworben, was ein Hinweis auf irgendeinen Steuertrick sein könnte – später, als Warhol begann, richtig gutes Geld zu verdienen, war er sich für solche Dinge auch nicht zu schade.

Das Haus in der Dawson Street, eine mit Ziegeln verblendete Doppelhaushälfte, war erst acht Jahre alt. Es gab einen Hof und eine Badewanne – gänzlich unbekannte Luxusgüter nach den Maßstäben von Soho und ganz besonders geschätzt vom sechsjährigen Andy. Trotz der Zwangsent eignung lag der Kaufpreis des Hauses – der etwa dem entsprach, was ein Arbeiter in drei Jahren verdiente – auf dem Niveau anderer Immobilien, die zu der Zeit in Pittsburgh gehandelt wurden. Die Jahre im ebenso billigen wie tristen Soho könnten auch eine bewusste finanzielle Entscheidung gewesen sein, um auf ein Haus zu sparen, und nicht etwa nur dadurch bedingt, dass sich die Familie nichts Besseres hätte leisten können. Andrej hatte den Ruf eines Pfennigfuchlers: In den Tagen in Soho wurde die Familie wieder und wieder aus der vertrauten Umgebung gerissen, wenn Andrej etwas aufgetan hatte, das ein paar Dollar Monatsmiete weniger kostete; er reparierte eigenhändig die Schuhe der Kinder mit Werkzeugen, die bis heute erhalten geblieben sind. Arbeit gab es kaum in der Weltwirtschaftskrise, also verbrachte er seine Zeit damit, das neue Haus so herzurichten, dass die Familie einziehen konnte – Böden abschleifen, Tapete von der Wand kratzen, von einem Maler die Wände streichen und tapezieren lassen, weil der »wirklich günstig« war.

Andrej scheint auch beachtliche gesellschaftliche Ambitionen verfolgt zu haben. Eine Nachbarin beschrieb ihn als »immer einen kleinen Schritt voraus«, der *Pittsburgh Survey* sah »Slowaken« wie ihn als »die ehrgeizigsten und energischsten« unter den Slawen an. Die neue Adresse der Familie in Oakland wurde zum Teil gewiss auch wegen der Chancen gewählt, die sich dort boten: Die Entwicklung der Gegend wurde von Planern als Modell der neuen »City Beautiful«-Bewegung hochgehalten, während der *Survey* eine regelrechte Kampagne gegen Soho startete – man hielt den dortigen Schrecknissen den sorgfältig geplanten und eifrig publik gemachten Glanz von Oakland entgegen, mit seinen Parks und eindrucksvollen neuen Museen, Konzerthallen und einer Bibliothek.

Während des größten Teils von Warhols Kindheit befand sich das ultimative Statussymbol Oaklands ein paar Blocks oberhalb der Dawson Street. Die neue »Cathedral of Learning« beherrschte sowohl Skyline als auch Schlagzeilen: Das Universitätsgebäude war ein neogotischer Wolkenkratzer mit 42 Stockwerken und Quell gewaltigen Stolzes für die Bürger der Stadt. Als Publicity-Gag für die Bildungskathedrale ließ die Universität 97 000 Schulkinder der Stadt für 10 Cent das Stück Bausteine für das Gebäude

kaufen – Warhols Schule steuerte immerhin 76 Dollar bei. Er beobachtete die Fertigstellung des Turms von der Eingangstreppe des elterlichen Hauses – er machte sogar Fotos davon –, und diese kolossale Kindheitserinnerung versteckte sich wohl auch hinter einer der wichtigsten filmischen Arbeiten Warhols, seiner acht Stunden langen Beobachtung jenes anderen Kolosses, der später seinen Horizont prägte: das Empire State Building.

Warhols Schule war die Holmes Elementary, die in einem eindrucksvollen Gebäude aus dem Jahr 1893 untergebracht war, nur ein paar Häuser die Dawson Street hinauf; über tausend Kinder aus allen ethnischen Gruppen gingen dort zur Schule. »Es war der wunderbarste Ort, den man sich als Schüler vorstellen konnte«, sagte ein Klassenkamerad Warhols, in Erinnerung an das Schulorchester und andere ambitionierte Angebote.

Wie viele Schulen, die an die fortschrittliche Bildungsbewegung des 20. Jahrhunderts glaubten, bot auch Holmes den Schülern ehrgeizigen Kunstunterricht. »Dieser Kleine war sehr, sehr gut im Zeichnen«, erinnerte sich Catherine Metz, Warhols Lehrerin in der zweiten Klasse, fünfzig Jahre nachdem er ihr Schüler war. »Alle seine Lehrer schienen seine künstlerischen Fähigkeiten zu erkennen, und sie kamen zu ihm und boten ihm an, vielleicht eine Bordüre für das Klassenzimmer zu malen oder etwas in der Art.«

Ohne Geld für Spielzeug oder anderweitige Unterhaltung – bis Andy acht Jahre wurde, gab es im Hause Warhol noch nicht einmal ein Radio – beschäftigte Julia ihre Jungen mit Kunst. Das ist ein wichtiges Thema in den Jugenderinnerungen der älteren Brüder – »wir alle drei waren in Kunst immer Einserschüler«, sagte John. Julia belohnte schöne Bilder mit Schokoriegeln, die meistens Warhol gewann, und sie sorgte dafür, dass das Handwerkszeug zum Malen stets vorrätig war. Die drei Brüder nutzten Fotos aus Zeitschriften (»Footballer, Flugzeuge und dergleichen«) als Vorlage für ihre Bilder, und so sollte es Warhol während seiner ganzen Karriere halten. Julia ermunterte die Kinder, Schmetterlinge und Engel zu malen, und diese sollten dann auch zu den Hauptmotiven von Warhols kommerziellem Bildmaterial in den 1950ern werden.

Eine aufschlussreiche Geschichte zirkulierte in unterschiedlichen Versionen über Warhols ersten Schultag – vielleicht war es auch der Kindergarten, da eine Fassung sich offenbar unweit der ersten Wohnungen der Warholas in Soho abspielt. Warhol war von seinem älteren Bruder Paul – laut anderer Quellen von einem Nachbarn – regelrecht in die Schule geschleppt worden, und er fühlte sich dort so elend, dass er alsbald die Flucht ergriff und

tränenüberströmt nach Hause rannte. Angeblich soll ihn ein kleines Mädchen geschlagen haben, das, wie Paul Warhola bisweilen behauptete, schwarz gewesen sein soll. Diese mysteriöse Geschichte tauchte oft zusammen mit einer weiteren auf, in der Warhol an einem Baseballspiel in der Nachbarschaft beteiligt gewesen sein soll, sich aber irgendwann einfach davonmachte, um sich auf die Treppe vor dem Haus der Warholas zu setzen und zu zeichnen. Ob es den Schlag der Mitschülerin oder das Baseballspiel wirklich gegeben hat, ist gar nicht so wichtig: Die Geschichten bilden jedoch den Ursprung der Entwicklung einer Persönlichkeit ab, die eindeutig nicht die Art von Männlichkeit ausstrahlte, welche das Pittsburgh jener Zeit von einem Jungen erwartete, und die in ihrer weiteren Entwicklung geradezu zu einem Pionier der Grenzüberschreitung in Sachen Geschlechterrollen werden sollte. »Er malte Bilder von Dingen wie Blumen und Schmetterlingen – da merkte ich schon, dass er anders war«, erinnert sich sein Bruder John an jenen schicksalhaften Tag des Baseballspiels, und er beschrieb auch die farbenfrohen Tulpen, die der zehnjährige Warhol später im Garten hegte und pflegte. Vierzig Jahre später konnte Warhol sein Anderssein mit Stolz verkünden: »Jeder weiß, dass ich schwul bin.«

Der ultimative Beweis für Warhols spezielle Art des »Andersseins« mag sich ergeben haben, als ihm sein Bruder Paul eines der mannhaften Fleisch- und Pommes-Sandwiches aus dem Primanti's kaufte, einem bekannten Restaurant in Pittsburgh, und Andy nur die Hälfte davon schaffte.

Bei der Wahl ihres neuen Hauses in Oakland war ein wichtiger Aspekt für die Warholas die Nähe zur Kirche der Familie, der Kirche des Heiligen Johannes Chrysostomos, die zu ihrer byzantinisch-katholischen Glaubenskongregation gehörte. Sie lag am Fuß des Abhangs in Ruska dolina, und jeden Sonntag zogen Julia und die Jungen – mit Andrej, wenn der gerade zu Hause war – gemeinsam dorthin, um zu beichten und verschiedene Gottesdienste zu besuchen; gelegentlich gingen sie auch an anderen Tagen zur Kirche, um verschiedene Liturgien zu feiern, die ihr Kirchenjahr vorsah. Andrejs Söhne erinnerten sich an den Vater als streng und tief gläubig, er verbot jede Art von Spiel oder Arbeit an Sonntagen, »aber alle Leute waren so«, sagte John Warhola. Julias Religiosität sah vermutlich ganz ähnlich aus: stärker auf die Kirche ausgerichtet als andere, was aber nicht

verwundern kann in einer Gemeinde, die um das Gebet herum aufgebaut ist – oder durch das Gebet erst entsteht, wie sie gesagt hätten. Voll Bewunderung sprachen die Leute von Julias »sechs Meilen« langem Fußweg von den jeweiligen Wohnorten der Familie in Soho bis zur Kirche, aber das meinte den Hin- und Rückweg, und eine Strecke von fünf Kilometern zu Fuß zurückzulegen war zu der Zeit nicht unüblich und keineswegs ein Zeichen extremer bußfertiger Hingabe. Als die Straßenbahnen nach der großen Überschwemmung von 1936 den Betrieb einstellten, erlegte Julia ihren Jungen sogar noch längere Fußmärsche auf, nur um bei Bekannten vorbeizuschauen, und ihr Schwager in Mikova scheuchte seine Familie über noch viel längere Distanzen, um zu der von ihm bevorzugten Kirche zu gelangen. Nach dem Umzug in die Dawson Street waren die Warholas nur noch einen Spaziergang durch schattige Gassen und Kopfsteinpflasterstraßen von der Kirche entfernt, der mühelos in einer halben Stunde zu schaffen war.

St. Chrysostomos war im Jahr 1910 von ein paar ruthenischen Neuankömmlingen in Pittsburgh gegründet worden. Zuerst errichteten sie eine hölzerne Kirche samt Turm beinahe im Stil von New England, der keinerlei Erinnerung an die schönen hölzernen Karpatenkirchen der Heimat hervorrief. Dort wurde Warhol getauft. Um 1932 jedoch brauchte die blühende Gemeinde etwas Größeres. Anstatt das alte Gebäude abzureißen, setzten sie es auf Rollen und verlegten es aufs Grundstück nebenan, damit die neue, vom byzantinischen Stil inspirierte und gemauerte Kirche genau am Standort der alten gebaut werden konnte. Da Andrej Warhola beruflich mit solchen Hausumzügen zu tun hatte, ist es wahrscheinlich, dass er an dem Projekt beteiligt war – später arbeitete er jedenfalls für genau die Firma, die die Verlegung der Kirche bewerkstelligt hatte.

Die Chrysostomos-Gemeinde weihte das neue Gotteshaus zu der Zeit ein, als die Warholas in die Nachbarschaft zogen. Diese Kirche war das Zentrum ihrer ruthenischen Gemeinde, und sie war der Mittelpunkt von Julias Leben in dieser Gemeinde. Die ganz spezielle christliche Geschichte der Karpato-Ruthenen war untrennbar mit ihrer Gruppenidentität und ihrer geografischen Herkunft verbunden. Die christlichen Andachten in den Karpaten hatten seit jeher ihren Ursprung in den Regeln und Riten der byzantinisch-katholischen Ostkirche: Die Liturgie wurde in Kirchenslawisch gesungen (das slawische Äquivalent zum Lateinischen), Priester konnten heiraten, und die Firmung der Kinder fand noch im Kleinkindalter statt. Vor rund 400 Jahren jedoch wurden diese bäuerlichen Gläubigen

davon überzeugt, Rom und dem Papst Gefolgschaft zu schwören, als neue »Unierte« oder »Ruthenische« Kirche, von der nicht verlangt wurde, ihre Gottesdienste nennenswert zu verändern. Streng genommen wurden die Warholas, die Zavackys und ihre Verwandtschaft damit römisch-katholisch. In Amerika angekommen, verlangte man jedoch plötzlich von ihnen, den Anweisungen irischer Bischöfe zu folgen, und die konnten die Gepflogenheiten der Slawen nicht ausstehen – umgekehrt war es allerdings nicht anders. In den 1920ern sah sich Rom deshalb veranlasst, den Ruthenen in Amerika ein gewisses Maß an eigenständiger Kirchenverwaltung zu gewähren, unter der sperrigen Bezeichnung »Apostolisches Exarchat der Vereinigten Staaten von Amerika, Treu dem orientalischen Ritus (Ruthenen)«. Das Exarchat hatte seinen Sitz in Pittsburgh und pflegte rege Verbindungen in die alte Heimat. Schon allein der Name vermittelt eine Vorstellung von den barocken Verwicklungen dieser kirchlich-politischen Gegebenheiten.

Die zahlreichen Warhol-Versteher, die ihn schlicht als »katholisch« bezeichnen, lassen völlig außer Acht, dass dies in der Welt von Andrej und Julia ein ausgesprochenes Reizwort war. Warhols Bruder erinnerte sich einer »natürlichen Feindseligkeit« – die selbst vor körperlicher Gewalt nicht Halt machte – zwischen den irischen und den »slowakischen« Katholiken im Stadtviertel ihrer Kindheit.

»Kein byzantinischer Gläubiger würde sich jemals römisch-katholisch nennen«, meinte der ruthenische Theologe David Petras. Hätte Julia Warhola einen Sonntag in einer römisch-katholischen Kirche ihrer Zeit zugebracht, wäre ihr das Gehörte und Gesehene zutiefst fremdartig erschienen. Wieso grummelt der Priester auf Lateinisch vor sich hin, anstatt aus vollem Halse Kirchenslawisch zu singen? Wie war das mit all den Gemeindemitgliedern, die da schweigend mit ihren Rosenkränzen saßen? Wieso stimmten sie nicht in die Liturgie mit ein, wie sie und ihre Leute das immer taten? Wieso saßen nicht die Männer auf der einen Seite der Kirche und die Frauen auf der anderen, und wieso bevorzugten diese Iren grummelige, dürre Hymnen gegenüber dem herzhaften Gesang, den sie kannte? Im selben Jahr, als die Warholas nach Oakland zogen, äußerte der Vatikan, man sei besorgt, die alten Gebräuche der byzantinischen Katholiken, vor allem die verheirateten Priester, könnten zum »Quell schmerzvoller Verwirrung oder dem Eindruck des Skandals für die Mehrheit der amerikanischen Katholiken werden«.

Als Kind wie als Erwachsener fühlte Warhol, dass diese spezielle religiöse Identität ihn auf seltsame Weise von den anderen unterschied: Die byzantinischen Katholiken bekreuzigten sich »verkehrt herum« und feierten das Weihnachtsfest am »falschen« Tag. Eine Nichte Warhols sprach über das byzantinische Weihnachtsfest als »so ganz anders und bedeutungsvoll«, verglichen mit den römisch-katholischen Messen, und die Kirche der Warholas, St. Johannes Chrysostomos, setzte sich geradezu militant dafür ein, dieses Besondere zu erhalten und sich gegen das katholische Establishment aufzulehnen, während andere ruthenische Kirchen nachgaben.

Der Vielzahl an Katholiken in den Kreisen, in denen Warhol später verkehrte, wurde oft große Bedeutung beigemessen, aber vielleicht ist das nichts weiter als ein gewöhnlicher statistischer Zufall. Warhols Umfeld stellt eine zu kleine Stichprobe dar – da ist kaum zu erwarten, dass sich dort eine gleichmäßige Verteilung der in Amerika vertretenen Religionen manifestiert. Vielleicht wäre es präziser zu sagen, Warhol bevorzugte Außenseiter, Aufsteiger und andere Immigranten – von hübschen jungen Männern mit schwarzen Locken ganz zu schweigen –, und in diesen Kategorien waren Katholiken stark vertreten, nicht zu reden von zahlreichen Juden. Zumindes einige der prominentesten Warhol-Jünger – vor allem Edie Sedgwick wäre hier zu nennen – waren amerikanische Protestanten der alten Schule, sein Freund während der ganzen 1970er war Lutheraner, einer seiner engsten Vertrauten in den späteren Jahren war ein Anhänger der Christian Science. In jedem Fall ist schwer zu erklären, wie Warhol eine katholische Mehrheit unter seinen Anhängern hätte durchsetzen wollen: Es ist nicht überliefert, dass er Neuankömmlinge einen Fragebogen zur Religion hätte ausfüllen lassen oder dass er einen Gefolgsmann hätte fallen lassen, weil der nicht bereit gewesen wäre, sofort vor dem Papst niederzuknien.

Die Verbindungen zwischen Warhols religiösem Hintergrund und seiner späteren Identität sind komplexer Natur. »Als Andy noch ein Junge war, dachten wir, er würde Priester werden. Selbst wenn er unter Druck stand, fluchte er nie«, sagte John Warhola einmal, allerdings klingt das eher wie ein allgemeiner Kommentar über das Benehmen des Jungen und sagt wenig über dessen Religiosität aus – zumal Warhol niemals Unterricht in Kirchenslawisch genommen hatte, wie ihn seine Brüder ertragen mussten. Warhol war sein Leben lang gewiss ein regelmäßiger Kirchgänger,

zumindest ab und an; eine ruthenische Quelle meint, er wäre ein echtes »Fördermitglied« der byzantinischen Gemeinde seiner Mutter in New York gewesen. Wir können aber nicht ins Herz des Künstlers blicken und wissen daher nicht, ob sich darin tiefe Religiosität ausdrückt oder vielmehr ein Mix aus Sinn für Ästhetik und einem recht praktischen Aberglauben – immerhin trug er auch Quarzkristalle zur Abwehr von Krankheiten, was sich wiederum nicht ohne Weiteres als weniger sinnvoll oder normal oder wirksam abtun lässt als ein christliches Gebet.

Gemessen an der bloßen Wortanzahl zeigen Warhols Tagebücher, dass er an seinen Kristallen wesentlich größeres Interesse gehabt haben muss als an seiner Religion. Die Art und Weise, wie er geweihtes Wasser gleichsam als heiliges Desinfektionsmittel im Haus verspritzte, erscheint selbst nach den Maßstäben des Zweiten Vatikanischen Konzils als heidnisch. Warhol war gewiss nicht »religiös« in dem Sinn, dass er um die Details der konkreten Vorschriften und der theologischen Grundlagen seines Glaubens wusste oder Wert darauf gelegt hätte – und das wäre für einen guten Katholiken eigentlich unabdingbar, sei er nun Anhänger des byzantinischen oder des römischen-katholischen Ritus.

Sein langjähriger Mitarbeiter Bob Colacello, der römisch-katholisch erzogen wurde, meinte: »Er sagte, die Messe dauert ihm zu lang und die Beichte wäre ihm unmöglich, weil er sicher war, der Priester würde ihn durch den Schirm hindurch erkennen und seine Sünden ausplaudern, und die Kommunion hat er nie empfangen, weil er wusste, dass das ohne Beichte ein Sakrileg wäre.«

Seine häufigen sonntäglichen Besuche in der Kirche galten nur gelegentlich der eigentlichen Messe. Meistens erschien er entweder vor oder nach dem Gottesdienst, dann setzte er sich irgendwo auf eine der hinteren Bänke. »Ich gehe immer nur fünf Minuten«, erzählte er in seinem Tagebuch, »fünf oder zehn Minuten.« Warhol verneinte klar und deutlich die Existenz eines Lebens nach dem Tod, und der Glaube an ein solches Leben im Jenseits ist so ziemlich das wichtigste Element jedes christlichen Glaubens. »Ich glaube an den Tod nach dem Tod«, sagte er einmal. »Wenn es vorbei ist, ist es vorbei.«

Warhol klang mitunter weniger wie ein Heiliger und mehr wie ein Ästhet, genau wie all die Atheisten und Juden, die ebenso die sakrale Baukunst und ihre Liturgien bewundern und studieren: »Ich mag Kirche. Sie ist leer, wenn ich hingeh. Ich gehe umher. Es gibt so viele wunderschöne katholische

Kirchen in New York. Ich habe auch schon einige Episkopalkirchen besucht.« Die römisch-katholische Kirche von St. Vincent Ferrer, die er in seinen späteren Jahren frequentierte, war tatsächlich ein eindrucksvoller neogotischer Bau, der sehr viel Ähnlichkeit mit einem der schicken protestantischen Kirchengebäude von New York hatte und der gewiss jeden Besucher mit einem Auge für Schönheit in der Baukunst anzog. Warhol sagte, er hätte die katholische Liturgie immer »bezaubernd« gefunden.

Ethnische Gepflogenheiten mögen auch eine Rolle bei seinen Kirchenbesuchen gespielt haben. Wie eine ruthenische Aktivistin über ihre eigenen Besuche in Warhols Kirche der Kindheit erzählte: »Ich bin Heidin, aber ich gehe trotzdem noch immer jeden Sonntag hin.«

Einer der allerersten Liebhaber Warhols betonte, der Künstler sei niemals in die Kirche gegangen, als sie Anfang der 1950er gemeinsame Nächte verbrachten, und eine Anhängerin, die Mitte der 1960er mehrere Jahre in engem Kontakt mit Warhol stand, meinte, für sie sei es unvorstellbar, dass er irgendeiner Religion angehöre. In den frühen 1970ern, nach der religiösen »Erweckung«, die Warhol angeblich während der Rekonvaleszenz nach dem Attentat erlebt haben soll, antwortete er auf direkte Fragen, ob er Katholik sei, rundheraus mit »Nein«. (Als er ein paar Jahre später gefragt wurde, ob er an Gott glaube, antwortete er allerdings: »Ich denke schon.«)

Warhol führte gewiss ein weniger heiliges Leben, kreierte mehr gottestlästerliche Kunst und beging mehr Todsünden, als es für das Gewissen eines gläubigen Katholiken in der Definition seiner Zeit erträglich gewesen wäre. Am Karfreitag 1977, dem Tag des Gedenkens an den Tod Christi, entschied sich Warhol für einen Besuch des grotesken Horrorfilms *Carrie*. Einer seiner späteren Anhänger, ein Katholik, meinte, er halte das Mitspielen in einem Warhol-Film für frevlerisch; sein Priester war der gleichen Ansicht, sagte aber, es wäre eine lässliche Sünde, schließlich machte man das ja nur, um den Lebensunterhalt zu sichern. Der Prior von Warhols letzter Kirche, der dem Künstler zweifellos einiges an Toleranz entgegenbrachte, sagte dennoch, der Lebensstil des Künstlers wäre »absolut unvereinbar« mit der katholischen Lehre.

Nach Warhols Tod war der römisch-katholische Klerus in New York willens, ihm sein gottloses Verhalten zu vergeben und eine Trauerfeier in der St. Patrick's Cathedral abzuhalten. In der Trauerrede bei seinem Begräbnis in Pittsburgh stellte der byzantinisch-katholische Priester jedoch sehr wohl klar, dass Warhol seinen Lebensweg in großer Distanz zur Kirche

gegangen sei. Er verglich ihn mit jenem sündigen Dieb, dem zu vergeben Jesus über sich brachte. »Ich musste mir gewisse Abwehrmaßnahmen einfallen lassen, um für das Bild der Kirche einzustehen«, sagte der ruthenische Trauerredner, als er genau deshalb kritisiert wurde.

Ungeachtet dessen, wie es tief drinnen in Warhols Seele aussah, besteht die vielleicht wichtigste Erkenntnis darin, dass er seinen Zeitgenossen wie der ganz normale, schwule, politisch linke Partygänger und Avantgardist erschien, und dass genau dies das Bild war, das er gegenüber dem Rest der Welt abzugeben beschlossen hatte. »Es macht Spaß, in die Kirche zu gehen«, war sein Kommentar zur Religion in einem seiner allerletzten Interviews. Seit Warhols Tod versuchen manche besonders eifrige Anhänger, sein sittlich-moralisches Andenken zu säubern, ganz so, als wäre ihr Held der Schönen Künste ein noch größerer Held, wenn er in seinem Verhalten konventioneller und regeltreuer gewesen wäre – dabei beruhen seine künstlerische Größe und Identität doch gerade und vor allem auf seinen Grenzüberschreitungen.

Selbst mit Blick auf die eher praktischen Aspekte des stilistischen Einflusses ist schwer zu sagen, welche Bedeutung seine Kirchenbesuche beim Heiligen Johannes Chrysostomos in der Zeit der Kindheit gehabt haben könnten. Das Motiv der Wiederholung in seiner Kunst wurde mit den dekorativen Bilderfolgen in der Kirche verglichen, aber Serialität gab es in der Zeit, als Warhol erwachsen wurde, überall in der modernen Kunst und Bilderkultur. Überdies geht es bei den Ikonen gerade darum, dass jede einzelne eine absolut eigenständige Bedeutung und Identität repräsentiert, wie die byzantinisch-katholischen Priester in ihren Predigten immer wieder betonen, während Warhol mit den endlosen Wiederholungen eines Bildes dessen Kernbotschaft und Aussagekraft verwässern und zugleich verstärken wollte. Er verwandelte Marilyn Monroes einmaliges Porträt in ein beliebiges Produkt im Supermarktregal, umgeben von identischen Bildern. In Marken ausgedrückt, war sie der Heinz-, während Liz Taylor der Hunt's-Ketchup war.

Schlüssiger scheint der Ansatz mancher Beobachter, die den goldglänzenden Hintergrund bei einer Handvoll von Warhols Marilyn-Bildern mit den Goldgrundmalereien verglichen, die heutzutage auf dem riesigen Altaraufsatz in der Kirche seiner Familie zu bewundern sind. Dummerweise – aus der Sicht dieser Theorie – beweisen alte Fotos, dass diese goldenen Bilder erst lange nach der Zeit installiert wurden, in der Warhol seine Sonntage

beim Heiligen Chrysostomos verbrachte. Zu seiner Zeit war der Altaraufsatz mit Heiligenbildern vor Landschaftshintergrund bedeckt, inspiriert durch die italienische Renaissancemalerei. Und auch in der alten Heimat hatten die Gläubigen üblicherweise Heiligenbilder gesehen, wo im Hintergrund viel mehr blauer Himmel zu sehen war als güldener Glanz.

Viel wahrscheinlicher ist, dass die russischen Ikonen, die 1944 in Pittsburgh gezeigt wurden, das Gold zu Warhol brachten; die Ausstellung im Kunstmuseum, wo Warhol Unterricht nahm, löste eine nationale Welle der Begeisterung für diese Kunstform in seinem letzten Jahr in der Highschool aus. Sein Kunstaufsatz für das College enthielt ein Kapitel über »Frühe christliche und byzantinische Kunst«, mit einem Abschnitt über Ikonen und mit einem Mosaik auf Goldgrund als einziger Farbtafel im gesamten Kapitel. »Wir sahen uns alle Arten von Kunstbüchern an – das war das Gebiet, auf dem er besonders gut war, Dinge aufzugreifen«, erinnerte sich ein Studienkollege. Um das Jahr 1954 erwähnte ein Artikel über Weihnachtskarten in der *New York Times* – darunter auch eine albern-verspielte Karte von Warhol –, dass die byzantinische Kunst immer mehr Anhänger fand.

Oder vielleicht ist das heilige Gold jedweder Art auch bloß eine Nebelkerze im Denken über Warhols Pop-Art, wie einer seiner Freunde aus den 1960ern glaubte: »Das Gold ist da, weil Andy einfach etwas für Gold und Glitter übrighatte ... Das Gold in *Gold Marilyn* steht nicht für byzantinische Ikonen; wenn es überhaupt für irgendwas steht, dann für Miami Beach.«

Und dann drängt sich noch ein letztes, nahezu unwiderstehliches Bild auf. Das Bild des jungen Warhol, wie er jeden Juli zum bedeutenden byzantinischen Fest von Peter und Paul in der Kirche des Heiligen Chrysostomos sitzt und auf die Ikone des Tages starrt, auf der die beiden Apostel zu sehen sind, die – so wird es häufig dargestellt – sich küssen. Ganz und gar keusch und unschuldig, versteht sich.

1934–1945

FAMILIENLEBEN | SCHULE | KRANKHEIT | CARNEGIE INSTITUTE |
 SCHENLEY HIGH SCHOOL | AUF DEM WEG ZUM COLLEGE

»So unverwechselbar wie ein Fingerabdruck«

Die Fotos zeigen einen zufriedenen, recht gewöhnlichen amerikanischen Jungen: ein hagerer Erstklässler, wie er mit Topfschnitt und linkischem Grinsen neben seiner adrett herausgeputzten Mama sitzt; ein Achtjähriger mit Zahnlücke, mit Krawatte und einer Portion zu viel Pomade im mais-blonden Haar; ein Schuljunge, der mit seinen Teenager-Brüdern herumalbert. In seinen ersten Jahren in der Dawson Street, und auch noch danach, wirkte das Leben Warhols kaum anders als das jedes beliebigen anderen Jungen in der Gegend.

Warhol spielte mit seinen Brüdern und den Nachbarskindern und dem Haustier der Familie, Lucy, einer struppigen blonden Hundedame, für deren Namen die Schauspielerin Lucille Ball die Namenspatin abgab. (Dann waren da noch eine weiße Katze sowie zwei kuschelige Kaninchen in einem Stall im Hof: John gehörte das schwarze, Andy das weiße, dessen Tod ihm sehr zu Herzen gehen sollte.) Warhol ging in die Schule, fuhr im Park Rollschuh und Schlitten, las Comics und versuchte sich in bildender Kunst. Ein Freund aus der Kindheit erinnerte sich, dass er genauso gerne seinen Spaß mit anderen hatte wie jedes andere Kind in der Gegend – aber auch, wie er beim leichtesten Kontakt umfiel, wenn sie Streethockey spielten. Wie alle anderen Kinder in Pittsburgh ging er ins Kino, so oft er konnte. Wenn Julia die elf Cent für die Kinokarte nicht aufbringen konnte – zehn Cent Eintritt plus ein Cent Steuer –, halfen manchmal Warhols Brüder aus. Sie verdienten sich einen oder zwei Groschen extra, manchmal auch zehn, indem sie Zeitungen und Erdnüsse im Sportstadion verkauften. Paul heuerte

dabei sogar kleinere Kinder an, für ihn zu arbeiten, und er zeigte ihnen, wie man es anstellte, dass die Nusstütchen größer aussahen, als sie in Wirklichkeit waren. Die Jungen verhökerten auch gebrauchte Flaschen an Schwarzbrenner und alte Kisten an die Schrottplätze, im Winter schaufelten sie Schnee von den Gehwegen und karrten Kohleasche weg. Paul half bei den strenggläubigen Juden aus der Nachbarschaft aus, wenn die am Sabbat oder an Feiertagen ihre Geschäfte ruhen lassen mussten, und er schrieb seine Arbeitsethik genau diesen jüdischen Einflüssen zu. Die Warholas waren, gelinde gesagt, eine fleißige Familie, die in Sachen harter Arbeit und Geschäftssinn Maßstäbe vorgab, an denen sich Warhol bis zu seinem letzten Tag orientierte.

Auch Julia verdiente etwas dazu, vor allem in der Zeit der Großen Depression, als Andrej nicht mehr genug mit nach Hause brachte, da Eichleay Co., die Firma, für die er bei Hausumzügen anpackte, in den 1930ern ihren Betrieb stark herunterfahren musste. Gegen Ende der Dekade handelte er sich als Hilfsarbeiter von Job zu Job. Gegenüber den Zensus-Beamten gab er für das gesamte Jahr 1939 einen Verdienst von 1200 Dollar an; ein Jahrzehnt später erzählte ein Stahlarbeiter aus Pittsburgh, selbst mit dem doppelten Verdienst war man genötigt, »beim Einkaufen jeden Cent dreimal umzudrehen«. Die Familie nahm auch Kostgänger auf, was bei ruthenischen Familien, aber auch bei anderen in der Nachbarschaft, durchaus gang und gäbe war. Um Platz für den einen oder anderen jüdischen Mieter zu machen – »die waren die Besitzer der Geschäfte; die hatten das Geld« –, schliefen die Jungen zusammen auf einer Matratze im Dachgeschoss, neben dem Bett ihrer Eltern. »In meinen Träumen«, erinnerte sich Warhol in seiner großen Zeit, »hatte ich damals ein Glas frisch gepressten Orangensaft zum Frühstück und ein eigenes Badezimmer.« In der tristen Wirklichkeit sah das Frühstück in der Dawson Street jedoch folgendermaßen aus: eine Schüssel Haferflocken, eine halbe Orange und Warhols tägliches Glas Milch mit Ovomaltine.

Neben ihren Jobs als Putzfrau – damals die übliche Arbeit für Immigrantinnen aus Osteuropa – bastelte Julia Warhola auch glitzernde Blumen aus alten Blechdosen, zog zusammen mit den Kindern von Haustür zu Haustür und verkaufte die Kunstwerke für einen Vierteldollar – mit den Einnahmen kaufte sie neue Turnschuhe für Warhol. Kurz bevor sie starb, pries Warhol diese gebastelten Dosenblumen als Inspiration für seinen Entschluss, die Campbell-Suppendosen zu malen. Ob diese Geschichte

über die Geburtsstunde der Pop-Art, von der Warhol erst 25 Jahre später erzählte, nun so stimmt oder nicht: Sie zeigt jedenfalls, dass es Warhol wichtig war, seine Mutter als Quelle seines ersten großen künstlerischen Erfolgs herauszustellen.

Man könnte sich durchaus vorstellen, dass es für den kleinen Andy einer Demütigung gleichkam, die Handwerkskunst seiner Mutter zu verhökern, aber er teilte vielmehr ihren Unternehmergeist. Er verdiente sein eigenes Geld fürs Kino mit dem Malen von Porträts, die er dann den Nachbarn zum Kauf anbot. Diese ersten Gönner aus Oakland sind die Vorboten der Dolly Partons, Giorgio Armanis und anderer Größen, die ihm Modell saßen – und gut dafür bezahlten – und deren Geld das letzte Jahrzehnt im Leben des Künstlers so profitabel werden ließ.

Vor allem als Teenager und junger Erwachsener stand Warhol im Ruf, ausgesprochen schüchtern zu sein, aber vielleicht war das seit jeher eher kokett als hinderlich. Cousinen aus der Zavacky-Familie erinnerten sich an Warhol als großen Spitzbuben, den sie, wenn sie ihn als Babysitter zu betreuen hatten, auch schon mal am Bettpfosten festbinden mussten. (Natürlich achteten sie darauf, dass seine Mutter nichts davon erfuhr.) Der Sohn des Vermieters in Soho erinnerte sich an Warhol als »kleinen Satansbraten«, der ihn sogar einmal anpinkelte – nicht gerade das Betragen von jemandem, der bestrebt wäre, kein Aufsehen zu erregen. In sein Psychologie-Lehrbuch am College kritzelte er neben eine Passage über Bettnässen als »aufmerksamkeitsheischendes Verhalten« einen Kommentar: »Hab ins Bett gemacht! Ha! Sorry, Ma.«

Eines konnte Warhol allerdings nicht gewusst haben: Bettnässen ist auch ein verbreitetes Symptom einer neurologischen Störung, die er wohl als Kind hatte und die den Rest seiner Kindheit prägte, vielleicht sogar den Rest seines Lebens. Es passierte im Frühjahr 1937. Gegen Ende der dritten Schulklasse zog er sich im Alter von acht Jahren eine Streptokokkeninfektion zu, die sich zum Scharlachfieber auswuchs. Da die Krankheit in den Zeiten vor der Entdeckung von Antibiotika nicht behandelbar war, führte sie zum Ausbruch des rheumatischen Fiebers, einer gefährlichen Autoimmunerkrankung. Diese entwickelte sich, wie oft in jenen Tagen, zu einer neurologischen Erkrankung namens *Chorea minor* (Sydenham), die damals auch als »Veitstanz« (*Chorea Sancti Viti*) bezeichnet wurde. Quasi über Nacht geriet ein völlig unauffälliges Kind gänzlich außer Kontrolle, krümmte sich und gab unkontrollierbare Laute von sich. Die Erkenntnisse über Chorea

minor befanden sich damals noch im Anfangsstadium, ein junger Arzt beschrieb, wie »Zuckungen und plötzliche Spasmen der Gesichtsmuskeln abrupte und bizarre Veränderungen des Gesichtsausdrucks auslösen ... Fast unweigerlich kommt es zu einem Verlust des moralischen Empfindens. Das Kind zeigt verstärkte Übellaunigkeit, Empfindlichkeit, Ungehorsam oder Selbstsucht.« Heutzutage würden Mediziner unter Umständen auch PANDAS diagnostizieren, eine ähnliche Erkrankung im Gefolge einer Streptokokkeninfektion, mit Zuckungen und psychiatrischen Symptomen – einschließlich Bettnässen –, die der Krankheit Warhols sehr nahekommen. Alle Familienmitglieder führen den Ausbruch der Krankheit als Schlüsselmoment an. Das geht so weit, dass die Krankheit mitunter zu einem fast schon pestartigen Mythos stilisiert wird. Warhols sachlicher Bruder John beharrte dagegen darauf, die Krankheit wäre nicht so schlimm gewesen, wie sie von anderen hier und da gemacht wurde.

In Wirklichkeit dürfte die ursprüngliche, lebensbedrohende Erkrankung Warhol mit größter Wahrscheinlichkeit einige Wochen lang ans Bett gefesselt haben, bevor die Chorea minor oder PANDAS den kleinen Jungen einige weitere Wochen mit Spasmen und Ohnmachtsanfällen belästigte, jedoch nicht mit einer andauernden Behinderung. (Auch wenn das wiederholte Auftreten gewöhnlich nicht so selten ist, dürfte Warhols Erinnerung an drei Anfälle pro Jahr, unter denen er zu leiden hatte, ziemlich genau zutreffen.) Interessanter ist, dass die Wissenschaft kürzlich eine Korrelation zwischen rheumatischem Fieber bei Kindern und psychiatrischen Problemen im Erwachsenenalter herausgefunden hat, als da sind Zwangsstörungen und schwere Körperwahrnehmungsstörungen, heutzutage bekannt unter dem Fachbegriff Dymorphophobie – exakt die Symptome, die Warhol im Erwachsenenalter als exzessiver Sammler und Hygienefanatiker an den Tag legte, der von der fixen Idee seiner eigenen Abscheulichkeit verfolgt wurde. 1973 befragte ihn das Magazin *Vogue*, was ihm durch den Kopf gehe, und Warhols Antworten bezogen sich zur Hälfte auf solch klassische Symptome für Zwangsstörungen wie Hygienestress (»Ich kann nicht schlafen, wenn ich weiß, dass in irgendeiner Schreibtischschublade Staub liegt«) und Sicherheit (»Sind die Zigaretten alle? Ist die Hintertür abgeschlossen? Funktioniert der Aufzug?«). Warhol meinte einmal, er habe das Gefühl, ihm würden bestimmte »chemische Bestandteile fehlen«, über die andere Menschen verfügen, und das klingt, als wäre er sich eines Unterschieds in der Vernetzung der Synapsen in seinem Gehirn bewusst.

Möglicherweise lagen seine Verwandten näher an der Wahrheit, als sie wissen konnten, und Andrew Warhola begann zusammen mit seiner Kinderkrankheit der Künstler Andy Warhol zu werden, in einem ganz konkreten und neurologischen Sinn. Diese Anfälle waren das Erste, was ihn von den Menschen in seiner näheren Umgebung unterschied: Ein Spielkamerad erinnerte sich, wie sich die Kinder in der Dawson Street über seine Zuckungen lustig machten. Möglicherweise haben die Folgewirkungen der Krankheit auf seine Psyche die Wahrnehmung dieses Unterschieds noch verstärkt.

Ein weiteres Symptom von PANDAS ist ein übermäßiger Bezug zu einem Elternteil, und nach der familiären Überlieferung schlüpfte Warhol zu seiner Mutter ins Bett im Esszimmer, während der Vater oben bei den Brüdern Paul und John schlief. Soweit es jedoch die Kunstliebhaber betrifft, verursachte die Krankheit mehr Nutzen als Schaden. Walter Hopps, ein Kurator und Freund Warhols in den 1960ern – er pflegte auch als Erwachsener höchst merkwürdige Gewohnheiten –, erinnerte sich an Anfälle von rheumatischem Fieber in der Kindheit, die dazu führten, dass er »von anderen Kindern weitgehend isoliert war, deshalb hatte ich nichts als das Leben in meiner Vorstellungskraft.« Warhol saß im gleichen Boot, mit der Ausnahme allerdings, dass er seine Mutter an der Seite hatte, die seine Vorstellungskraft mit Nahrung versorgte. Die Bettruhe verschaffte ihm eine perfekte Voraussetzung, um ihre kreative Exzentrizität zu verinnerlichen.

»Meine Mutter las mir Dick-Tracy-Comics vor, so gut es in ihrem breiten tschechischen Akzent eben ging. Hinterher bedankte ich mich immer artig, auch wenn ich kein Wort verstanden hatte.«

Warhols spätere künstlerische Brillanz hat vermutlich wenig mit seinen ruthenischen Wurzeln als Angehöriger der Familie Warhola zu tun – in den Anekdoten der Brüder wird der Vater kaum jemals erwähnt, den Paul als »schattenhafte Gestalt« ansah –, dafür umso mehr mit der Tatsache, dass er Julia Zavackys Sohn war. Wie viele Arbeiterfrauen beschäftigten denn ihre Söhne mit Kunst und achteten darauf, dass immer das dafür notwendige Handwerkszeug vorhanden war? Einmal, als ein Kritiker ein Buch über Warhol plante, wandte der Künstler ein: »Das Buch sollte eigentlich meine Mutter zum Thema haben. Sie ist sooo interessant.«

Alle Geschichten über Julias Kindheit erwähnen ihre künstlerische Begabung. Ob dabei nun jedes Detail stimmt oder nicht, sie vermitteln uns eine gute Vorstellung davon, wie sich andere an sie erinnerten. (Hier ist allerdings Vorsicht angebracht: Sie »erinnerten sich« an eine Frau, die zur Mutter eines der größten Künstler aller Zeiten werden sollte; sie konnten gar nicht anders, als sie in der Erinnerung mit eben dieser Rolle zu verbinden.) Als junges Mädchen hatte Julia der Legende nach geholfen, die Kirche in Mikova zu schmücken – diese Aufgabe war normalerweise Männern vorbehalten. Sie soll auch die ruthenische Kunst der Ornamentmalerei gepflegt und sich dabei überlegt haben, wie man die traditionellen Farben selbst mischen konnte, wenn es am Geld zum Kaufen vorgefertigter Farben fehlte.

Sie war bekannt für ihren orthodoxen Gesang in der Kirche – auch dies üblicherweise eine reine Männerangelegenheit – und für die Volkslieder, die sie zu Hause sang. (Die beiden Musikgenres wiesen bei den Ruthenen mehr Überschneidungen auf als bei anderen Volksgruppen.) Von Julias musikalischem Talent hatte Warhol nichts geerbt, abgesehen vielleicht vom allgemeinen Drang zum öffentlichen Auftritt, der sich in seinen Ausflügen in die Welt von Tanz und Theater manifestierte.

Die wichtigste Gabe, die Julia ihrem Sohn mit auf den Weg gab, war etwas, das man vielleicht als »Zavacky-Hausmarke« bezeichnen könnte – den Willen, als anders und exzentrisch erkannt und anerkannt zu werden, und, in irgendwie nicht zu definierender Weise, etwas kultivierter und interessanter zu sein als die anderen. Warhols Kreise in New York sahen in der Frau, die in Warhols Souterrain wohnte, möglicherweise eine typische Babuschka aus der alten Heimat, das lag aber nur daran, dass ihnen ihre eigenen Klischees den Blick auf die viel interessantere Frau hinter dieser Fassade verstellten. »Jeder, der bei ihnen zu Besuch kam, dachte, sie wäre dumm, aber sie war über alle Maßen brillant ... großartig. Und viel klüger als Andy ... viel klüger«, erinnerte sich ein Freund, der sie besonders gut kennengelernt hatte. Warhol drehte im Jahr 1966 einen Underground-Film über Julia, in dem zu sehen ist, wie sie mit den Babuschka-Klischees spielt, sie aber auch auf eine Art und Weise dagegen angeht, die ihrem künstlerisch veranlagten Sohn alle Ehre gemacht hätte.

Die Zavackys leben in Lyndora, wo Warhol sie als Junge an vielen Wochenenden traf, bis heute in diesem ganz besonderen Familienverbund, in dem sie sich schon seit Jahrzehnten versammeln, und sie schwelgen dort

noch immer in einer Art kultivierter Einzigartigkeit. Warhols Lyndora-Cousins sind berühmt dafür, die Warhol-Jünger, die zu Besuch kommen, tagelang mit Geschichten und ruthenischen Piroggen zu füttern. Es gibt Videomaterial, auf dem sie aus vollem Halse Lieder aus der alten Heimat schmettern und ihre Verwandtschaft mit dem berühmtesten Mitglied ihrer Familie feiern: »Als wir manches von seiner *Philosophie* lasen, mussten wir lachen, weil uns nicht klar war, dass er so sehr war wie wir auch.« Sie beschrieben Großvater Jan (später »John«) Zavacky, Julius Bruder, als jemanden, der für die Fabrikarbeit seiner Zeitgenossen einfach nicht gemacht war. Also eröffnete er einen Gemischtwarenladen. Jan hatte sich selbst das Violine- und Cellospielen beigebracht und spielte darauf zur Begleitung der klassischen Musik, die von den gekauften Schallplatten erklang. (Warhol selbst nahm als Kind Geigenunterricht, gab es aber wieder auf, weil der Lehrer gemein zu ihm war.)

Jan ist auch als ausgesprochen belesener Mensch in Erinnerung – er las in Russisch, Griechisch, Ruthenisch, Kirchenslawisch und Englisch, sowohl in kyrillischer als auch in lateinischer Schrift. Auch Warhols Eltern kannten beide Schriften, Andrej mischte sie in seinen Briefen sogar hier und da durcheinander. Julius Bruder war Gründer und Führer der byzantinisch-katholischen Kirche von Lyndora, und damit besaß der Geschäftsinhaber eine kulturell herausgehobene Stellung, die sein Schwager Andrej, der Arbeiter, niemals vorweisen konnte.

Warhols Krankheit wurde wohl, vom Jungen selbst, von der Mutter und der Sippschaft, einerseits als weiteres Zeichen der Einzigartigkeit der Zavackys interpretiert und andererseits als Chance, ihn noch mehr zu einem Zavacky zu machen.

Die Krankheit gab Warhol die seltene Chance, ein Leben zu leben, in dem es nichts anderes als »Kultur« in dieser oder jener Form gab, da seine Mutter immer wieder sagte: »Du kannst nicht einfach irgendwo hingehen oder irgendwas machen.« Seine Sommerferien beschrieb er folgendermaßen: »Ich brachte dann den ganzen Sommer im Bett zu, hörte Radio, spielte mit meiner Charlie-McCarthy-Puppe und meinen nicht ausgeschnittenen Ausschneidepuppen, die überall auf der Bettdecke und unter dem Kopfkissen herumlagen.« Es gab auch alles, was er zum Zeichnen und Ausmalen brauchte (Schneeweißchen und Rosenrot war eines seiner eher mädchen-

haften Lieblingsmalbücher), aber auch Comics, aus denen er Bilder abmalen konnte, genau wie er es bei seinen allerersten Pop-Art-Gemälden ein Vierteljahrhundert später tun sollte.

»Andy wollte immer Bilder haben«, erinnerte sich seine Mutter einige Jahre vor ihrem Tod. »Ich kaufte ihm Comics. Ausschneiden, ausschneiden, sauber ausschneiden. Bilder ausschneiden. Oh, er liebte diese Bilder aus den Comics.« Sein Bruder Paul sagte, er hätte Warhol beigebracht, wie man mit einer Kugel warmen Wachses die Karikaturen aus der Sonntagszeitung auf ein anderes Blatt Papier übertragen konnte, ein Vorbote der Blotting-Techniken, die Warhol auf der Kunstschule perfektionierte.

Offenbar begann Warhol auch um diese Zeit, mit der neuen Kamera der Familie zu arbeiten, einer Baby Brownie Special für 1,25 Dollar. Schon bald hatten seine Brüder im Obstkeller eine Dunkelkammer für ihn gebaut – den Keller hatte der Vater eigenhändig gegraben. Vielleicht war das die eigentliche Geburtsstunde von Warhols Zukunft als Künstler: Immerhin basierte fast jedes bedeutende Bild, das er später zeichnete oder malte, auf einem Foto. Ein Kunsthistoriker vom Mars könnte ihn leicht für einen Fotografen halten, der seine Bilder zufällig im Siebdruckverfahren bearbeitet, und nicht etwa für einen Maler, der Fotos als Vorlage verwendet.

Aber es war der Film, der letztendlich begann, das kulturelle Leben des Andy Warhol zu dominieren. Pittsburgh war absolut filmverrückt, vielleicht mehr noch als jede andere Stadt des Landes. Pittsburgh rühmte sich, das erste Kino der Welt eröffnet zu haben. Warhol teilte diese Obsession. Wenn er die zehn Cent für die Eintrittskarte nicht aufbringen konnte und auch kein Nachbar da war, der ihm ein Ticket spendierte, wenn er dessen Kind mit ins Kino nahm, dann schlich er sich manchmal hinter den Platzanweisern hinein. Dies war laut seinem Bruder John »das Schlimmste, was Andy jemals angestellt hat«.

Eine gewisse Zeit lang scheint Warhol auch so etwas wie sein eigenes Kino betrieben zu haben – vielleicht ein Vorbote des Pornokinos, das er in den späteren 1960ern führte. Julia hatte Geld von ihren Putzjobs zusammengespart – stolze neun Dollar, der Lohn für neun Tage Arbeit –, um ihrem jüngsten Sohn einen der neuen Heimkino-Projektoren zu kaufen, um den er sie gebeten hatte. Sie kaufte das Gerät offenbar ohne Wissen ihres Mannes. Mit dem Geld war jedenfalls ein richtig gutes Gerät zu bekommen, das mehr als nur halbwegs brauchbar war.

»Er kaufte einen Zeichentrickfilm, Micky Maus oder etwas in der Art, und ließ ihn immer und immer wieder an der Zimmerwand abspielen«, erinnerte sich John Warhola. Jahrzehnte später erzählte Warhol einem Freund, Micky wäre sein Lieblingsschauspieler und Minnie seine Lieblingsschauspielerin. »Wenn ein Verwandter ihm einen Vierteldollar zusteckte, sparte er ihn auf, und wenn er genug Geld zusammenhatte, kaufte er sich den nächsten Film«, erzählte sein Bruder.

Vielleicht war es auch zu dieser Zeit, dass Warhol begann, sein Hollywood-Sammelalbum anzulegen, in das er Fotos von Stars einklebte, die nach manchen Filmen im Kino verteilt wurden oder die er für einen Cent an Automaten im örtlichen Vergnügungspark kaufte. Er schrieb auch Prominente an und bat um Fotos mit Autogramm, oder er bat seine Brüder, das für ihn zu erledigen – Paul behauptete beispielsweise, er sei es gewesen, der für Warhol das berühmte großformatige Autogrammbild von Shirley Temple an Land gezogen hatte.

Das Album blieb erhalten, und es zeigt eine nahezu beliebige Zusammenstellung bedeutender Film- und Big-Band-Stars, von Henry Fonda über Carmen Miranda bis hin zu Mae West, aber es waren auch viele Leute aus der zweiten Reihe darunter. »Mit besten Grüßen von Chesterfield«, schrieb der Trompeter und Raucher Harry James – vielleicht war es auch nur ein PR-Mensch oder eine Maschine, die die Unterschrift für ihn unter das Bild setzte. Als Warhol dann berühmt wurde, war es irgendwann an ihm, mit der Flut von Autogrammträgern klarzukommen, deren Anfragen bis heute seine Archive überquellen lassen; in aller Regel beantwortete er solche Anfragen sehr eifrig.

Für die kleine Miss Temple, im gleichen Jahr geboren wie Warhol, war eine eigene Seite im Album reserviert – was wir aber nicht überbewerten sollten, denn diese Ehre wurde auch dem wenig bekannten Schauspieler John Shelton zuteil. Der Kinderstar lieferte vielleicht die Inspiration für Warhols Kindheitstraum, Steptänzer zu werden, aber diesen Traum hatte er natürlich mit Tausenden anderer Kinder jener Zeit gemein.

Angesichts der berühmten Gemälde, die Warhol später von Filmstars machte, sowie seiner eigenen Arbeiten im Film und seines anhaltenden Bemühens, in Hollywood einen Fuß in die Tür zu bekommen, ist es verlockend, seine kindliche Kinoleidenschaft quasi als Embryonalstadium dieser Entwicklung zu interpretieren. Nicht minder groß ist allerdings die Gefahr, dem Ganzen eine übertriebene Bedeutung beizumessen. Fast alle

Kinder in Amerika waren mindestens so filmbegeistert wie Warhol: Alte Fanclub-Fotos und sogar ganze Alben werden bis heute in großer Zahl bei eBay feilgeboten. Warhols Grundschule hatte Maßnahmen gegen Kinos in der Nähe ergriffen, weil diese die Schüler auch während der Unterrichtsstunden anlockten. Wir brauchen uns Warhol nicht als kauzigen Hollywood-Freak vorzustellen. Seine Bedeutung liegt in der Fähigkeit, jene Obsessionen, die in ganz Amerika geteilt wurden, ins Bild zu setzen und dieses dann aus dem schiefen Winkel der Kunst zu betrachten. Wenn wir auf einem Foto von 1966 das Porträtfoto von Shirley Temple auf seinem Kaminsims in New York erkennen, ist das nichts weiter als ein ganz normales Detail aus seiner Kindheit im Arbeitermilieu, nur eben präsentiert im neuen Gewand der Ironie und des Schalks.

Ein weiterer schwuler Pittsburger, der genau zur gleichen Zeit wie Warhol ein Filmstar-Sammelalbum führte – und der zweimal von zu Hause abhaute, nur um *Der Zauberer von Oz* zu sehen –, beleuchtete einen etwas anderen und durchaus bemerkenswerten Aspekt der Filmfaszination des Künstlers: »Ich kann mir beim besten Willen nicht vorstellen, dass sich heterosexuelle Jungs für Sammelalben interessieren.«

Der Kunsthistoriker Blake Stimson hat auf die komplexe Rolle aufmerksam gemacht, die bestimmte Hollywoodstars wie Mae West und Shirley Temple bei der Entwicklung der homosexuellen Identität von Jugendlichen gespielt haben könnten. In Warhols speziellem Fall sollte diese Identität, mit all ihren Chancen und Risiken, eine Kunst vorantreiben, in der es hauptsächlich darum ging, den Mainstream, die breite Masse anzusprechen, ohne dieser selbst anzugehören.

Im Herbst 1937, in der vierten Klasse, begann sich eine Trennlinie zwischen Warhol und seinen Mitschülern zu bilden, als seine künstlerische Identität Gestalt annahm. Den Kunstunterricht in der Holmes-Schule gab eine Lehrerin mit Namen Annie Vickermann, eine vollbusige Dame mit dröhnender Stimme, die vor ihren Schülern Abraham Lincolns *Gettysburg Address* zu rezitieren pflegte. Sie erteilte einen strengen und altmodischen Unterricht in Sachen Farbe, Komposition und Perspektive. »Alle ihre Schüler konnten wirklich zeichnen«, sagte ein Kollege, und Warhol war immer der Beste. Miss Vickermann sorgte dafür, dass Warhol zum samstäglichen Zeichenunterricht am Carnegie Institute zugelassen wurde, einer prachtvollen Museumsanlage, »wo sich die Kids in Oakland im Winter nach der Schule herumtrieben – es war unser Ort, ein ganz besonderer

Ort«, sagte eine Freund aus Kindertagen. Warhol und seine Brüder gehörten dort ebenfalls zum Stammpublikum. »Es kostete keinen Penny«, erinnerte sich ein Spielkamerad aus der Nachbarschaft.

In zwanzig Minuten Entfernung vom Haus der Warholas war das Carnegie Institute of Technology ein unübersehbares Wahrzeichen des Stadtteils. Die prächtige Konzerthalle, Museen und die Bibliothek (ein spezieller Lieblingsort für Warhol) waren in einem imposanten Beaux-Arts-Bau untergebracht, in dessen Fassade die Namen der kulturellen Helden des Westens gemeißelt waren. Da musste sich ein Maler wie Leonardo gegen andere Titanen wie Goethe und Beethoven behaupten – alle drei wurden für Warhol später zu künstlerischen Motiven. Angesichts der bescheidenen kulturellen Verhältnisse im Hause Warhola konnte das tiefe Durchdringen der Sprache der Kunst, dessen Warhol später bedurfte, eigentlich nur in diesem Gebäude seinen Anfang genommen haben. Ohne Kenntnis dessen, was Künstler und Publikum in der Vergangenheit als Kunst betrachtet, wertgeschätzt und überhaupt der Kunst *zugerechnet* haben, wäre es Warhol niemals möglich gewesen, diese Kunst selbst voranzutreiben.

Warhols Weg durch das himmelhohe Atrium des Carnegie zu seiner neuen Kunstklasse – es existieren Fotos, die die Schüler auf diesem Weg zeigen – war von einer Reihe edler Wandmalereien gesäumt, beginnend mit einer höllengleichen Darstellung der Stahlwerke der Stadt, die den Industrie-Moloch just von den rauchgeschwängerten Hügeln des Stadtteils Soho aus abbildete, in dem Warhol das Licht der Welt erblickte. Beim Weg die Stufen hinauf konnten Warhol und seine Mitschüler bewundern, wie sich der Rauch vor den Engeln der Kunst auflöste, die eine aufstrebende Gestalt der Arbeitswelt salbten – Andrew Carnegie höchstpersönlich, als Ritter kostümiert. Es war eine Allegorie auf den kulturellen und gesellschaftlichen Aufstieg, die sich Warhol offenbar zu Herzen genommen hat.

Die Kinder in den Kunstklassen des Museums wurden die »Tam o'Shanter« genannt, offenbar eine auf schottisch getrimmte und auf Carnegie zugeschnittene Referenz auf das klassische Montmartre-Künstlerbaret. Das weltbekannte Programm existierte erst wenige Jahre, als Warhol aufgenommen wurde. Der bedeutendste Lehrer im Rahmen dieses Programms war ein gewisser Joseph Fitzpatrick, ein Nachbar der Warholas im sauberen

Stadtteil South Oakland. Er war ein schlaksiger, groß gewachsener Mann, der seinen Unterricht stets schick gekleidet in Anzug und Krawatte abhielt und kaum dreißig Jahre zählte, als Warhol ihn kennenlernte. Er hatte einige Jahre als künstlerischer Leiter im öffentlichen Schulsystem gearbeitet, das eine bemerkenswert ambitionierte kulturelle Agenda für seine Schüler bereithielt, später unterrichtete er an Warhols Schenley High School in Oakland.

Fitzpatrick war berühmt für seine Strenge, und seinen Stunden haftete ein Hauch Viktorianisches an: Nicht weniger als 600 Schüler saßen in der großen Musikhalle des Instituts – »die größte Kunstklasse der Welt« –, alleamt hübsch herausgeputzt mit Krawatte und schicken Kleidern, und alle zeichneten Bilder nach der gleichen Vorlage. Aber Fitzpatrick äußerte auch durchaus moderne Ansichten: »Ich achtete darauf, dass die Jungen und Mädchen sich selbst auf ihre ganz individuelle Weise ausdrücken. Anders ausgedrückt, ich sagte ihnen nicht, ihr müsst das auf diese oder jene Weise zeichnen ... ich sagte ihnen aber sehr wohl, die Zeichnung müsse am Ende exzellent sein.«

Ein anderer Lehrer am Carnegie wollte seinen Schülern »das schöne Sehen lehren«. Er spielte Debussy auf dem Klavier, während die kleinen Tam o'Shanters »Formen zeichneten, die durch das Hören inspirierender Klänge zum Leben erweckt wurden«. Bisweilen kreierte der Lehrer zum Gesang der Kinder seine eigenen Abstraktionen. Fitzpatrick und seine Kollegen waren durchweg »Feuer und Flamme ... für die Kunst als Idee«, wie ein Freund Warhols aus der Tam-o'Shanter-Gruppe erzählte.

Warhol blühte auf, bekam eine Auszeichnung nach der anderen für »sehr realistische Arbeiten ... mit einer überaus ansprechenden dekorativen Qualität«, erinnerte sich Fitzpatrick über ein halbes Jahrhundert später. »Ich erinnere mich klar und deutlich, wie zutiefst individuell sein Stil war ... Er war absolut originell, von Anfang an.« Im Jahr 1939 hatten die Kunstklassen von Carnegie allerdings fast 25 000 Namen auf den Teilnehmerlisten, wobei Kinder von sämtlichen öffentlichen und privaten Schulen der Gegend vorgeschlagen worden waren. Es wäre also falsch, sich den jungen Warhol als Teil einer aufkommenden künstlerischen Elite vorzustellen. Auch sein Bruder John verfügte über genug künstlerisches Talent, um dort zur gleichen Zeit wie Warhol Kunstunterricht zu nehmen, er stieg aber wieder aus, weil er anders als Andy nicht bereit und willens war, auf das Ballspiel mit den Jungs aus der Nachbarschaft zu verzichten.

Eine Äußerung des Carnegie Institute klingt geradezu, als wäre sie auf Warhol gemünzt: »Wir sehen mit Freuden der Zeit entgegen, in der wir den potenziellen Künstler selbst suchen und finden. Wir werden ihn nähren wie eine Bienenkönigin, mit ganz spezieller Künstlernahrung ... auf dass ein führender Könnner auf diesem Gebiet nicht verlorengehen möge.«

Der Unterricht wird durchaus wegweisend für Warhols Zukunft gewesen sein, die Umgebung, in der er stattfand, aber vielleicht noch mehr. Die Kunstschüler am Carnegie zeichneten und malten inmitten der Galerien der Alten Welt des Museums, wo Warhol die Gelegenheit bekam, die Dauerausstellung des Museums kennenzulernen. In jenen Anfangszeiten gab es nicht sehr viele Meisterwerke zu bewundern – nach dem Willen Andrew Carnegies hatte sich sein Museum auf neue Kunst konservativer Prägung zu konzentrieren –, aber der ansehnliche Bestand an Porträts alter Meister lieferte Warhol den Ausgangspunkt für seine Karriere als größter Porträtist seiner Ära.

Die Defizite der Dauerausstellung des Carnegie wurden durch das ehrgeizige Programm an Sonderausstellungen wettgemacht, die die solide Basis in Kunstgeschichte, die Warhol dem Unterricht von Miss Vickermann verdankte, mit konkreten Werken füllte. Das Ausstellungsprogramm des Carnegie Museum zu Warhols Schülerzeiten ist geradezu ein Spiegelbild der Frühgeschichte seiner Karriere. Als er fast zwölf war, zeigte das Museum eine Reihe europäischer »Meisterwerke«, die Warhol einen ersten Eindruck von den klassischen Werken von Größen wie Rembrandt, Rubens und Poussin vermittelten – wahrlich eine hohe Messlatte für seine späteren Ambitionen. 1941 gab es eine höchst erfolgreiche Picasso-Ausstellung, vom Museum of Modern Art auf Tournee geschickt; auch Guernica war dabei, das berühmteste Gemälde jener Zeit. So gewann der junge Warhol einen Eindruck von seinem bedeutendsten Rivalen des 20. Jahrhunderts, der überdies einer seiner besonderen Favoriten am College war. Später, auf der Höhe seines Ruhms, trug Warhol diese Rivalität regelrecht zur Schau mit seinen gestreiften T-Shirts, für die Picasso berühmt war.

Eine Ausstellung mit Siebdrucken lieferte ihm einen frühen Eindruck des Mediums, das zum Markenzeichen seiner Pop-Art werden sollte. Werk-schauen des französischen Außenseiters Henri Rousseau und amerikani-scher »Primitiver« weckten sein lebenslanges Interesse an Outsider- und volkstümlicher Kunst, ein wichtiges Modell für seine Arbeit in den 1950ern und lebenslang Gegenstand seiner Sammelleidenschaft. Noch 1976 zählten

die Vertreter der »amerikanischen primitiven Malerei« zu Warhols Favoriten. Als eine Zeitung in Pittsburgh von der »großartigen« Rousseau-Werkschau im Carnegie schwärmte, beschrieb sie diesen als Künstler, der »die Welt eines Kindes mit den Mitteln eines Erwachsenen malt ... Nach unserem Eindruck greifen viele moderne Künstler auf ihre Kindheit zurück, nur fehlt ihren künstlerischen Zeitreisen die zwanglose Direktheit Rousseaus.« Warhols Illustrationen der 1950er beziehen ihren Reiz zu einem Großteil zumindest aus der Simulation dieser kindlichen Direktheit.

Eine Schau zeitgenössischer Selbstporträts im Carnegie brachte Warhol auf die Idee, sich selbst abzubilden – er begann früh damit und ließ nie wieder davon ab. Andere Carnegie-Ausstellungen – The Artist as Reporter, The American Weekly Exhibit of Magazine Art, jährliche Fotoausstellungen, die bedeutende Zusammenstellung russischer Ikonen – schienen geradezu darauf zugeschnitten, Warhol zu dem Künstler zu machen, der er wurde.

Im April 1940 veröffentlichte das Carnegie Institute ein Foto, auf dem zahlreiche Kunststudenten zu sehen sind. Einer davon ist ein hagerer junger Mann, dessen blonder Haarschopf eine auffällige Ähnlichkeit mit der Frisur eines bestimmten Jungen namens Andrew Warhola aufweist. Ob er nun der Junge auf dem Bild ist oder nicht: Es kommt darauf an, was diese Samstagsschüler tun: Sie arbeiten mit großem Eifer an Skizzen jener Unmengen an hochwertiger zeitgenössischer Kunst, die das Museum einmal pro Jahr für seine berühmte Carnegie International organisierte.

Seit 1896 hatte das Museum diese Schau jährlich im Oktober veranstaltet. Sie war die einzige Bestandsaufnahme der neuesten Entwicklungen in der Welt der Kunst, die es im Land gab – in Sachen Umfang und Bedeutung konnte da allenfalls die Biennale von Venedig mithalten. In Warhols frühen Jahren in Pittsburgh wurde die Veranstaltung von einem Mann namens Homer Saint-Gaudens organisiert, Sohn des gefeierten Bildhauers Augustus Saint-Gaudens. Homer wuchs inmitten von Amerikas ersten modernen Künstlern auf – John Singer Sargent malte ihn im Alter von zehn Jahren –, aber er war auch ein Dandy und unter anderem Kapitän der Fechtmannschaft von Harvard.

In Paris oder New York hätte man seinen Geschmack vielleicht für etwas bieder gehalten, aber er berief sich darauf, seine Internationals wären immerhin wild genug gewesen, um Pittsburgh aus seiner »selbstzufriedenen Ignoranz« aufzurütteln. Die Lokalpresse stimmte ihm zu, was nicht

hieß, dass ihr das gefiel. Eine Zeitung brachte – auf der Titelseite – die reaktionäre Attacke eines New Yorker Kritikers gegen den ersten Preis, den die »törichte« Jury des International für ein ziemlich braves Picasso-Porträt vergeben hatte.

Natürlich hatten Kontroversen ihre Vorzüge (eine weitere wichtige Lektion für Warhol): Zuschauermassen drängten sich vor den Toren einer International mit einem umstrittenen Preisträger: *Suicide in Costume*. Der Künstler sagte, sein Gemälde eines grotesken toten Clowns symbolisiere »unsere Zivilisation«. Das Bild war jahrzehntelang *das* Gesprächsthema in Pittsburgh. 1950, ein Jahr, nachdem Warhol die Stadt verlassen hatte, konnte Saint-Gaudens von sich behaupten, den Kampf um die Herzen der Pittsburgher gewonnen zu haben: »Sie hatten nichts als Verachtung für die moderne Kunst übrig. Heute sagen sie: ›Ich verstehe ja nichts davon – aber vielleicht ist es gar nicht übel.«

Die Carnegie International lehrte Warhol nicht nur, dass sich die Unterstützung der Avantgarde kulturell wie gesellschaftlich auszahlen konnte, sie förderte auch einen fortschrittlichen Blick, der die Kunst als Teil der sie umgebenden Welt wahrnahm. Regelmäßig zeigte sie Arbeiten über die Schrecken der Industriegesellschaft und der Rassentrennung, bisweilen wurden sogar Werke schwarzer Künstler ausgestellt. »Die Kunst«, schrieb Saint-Gaudens, »muss sich selbst rechtfertigen, muss sich an ihrer Wirkung auf die gesellschaftliche Ordnung messen lassen.« Warhol nahm sich diese Lektion zu Herzen. Seine reiferen Arbeiten hatten gewiss – oder waren darauf angelegt – diese Wirkung, und das zu einer Zeit, in der sich viele andere Künstler vorwiegend damit beschäftigten, ihr eigenes Innenleben zu erkunden oder nach außen zu kehren. Das Bild, das 1941 den ersten Preis der Carnegie erhielt, schilderte Lynchmorde und andere Schrecken des amerikanischen Südens; es hätte durchaus eines der hochbrisanten Bilder aus Warhols Serie *Death and Disaster* – in embryonaler Form – sein können, auf denen dargestellt ist, wie die Polizei schwarze Demonstranten attackiert oder wie der elektrische Stuhl sein nächstes Opfer erwartet.

1940 wurde die jährliche Ausstellung wegen des Krieges, der in Europa tobte, auf Künstler in den USA begrenzt, darunter emigrierte Größen wie Max Ernst und George Grosz, aber auch bedeutende amerikanische Künstler wie Georgia O'Keeffe, Milton Avery und Edward Hopper. Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der junge Warhol auf diese Weise fast jedes Jahr die Gelegenheit hatte, einige wichtige

Werke von Stuart Davis zu sehen, dem einen wahren Avatar der Pop-Art in dieser früheren Generation. Davis' Bilder von Ladenschildern und Zigarrettenschachteln, im aufdringlichen, grellen Stil des typischen Verpackungsdesigns gehalten, hatten Vorbildfunktion für Warhol hinsichtlich der Möglichkeit, hochwertige Bilder zu fertigen, die einen spielerischen Umgang mit der Populärkultur pflegen. Davis' Einfluss wurde Jahrzehnte später von Henry Geldzahler bestätigt, dem einflussreichen Kurator, der Warhol und die Pop-Art im Grunde »entdeckte«.

Als Teenager in Pittsburgh konnte Warhol nicht wissen, dass die jährlichen Ausstellungen des Carnegie durch ihre spärliche Berücksichtigung der abstrakten Kunst bedeutende Aspekte der Moderne ausließen. Die Warholas teilten Pittsburghs allgemeine Skepsis gegenüber abstrakter Kunst, und vielleicht liegt darin der Grund für Warhols spätere Neigung, in der Abstraktion eine eigentlich wünschenswerte, mutige Ausdrucksform zu sehen, zu der ihm der Zugang fehlte.

»Amerikas Kunst, gegenwärtig im Prozess der Erschaffung begriffen, gehört die Zukunft ... eine frische, kraftvolle Schöpfung einer neuen Kunstform, die sich zügig dem Zustand der Reife, vielleicht ihrem Goldenen Zeitalter annähert«, proklamierte Warhols späteres Kunstlehrbuch am College, das herauskam, als Warhol noch die Grundschule besuchte. Dieser wichtige – gleichwohl unzutreffende – Gedanke, das amerikanische Englisch sei quasi die natürliche Sprache der Avantgarde, hatte sich dem jungen Warhol zur Zeit der Carnegie-Jahresausstellungen in Kriegszeiten bereits fest eingeprägt. In den 1930ern, als diese Zeilen im Lehrbuch geschrieben wurden, stellten sie reines Wunschdenken dar, aber die damit verbundenen Ideen gaben Warhols Ambitionen dennoch ein Ziel vor. Eine wahrhaft amerikanische Kreativität, lehrte ihn das Buch, würde eines Tages »die unvollständigen Experimente des frühen 20. Jahrhunderts transzendieren und damit die Grundlage für eine universelle Kunst und eine umfassendere Bedeutung für die Zukunft des Menschen legen«. Warhol verpasste sich selbst eine Rolle beim Aufbau einer solchen Zukunft.

An den Samstagen in den 1930ern lernte Warhol, wie man Künstler wird. Und nach der Chorea-Erkrankung scheint er sich auch den Rest der Woche von seinen Altersgenossen abgesondert zu haben. Die wichtigste Freund-

schaft verband ihn mit einem Nachbarjungen namens Nick Kish, dessen Familie aus der Nähe von Mikova stammte. Sie waren beide Außenseiter, sagte Kish, die es vorzogen, »nicht mit den Cliques an der Straßenecke herumzulungern« oder mit den rauen Jungs aus der Nachbarschaft Craps zu spielen. Die Jungen verfolgten lieber künstlerische Interessen. Sie verbrachten Stunden mal beim einen, mal beim anderen daheim, malten Bäume und Himmel nach lebendigem Vorbild oder Mädchen nach ihrer Fantasie: »Jedes Mädchen, das ins Haus gekommen wäre, ohne zuvor korrekt vorgestellt worden zu sein, hätten Mama oder Papa glatt wieder hinausgeworfen.«

Manchmal gingen die beiden auch in den Schenley Park zum Zeichnen, ein Stückchen gepflegte Natur mit Blick über die Stadt. »Ich malte seine Hand, er malte meine. Ich malte Andy, er malte mich«, erinnerte sich Kish kurz nach Warhols Tod. Es ist eine verlockende Vorstellung, es könnte ein Bild zweier nackter, sich umarmender Jungen existieren, gemalt Ende der 1940er oder Anfang der 1950er, das Warhols Fantasie von Momenten mit Kish im Park abbildete –, zur Zeit der Anfertigung eines solchen Bilds hätte Warhol bereits gewusst haben müssen, dass der Prospect Drive des Parks – im Volksmund *fruit loop* – ein Treffpunkt der Homosexuellen war.

Das muss ungefähr die Zeit gewesen sein, in der sein Leben daheim allmählich kompliziert wurde. Um 1939 begannen die Unterleibsschmerzen, unter denen Warhols Vater schon jahrelang gelitten hatte, sich zu verschlimmern. Der Familienlegende nach trank er »schlechtes Wasser« auf einer Baustelle in West Virginia und kehrte krank und arbeitsunfähig zurück, was durch Aufzeichnungen bestätigt wird, die belegen, dass er im betreffenden Jahr mehrere Wochen und im Jahr darauf einen noch längeren Arbeitsausfall hatte. Er ging zu »deutschen Ärzten«, die gaben ihm einen »Tee«, und anscheinend verschafften diese ihm eine Gnadenfrist: Liebevoller Briefe an Julia vom März 1941 zeigen ihn wieder unterwegs und eifrig bei der Arbeit. Aber am 6. Mai 1942, Warhol stand kurz vor dem Schulabschluss an der Holmes Elementary, war Andrej ins Montefiore Hospital eingewiesen worden. Er starb neun Tage später, laut Autopsie an einer tuberkulösen Peritonitis – will sagen: der Bauch voller Tuberkulose, die fast sicher aus seinen infizierten Lungen ausgestrahlt hatte und keineswegs mit »schlechtem Wasser« aufgenommen worden sein konnte.

Sein jüngster Sohn war zutiefst erschüttert, wie es wohl jeder 13-Jährige gewesen wäre, und er soll vollkommen durchgedreht sein angesichts des

traditionellen ruthenischen Rituals, nach welchem der Leichnam im Haus des Toten aufgebahrt wird, in diesem Fall für volle drei Tage. Es wird sogar berichtet, Warhol hätte sich für die gesamte Dauer der Totenwache unter seinem Bett versteckt. Die Kultur der Ruthenen nimmt die Totenfeier samt angemessener Aufbahrung sehr wichtig, alles vom Verstorbenen zu Lebzeiten sorgfältig geplant, weshalb Warhols Rückzug noch exzentrischer und verstörender gewirkt haben muss.

Innerhalb weniger Monate nach dieser häuslichen Krise wechselte Warhol in die Schenley High von Oakland, wo sein Dasein allerdings kein bisschen leichter wurde. Seine Schüttelanfälle war er weitgehend losgeworden, dafür plagten ihn jetzt ernste Hautprobleme. Von Anfang an hatte er den Spitznamen »Spotty« weg: Ein Muster entstellender, »scheckiger« Flecken ließ sein Gesicht wie eine Art bizarre Weltkarte aussehen. Bereiche, in denen die Pigmentierung verlorengegangen war, wirkten als hätte man ihm Bleiche ins Gesicht gespritzt. Dieses Problem teilte er mit einem Verwandten aus der Zavacky-Linie, der den gemeinen Spitznamen *pinto pony* (geschecktes Pony) bekommen hatte, allerdings entwuchs dieser dem Problem, nachdem irgendwann sämtliche Pigmentierung seiner Haut so gut wie verschwunden war. Warhols Flecken blieben dagegen trotz verschiedener nachweisbarer Behandlungen bis in die 1960er, und der Gedanke daran ließ ihn bis ins Jahr seines Todes nicht los: Davon zeugt eine Reihe bitterer Selbstporträts, die sein Gesicht mit dem Muster eines Tarnüberzugs darstellen. Der Schwimmunterricht, der damals üblicherweise völlig unbedeckt stattfand, war ein Alptraum für Warhol: Er verbrachte die Zeit in der Dusche und starrte die Wand an. »Wenn mich jemand fragen würde, ›Was haben Sie für ein Problem?, dann müsste ich antworten, ›Meine Haut«, schrieb er einmal. Noch im Jahr 1964 vertrat das *Life Magazine* die absurde Ansicht, eine ungesunde Haut könne, gerade in Verbindung mit Schüchternheit, Homosexualität »auslösen« – eine Behauptung, der Warhol gewiss widersprach, die ihm aber nicht entgangen sein konnte.

»As genuine as a fingerprint« – unverwechselbar wie ein Fingerabdruck – war die Kurzbeschreibung, die Warhols Foto im Jahrbuch von Schenley ziert – das wirkt wie die höfliche Umschreibung einer wachsenden Schrulligkeit, die er zu einem wesentlichen Element seiner Identität als Erwachsener machte. An der Schenley School spielte er bereits mit der Idee, wer er einmal sein wollte. Ein Porträt, das er zu Highschool-Zeiten von Nick Kish anfertigte, ist klar und deutlich mit »A. Warhol« signiert,

wenngleich wir seine frühen Namensänderungen nicht überbewerten sollten: Slawische Namen waren in Pittsburgh nie gänzlich in Stein gemeißelt. Wichtiger ist vielleicht John Warholas Erinnerung daran, dass sein kleiner Bruder unter dem Schutz eines irischstämmigen Jungen stand, der später Polizist wurde. Derartigen Schutz bekommt auf der Highschool nur, wer etwas an sich hat, das ihn in Gefahr bringt. »Wir bezeichneten ihn immer als Homo. Er schien schon die Bücher auf irgendwie feminine Art zu tragen, und er hing immer mit den anderen Tunten rum«, erinnerte sich ein Mitschüler aus der Highschool. »Im Rückblick war es nicht richtig, so etwas zu sagen ... Er und einer oder zwei andere Jungs steckten die ganze Zeit zusammen, in einer winzigen Ecke irgendwo im [Schenley] Park oder beim Schenley Hotel.« John Warhola meinte einmal, sein 14- oder 15-jähriger Bruder würde »mit ziemlich wilden Leuten abhängen«.

Warhol schien Zuflucht in seinen Fähigkeiten als angehender Künstler zu suchen. »Im Alter von etwa 14 Jahren war sein Interesse an der Kunst offenkundig. Er veränderte sich in der Zeit«, erinnerte sich ein Cousin. Bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung für ein örtliches Kunstzentrum schaffte es Joseph Fitzpatrick, damals der leitende Kunstlehrer an der Schenley High School, seinen Lieblingsschüler dazu zu bringen, durch das Verkaufen von gezeichneten Porträts für einen Dollar das Stück Spenden zu sammeln. »Ich kannte keinen, der talentierter war als Andy Warhol«, erinnerte sich Fitzpatrick viele Jahrzehnte später an seinen Schüler, nachdem dieser internationalen Ruhm erlangt hatte.

»Er war zu mager. Ich begann mich schon zu fragen, ob er zu Hause genug zu essen bekam ... Er hatte etwas Poetisches an sich – sensibel, kunstinteressiert«, sagte Mary Adeline McKibbin, eine Kunstlehrerin der zehnten Klasse, bei der Warhol stets Bestnoten bekam. Mit seiner späteren Pop-Art konnte sie allerdings nicht so viel anfangen: »Ich bin enttäuscht, dass er es so sehr auf Sensationalismus anlegt«, erzählte sie einmal einem Reporter. In den späten 1980ern meinte sie, sie hätte Warhol ermuntert, am landesweiten Kunstwettbewerb des Scholastic Magazine teilzunehmen – für dessen Organisation sie vor Ort zuständig war. Der Wettbewerb stand Highschool-Schülern aus dem ganzen Land offen, und die Finalisten aus allen Regionen reichten jedes Jahr unglaubliche 20 000 Werke zur Beurteilung und Ausstellung im Carnegie-Kunstmuseum ein.

Laut McKibbin hat Warhol einen Preis gewonnen, und das wird oft als Zeichen seines früh entwickelten, überragenden Könnens angeführt. Eine

große Menge örtlicher Presseberichte über die Wettbewerbe der Jahre 1944 und 1945 lässt aber darauf schließen, dass er weder einen der ersten Preise noch ein College-Stipendium bekam oder auch nur eine der Kriegsanleihen, die den besten Teilnehmern aus Pittsburgh verliehen wurden. Es scheint, das Beste, was Warhol bei diesen Gelegenheiten erreichte, war eine wenig nachrichtentaugliche »ehrende Erwähnung« samt goldener Ehrennadel, die er in den 1980ern trug. Bevor er mit seinen glanzvollen Ideen auf dem Gebiet der Pop-Art Furore machte, war Warhols künstlerisches Genie wohl nie so klar zu erkennen, wie wir es uns rückblickend ausmalen.

An der Schenley School war Warhol, wie er sich erinnerte, »nicht sonderlich beliebt, ... obwohl ich es sicher gern gewesen wäre, denn immer wenn ich sah, wie andere Kinder miteinander ihre Probleme besprachen, fühlte ich mich ausgeschlossen. Keiner vertraute mir.«

McKibbin erinnert sich an den Teenager Warhol als »ruhig, sensibel, eindringlich. In meinem Unterricht schien er keinen wirklichen Schulkameraden zu haben, er vertiefte sich immer völlig in seine Arbeit. Er war absolut unproblematisch, aber es war schwer, an ihn heranzukommen.« Fitzpatrick, ihr Kunstlehrerkollege, erinnerte sich in ähnlicher Weise an seinen Lieblingsschüler: »Als Person wenig attraktiv oder angenehm. Er nahm kaum Rücksicht auf andere, war das Gegenteil von liebenswürdig. Zu jener Zeit war er sehr unbeholfen im Umgang mit anderen Menschen und wirkte oft schroff, und er zeigte geringe bis gar keine Wertschätzung für was auch immer. Er war kein angenehmer Zeitgenosse für seine Klassenkameraden oder andere Menschen in seiner unmittelbaren Umgebung.« Eine Mitschülerin meinte, er sei »ein Einzelgänger« gewesen. Zugleich war Warhol aber auch normal – oder streberhaft – genug, um Schülerlotse zu sein, und er beteiligte sich auch an einem neuen Studentenlokal mit dem Namen Hi-Spot, die Tanzveranstaltungen und Treffpunkte an Freitagabenden in der Oakland YWCA organisierte. »Andy war nicht gerade ein Meister im Jitterbug, aber langsame Tänze hat er gut gekonnt«, erinnerte sich eine Freundin. In seinem Junior-Jahr trug Warhol mit Stolz ein auffälliges Schenley-Sweatshirt. Später, im Jahr 1960, sprach er im Rahmen einer medizinischen Untersuchung von »nachlassender Nervosität« während seiner Jahre in der Highschool. Vielleicht begann ihm zu dämmern, dass sein

Status als Außenseiter wie ein Magnet auf andere, ähnlich veranlagte Outsider wirken konnte.

Warhol verbrachte viel Zeit in Schenley mit seiner neuen besten Freundin, Eleanor (»Ellie«) Simon, die aus einer bescheidenen, aber kultivierten jüdischen Familie stammte und später am College im Ruf stand, einen Bohemien-Lebensstil zu pflegen. Ihr Bruder Sidney, der Warhols Kommilitone am College werden sollte, wurde später ein prominenter Kurator. In den 1950ern, als er Warhol in New York besuchte, erforschte er Stuart Davis, den Protokünstler der Pop-Art, dessen Arbeiten Warhol oft im Carnegie gesehen hatte. Ellie sagte, sie hätte Warhol bei seinen Hausaufgaben geholfen, hätte sie manchmal sogar gleich selbst erledigt und Warhol zum Abschreiben gegeben.

Das passt zu der verbreiteten Vorstellung, Warhol sei zutiefst unintellektuell, geradezu anti-intellektuell gewesen, vielleicht sogar am Rande zum Analphabeten oder zumindest Legastheniker. Trotz seiner geradezu grotesk unansehnlichen Handschrift und der lebenslang schlechten Rechtschreibung und Grammatik dürfte ernsthafte Dyslexie (oder, wie von einigen Kritikern gemutmaßt, blanke Albernheit) aber nahezu auszuschließen sein, oder doch zumindest irrelevant, angesichts all der Bücher, von denen wir wissen, dass er sie hoch schätzte und sammelte, und der umfassenden Nachweise für seine ausgiebige Lektüre. Wenn sie nicht aus einem beabsichtigten künstlerischen Hochmut heraus entstand, könnte Warhols »Sauklaue« tatsächlich von seiner Autoimmunstörung (PANDAS) herrühren – noch 1975 redete er gelegentlich von seiner »zitternden Hand«. Als Erwachsener las Warhol mehrere Zeitungen und schreckte auch vor dicken Büchern, bisweilen auch ziemlich obskuren, nicht zurück. Stendhals *Rot und Schwarz* und eine Geschichte der Malerei waren seine Reiselektüre auf dem ersten Flug nach Paris im Jahr 1965.

Er nahm Kitty Kelleys neue Biografie über Frank Sinatra und Jean Cocteus Tagebücher mit in das Krankenhaus, in dem er starb; nur kurz zuvor hatte er zusammen mit einem Freund *Der Kaufmann von Venedig* laut gelesen. Ein Autor, der Warhol in den 1970ern kannte, sagte, Warhol wäre immer sehr darauf bedacht gewesen, seine »außergewöhnlich gute und umfassende Belesenheit zu verbergen: Das war bei ihm weit ausgeprägter als bei den meisten bildenden Künstlern, darunter auch viele, die für weit intelligenter gehalten wurden als er.«

Und dann ist da die Tatsache, dass – einigermaßen bemerkenswert für

einen angeblich ungebildeten, kaum des Lesens mächtigen Künstler – ein ordentlicher Teil der kreativen Produktionen Warhols aus der Veröffentlichung von Büchern und eines berühmten Magazins bestand. Etwa 1955 bekam der französische Autor Philippe Jullian, ein geradezu kulturbesessener Freund Warhols, einen Brief des Künstlers und antwortete: »Du kannst ja schreiben – Welch ein Schock für mich.«

Natürlich war Warhol weder Akademiker noch Literat. Ebenso klar ist, dass er ein denkbar kluger Kopf war, was für jeden offenkundig war, der ihm wirklich nahestand. »Warhol spielt nur den Dummen. Das ist sein Stil ... Er ist unglaublich analytisch, intellektuell und scharfsichtig«, sagte Henry Geldzahler, ein Freund Warhols in den 1960ern, der auch als Kurator am Metropolitan Museum of Art tätig war. »Immerhin kann Andy sogar Wortspielereien im Französischen kreieren. Und doch gehe ich ihm immer wieder auf den Leim. Einmal meinte Andy: ›Worum ging es noch mal beim Ersten Weltkrieg?, und ich sagte: ›Nun, im Ersten Weltkrieg ...‹ Und dann dachte ich bei mir: ›Moment mal, der weiß doch mehr darüber als ich selbst.« Emile de Antonio, Warhols erster Freund aus der Welt der Kunst, regte sich mächtig über die verbreitete Annahme auf, Warhol wäre nur durch Glück auf seine Meisterwerke gekommen, ohne wirklich zu wissen, was er tat oder was die Werke bedeuteten: »Schwachsinn. Andy weiß immer sehr genau Bescheid.«

Warhol genoss sein ganzes Leben lang die Gesellschaft von Intellektuellen. In den 1950ern und 1960ern ging er oft mit dem prominenten Shakespeare-Forscher Paul Bertram ins Theater, und der meinte, Warhols Ansichten über die besuchten Stücke waren so geschliffen, wie man es von einem Laien nicht erwartet hätte. Bertram warnte Warhol einmal davor, ein »täuschend geradliniges« Buch von Upton Sinclair allzu schnell zu lesen. Einer Familienlegende zufolge soll Warhol nach dem überragenden Abschneiden bei einem Intelligenztest sogar die erste Klasse übersprungen haben. Auch wenn man es seinen Zeugnissen nicht unbedingt ansieht, zeigt dies doch, dass die Erzählung von einem großen Verstand als durchaus glaubhaft angesehen wurde.

Wäre Warhol wirklich der Dummkopf gewesen, auf den Geschichten über Schummeleien in Schenley schließen ließen, wäre es nur schwer vorstellbar, dass seine Lehrer den Braten nicht gerochen hätten, als er erstklassige Hausarbeiten vorlegte und entsprechend gute Noten bekam. Hätte er in einer Ära vor dem »sozialen Aufstieg« Zeichen von Schwäche erkennen

lassen, seine Lehrer hätten nicht gezögert, ihn aus der höheren, »akademischen« Leistungsgruppe, der er angehörte, rauszuschmeißen.

Warhol gehörte schon in seinen ersten Wochen in Schenley zu den Klassenbesten – Ellie Simon ebenso –, später belegte er Latein und Trigonometrie und war stolzer Assistent im Chemielabor. Er hatte größtenteils die Note »gut« (u.a. in Englisch und in Amerikanischer Geschichte), aber auch ein paar Einser waren dabei (in Kunst, versteht sich – den Kurs hatte er nur bis zur zehnten Klasse belegt –, aber auch in Französisch, Weltgeschichte, Biologie und Algebra). Nur ein paar Jahre später bezeichnete Warhols Neffe »Pauly« Warhola seine eigenen glatten Dreier als »gute Noten«. Bei einem IQ-Test erreichte Warhol ein respektables Ergebnis von 104 Punkten, welche Aussagekraft das auch immer haben mag. Bei seinem Abschluss zählte er zu den besten 20 Prozent seines Jahrgangs, zu einer Zeit, als man bei vielen von Warhols Altersgenossen gar nicht erwartet hätte, dass sie überhaupt ihren Abschluss schaffen würden. Nur 75 Jungen seines Highschool-Jahrgangs brachten das zuwege. (Es gab doppelt so viele weibliche Absolventinnen.) Seine Mutter erinnerte sich später: »Andy war sehr gut in der Schule. War immer ein ordentlicher Schüler. Er sagte: ›Ich mag Schule.‹ Er machte den Schulabschluss in Pittsburgh, und mein Nachbar sagte: ›Oh Andy, guter Junge. Hat die Schule geschafft.‹«

Es waren die Kriegsjahre, weshalb für die meisten Jungen – und in Warhols Klasse gab es nur Jungen – »Schulabschluss« den Übertritt zum Militär bedeutete, zumindest bis zum Sieg über die Nazis im Herbst 1944, als Warhol in die elfte Klasse kam. Glücklicherweise boten Warhols gute Noten einen Ausweg: Seit 1942 wurden Schüler, die gut genug fürs College waren, ein Jahr früher aus der Highschool entlassen, um zumindest ein gewisses Maß an akademischer Ausbildung zu erhalten oder auch einen kompletten College-Abschluss erreichen zu können, bevor sie in den Krieg ziehen mussten. Dank der Sommerschule wurden Warhols letzte zwei Jahre der Sekundarusbildung zu einem einzigen Jahr zusammengezogen.

Der Krieg hatte auch die Spannungen bei den Warhols zu Hause verstärkt. Paul Warhola hatte als Stahlarbeiter seit 1941 zum Haushaltseinkommen beigetragen, aber nach dem Tod des Vaters ging er zur Handelsmarine. John übernahm seine finanziellen Pflichten als Fahrer eines Eisdielenwagens. Als der Krieg vorbei war und der Arbeitsmarkt mit ehemaligen Soldaten überflutet wurde, betrieb er zusammen mit einem Cousin von den Zavackys ein Studio für Passbilder – Vorboten von Warhols

eigenen Fotoarbeiten der 1960er. »Für mich war Andy fast wie ein Sohn, weniger wie ein Bruder«, erinnerte sich John.

Im Jahr 1943, bevor er zur Marine ging, heiratete Paul Anna Lemak, ein Mädchen aus der Nachbarschaft, dessen Mutter ebenfalls ganz aus der Nähe von Mikova stammte. Julia war dennoch nicht glücklich: Anna war bereits schwanger, und sie hatte eigentlich eine andere Braut für ihren ältesten Sohn im Auge gehabt. Das Paar zog trotzdem ins obere Stockwerk des Hauses in der Dawson Street und zahlte Miete an Julia. Die Ankunft der neuen Braut sorgte für Konfliktstoff im Haus, vor allem weil sie Warhol wegen dessen Verweichlichung verachtete. Ein Video der schon über neunzigjährigen Anna zeigt, wie sie eine tunte Geste macht. »Das kam mir immer so vor, wenn er mit der Hand winkte, dass er irgendwie von einer ganz anderen Welt war – wenn Sie verstehen, was ich meine.« In einem frühen Interview, erinnerte sich Warhols Freund aus College-Zeiten, Philip Pearlstein, dass Warhols Brüder ebenfalls wenig Verständnis für die Einzigartigkeit ihres Bruders zeigten: »Sie machten sich über ihn lustig.«

Julia behauptete später zwar, Andrej hätte ihr 11 000 Dollar hinterlassen – mehr als der fünffache Jahreslohn eines Arbeiters –, allerdings ist aus seinen Liegenschaftsunterlagen nichts Entsprechendes ersichtlich. Dort sind 1514,07 Dollar als Bestände und kein Immobilienbesitz angegeben. Trotz der Sozialversicherungszahlungen an Julia oblag es nun den Jungen, den Haushalt über Wasser zu halten. Warhol trug mit einem Job an einem Limo-Stand seinen Teil bei – er verlor niemals seine Vorliebe für altmodische Diners, hatte irgendwann sogar vor, selbst einen zu eröffnen –, während Julia eines der Zimmer in der Dawson Street für fünf Dollar im Monat an heimkehrende Soldaten vermietete.

Mit ihren Putzjobs verdiente sie zunächst noch etwas dazu, bevor sie vom Darmkrebs ans Bett gefesselt wurde – ursprünglich hatten die Ärzte blutende Hämorrhoiden diagnostiziert. Im Herbst 1944 wurde ihr der Dickdarm entfernt. Nach der fünfstündigen Operation musste sie für den Rest ihres Lebens einen Stomabeutel tragen, und anscheinend hatte sie bis zum Erwachen aus der Narkose gar nicht wirklich gewusst, was mit ihr geschah – angesichts der Medizinethik jener Zeit ist dies noch nicht einmal verwunderlich.

»Diesen ersten Tag, als Andy herunterkam, nachdem sie operiert wurde, werde ich nie vergessen. Das Erste, was er mich fragte, war: »Ist Mama gestorben?«, erinnert sich sein Bruder Paul. »Andy hatte viel Trauer in

sich ... Wir versuchten, auf unsere Mutter zu hören, und wir beteten einfach nur, wir beteten sehr viel. Wir besuchten Mutter jeden Tag im Krankenhaus.« Warhols Furcht vor Krankenhäusern geht vielleicht auf diese Erfahrung zurück, schließlich war auch der Vater nur wenige Jahre zuvor unter medizinischer Obhut gestorben. Aber der lebensrettende Erfolg von Julias Operation könnte durchaus auch ein tieferes Vertrauen auf medizinische Eingriffe begründet haben – Warhol, stets ein Hypochonder, war selbst ein eifriger Patient zahlreicher Ärzte.

John Warhola sagte, um sich während der jahrelangen Rekonvaleszenz um seine Mutter kümmern zu können, hätte er zu einem Job gewechselt, bei dem er erst am Nachmittag anfangen musste. So konnte er die Pflegeaufgaben an den Teenager Andy übertragen, der dann von der Highschool zurückkam. Dort hatte er den Kunstunterricht, ein Wahlfach, aufgegeben, auch seine Noten litten unter der Situation. Vielleicht war das der Moment, in dem Dosensuppen Einzug in den ruthenischen Haushalt hielten. John Warhola behauptete, er hätte für sich und den kleinen Bruder fast zu jeder Mahlzeit eine Campbell-Dose aufgemacht, und Warhol sagte einmal, er hätte Campbell-Suppen ausschließlich in jenen Zeiten gegessen, als er noch »in der Schule« war. Die Pflege durch die Söhne fruchtete: Julia wurde zu einem Musterbeispiel einer erfolgreichen Operation, die anderen Patienten vorgeführt wurde, denen Ähnliches bevorstand.

Am 22. Juni 1945, nur wenige Wochen nach der Kapitulation der Nazis, erhielt der 16-jährige Warhol sein Abschlusszeugnis von Schenley. Im letzten Jahr an der Highschool hatten sich Warhol und sein Freund Nick Kish um einen Studienplatz an der University of Pittsburgh beworben. Warhol durfte sich im Fachbereich Pädagogik einschreiben, offenbar mit der Idee, Kunstlehrer zu werden, ganz wie sein Mentor Joseph Fitzpatrick.

Er war auf dem besten Weg, das erste studierende Familienmitglied zu werden, in einer Welt, in der gesellschaftliche Mobilität praktisch nicht existierte – »du schließt die Highschool ab, und dann gehst du ins Stahlwerk«, so drückte es ein Nachbar in der Dawson Street aus. Warhol muss Anzeichen eines ziemlich außergewöhnlichen Talents – und geistiger Fähigkeiten – an den Tag gelegt haben, damit jemand auf die Idee kam, in ihm Potenzial für die akademische Weiterbildung zu sehen.

Laut Warhols Schulzeugnis zeigte er »keine Anzeichen für schlechte Gewohnheiten« (das sollte nicht dauerhaft so bleiben), sein »Auftreten und Betragen« wären »gefällig«, er hätte eine gute emotionale Kontrolle,

allerdings stuft ihn ein ähnliches Dokument, das an die Universität weitergeleitet wurde, als schwach ein, was die »Akzeptanz bei den Klassenkameraden« angeht. Als Kish, der älter war, eingezogen wurde und das Studium zurückstellen musste, bewarb sich Warhol zwischenzeitlich beim Carnegie Institute of Technology, vielleicht um dort sein Kunststudium wieder aufnehmen zu können.

Er hatte bereits während der Jahre an der Highschool jeden Samstagmorgen anspruchsvollen Kunstunterricht am Tech genossen; das war der übliche Höhepunkt des »Tam o'Shanter«-Programms, zumindest für dessen beste Schüler. Dies könnte zusammen mit einem Stipendium, das nicht selten mit diesen Samstagsklassen einherging, ihn letztlich dazu bewegt haben, sich gegen die Pittsburgh University und für das Carnegie Tech zu entscheiden.

Der Bewerbungsprozess für die Kunstfakultät am Tech war extrem streng. Warhol musste vier volle Tage mit Prüfungen hinter sich bringen, bei denen Fähigkeiten wie Aktzeichnen und allgemeine Kreativität getestet wurden. Die Bewerber mussten ihr Zimmer aus dem Gedächtnis zeichnen und Selbstporträts in der Rückansicht anfertigen. Laut der Geschichte eines ehemaligen Dozenten am Tech bestand eine beliebte Aufgabe darin, eine Coke-Flasche zu zeichnen, ohne eine als Modell vor sich zu haben, »und in all den Jahren war Andy der Einzige, der das richtig hinbekam« – eine Legende, die die Frühgeschichte der Pop-Art bis auf ihren Urknall zurückzuführen scheint.

Ob die Geschichte mit der Coke-Flasche nun stimmt oder nicht: Warhol bestand die Tests, aber damit war die letzte Hürde noch nicht genommen. Laut seinem Bruder John »wollte [man] ihn nicht zulassen, weil Andy vorhatte, nur abends aufs College zu gehen, um Geld zu sparen. Doch meine Mutter sagte ihm, er solle wieder zurückgehen und erklären, dass er jetzt doch tagsüber teilnimmt, und sie gab ihm das Geld. Ich glaube, es waren 200 Dollar pro Semester.« Der Betrag stimmt, allerdings mussten die Studenten nach Schätzungen der Universität für anfallende Zusatzkosten jedes Jahr nochmals dieselbe Summe aufbringen. Das Geld dürfte aus den von Andrej hinterlassenen 1500 Dollar gestammt haben, die er in die Ausbildung seines jüngsten Sohnes investiert wissen wollte. Angesichts einer frühen konservativen Schätzung, die den Wert von Warhols Nachlass auf 215 Millionen Dollar beziffert – seitdem dürfte dieser Wert in die Milliarden gegangen sein –, erwies sich das College als lohnende Investition.

1945–1947

KUNSTSTUDIUM AM CARNEGIE TECH | KOMMILITONEN
 UND DOZENTEN | EIN QUANTUM SCHEITERN |
 SCHAUFENSTERDEKORATIONEN | HOMOSEXUELLES LEBEN
 UND SEINE GEFAHREN | KÜNSTLERISCHE VORBILDER

»Die Frage war stets – »Darf Andy bleiben oder muss er gehen?«

FRAGE: Warum wünschst du an diese Institution zu kommen?

ANTWORT: Weil sie als bestes College für Kunst im ganzen Staat gilt.

FRAGE: Warum hast du diesen Studiengang gewählt?

ANTWORT: Weil ich mich für Kunst interessiere und meine Ausbildung fortsetzen möchte.

Diese kleine Befragung aus Warhols Bewerbung am Carnegie Institute of Technology fasst seine bescheidenen Ambitionen und seine Klugheit am Vorabend des Gangs zur Kunsthochschule recht gut zusammen. Er war gerade einmal 17 Jahre alt. Auf einem einen Tag vor Beginn der Kurse aufgenommenen Foto wirkt er wie ein beliebiger ahnungsloser Neuling, mit chaotischer blonder Pompadourfrisur und einem riesigen weißen Kragen, der sein Gesicht einrahmt wie ein Clowns-kostüm. Er zeigt ein reizendes, schüchternes Lächeln, aber das Foto kann weder die Flecken verbergen, die seine gespenstisch blasse Haut bedeckten, noch seine magere Gestalt. Er wünschte, es wäre anders: In seiner Bewerbung fürs College korrigierte er Körpergröße und Gewicht um drei Zentimeter und knapp fünf Kilo nach oben.

»An Kleidung trug er alles, was ging, um warm eingepackt und bedeckt zu bleiben«, erinnerte sich einer seiner neuen Lehrer. »Der Campus war

voller heimgekehrter GIs, und die hatten zumindest ein bisschen Geld. Andy war arm und hatte eine schwere Zeit.«

Der 2. Oktober 1945 war Warhols erster Unterrichtstag am Carnegie Tech. Was er im Verlauf der nächsten vier Jahre dort vorfinden sollte, prägte den Menschen und den Künstler, der er wurde.

Von Anfang an konfrontierte der Campus Warhol unmittelbar mit der delikaten Balance zwischen Tradition und Avantgarde, die seine gesamte Karriere beherrschen sollte. Am Südende des Geländes, rund 25 Minuten Fußweg vom Haus der Warholas entfernt – im Familienbudget waren Ausgaben für Straßenbahnfahrkarten nicht vorgesehen –, war das Erste, was er zu sehen bekam, das Gebäude des College of Fine Arts, einer der ältesten Bauten auf dem Campus. Es war ein eindrucksvoller Beaux-Arts-Bau aus dem Jahr 1916, mit einer Fassade voller schnörkeliger Verzierungen und historischer Details, die Erinnerungen an die Werke der Alten Meister weckten, denen der junge Künstler eigentlich nacheifern sollte – und von denen sich der reife Warhol dann aber stets lösen oder die er übertreffen wollte.

Im Inneren sollten Abgüsse klassischer Skulpturen, die auch im 21. Jahrhundert noch dort stehen, der Inspiration und zugleich als Modelle dienen, in einer Kunsthochschule, die sich lange Zeit als »Zeichenschule« traditioneller Ausrichtung verstanden hatte. Ein junger Professor Warhols bezeichnete das Hochschulgebäude selbst als festen Bestandteil der »heldenhaften Bemühungen der Akademie, sich der Welle der modernen Kunst entgegenzustemmen«, und Warhols Lehrbuch verwies auf die handwerkliche Ader in amerikanischen Kunstschulen als »Beweis für unseren Mangel an kreativer Vorstellungskraft«.

Gleich nebenan jedoch wartete die Avantgarde nur so auf den Neuling Warhol. Skibo Hall, das Gebäude der Studentenvereinigung des Tech, war ursprünglich als Hangar im Ersten Weltkrieg entstanden, aber gerade zur Zeit von Warhols Studienbeginn hatte ihr eine gründliche Renovierung eine Art Bauhaus-Look verpasst – flach, schlank und industriell wirkend mit ihrer gitterartigen Glasfassade. Stolz wurde sie im College-Jahrbuch von 1947 präsentiert, das selbst ein eindrucksvolles Stück modernistischen Designs darstellt, angefertigt von Warhols Mitstreitern. Skibo war der wichtigste Treffpunkt für Kunststudenten am Tech, und später hielt Warhol genau dort Hof.

Er schrieb sich im Fachbereich für »Painting and Design« ein, dessen Studenten deshalb allgemein die »P&Ds« waren, und er belegte den gerade

erst umbenannten Kurs »Pictorial Design«, vormals »Painting and Illustration«. Der neue Name sollte das Aufkommen einer hochmodernen Pädagogik signalisieren: Anstatt eng begrenztes Fachwissen zu vermitteln, war der neue Lehrplan darauf ausgerichtet, »die Entwicklung von Beobachtungs- und Analysefähigkeiten und die Aneignung von Fertigkeiten, deren es für den effektivsten Ausdruck eigener Ideen bedurfte«, zu fördern – just das, was Warhol, der berühmte Beobachter und Analytiker, zum Kern seiner Kunst entwickeln sollte. Ein Kommilitone Warhols sagte, man hätte sie »das Ideal gelehrt, dass es keine Grenze zwischen den schönen und den angewandten Künsten gibt und dass bestimmte fundamentale Prinzipien des Designs und bestimmte Aspekte des kreativen Ausdrucks existieren, die alle zusammenspielen«.

Das klang sehr stark nach »Bauhaus«, reich an Ideen, aber sparsam mit der Technik, wie es einer von Warhols Lehrern beschrieb. Trotz Warhols Ruf als Anti- oder Postmodernist – Clement Greenberg, der Weiße Ritter des Modernismus, warf ihm vor, die moderne Avantgarde abzuwürgen – spielten die modernistischen Bauhaus-Ideale des Tech zeit seines Lebens eine Rolle. Warhol überbrückte den Graben zwischen unterschiedlichen Medien (Fotografie, Malerei, Druck) ebenso wie den zwischen »geringwertigen« und »hochwertigen« Kunstdisziplinen (Illustration und bildende Kunst), und die Konzeption hatte bei ihm stets Vorrang vor der technischen Umsetzung.

Der Neuling Warhol kannte einige seiner Lehrer bereits aus den Samstagskursen, die er früher besucht hatte. Schon in der zweiten Woche als Erstsemester hatte er ihre ästhetische Reichweite zur Gänze erfasst, da ihre Arbeiten eben erst in die neuen Jahresausstellungen des Carnegie Museum aufgenommen worden waren. Warhol sagte, diese jährlichen Ausstellungen waren das Beste, was er in seiner ganzen Zeit am Tech zu sehen bekam.

Samuel Rosenberg, ein vergleichsweise traditioneller figurativer Maler, der gerade erst dabei war, sich in Richtung Abstraktion vorzuwagen, gehörte zu den Dozenten des Tech. Er erhielt eine ehrende Erwähnung für ein andeutungsweise kubistisches Gemälde eines Rabbis, das die Rolle des weisen alten Mannes, den er für Warhol spielen sollte, recht gut traf.

Die Carnegie-Jahresausstellung 1945 zeigte auch Russell Twiggs, den hochgeschätzten und einflussreichen »Massier« der Kunstfakultät – das war der französisierte Begriff, mit dem das Tech den Studioleiter bezeichnete,

der die Werke der Studenten aufhängte, wenn sich die Professoren zu deren Begutachtung versammelten. Über Jahre war Twiggs in der Lokalpresse als erster Schöpfer abstrakter Kunst der Stadt herausgehoben worden – jenes Kunststils, »der die Menschen in ungläubiges Staunen versetzt: »Was um alles in der Welt soll aus der Kunst eigentlich werden?««, hieß es in einer Twiggs-Kritik. Schon diese Kritik allein war ein eindeutiges Zeichen für die Art moderner Avantgarde, die die Aufmerksamkeit Warhols anzog. Die Bewunderung beruhte auf Gegenseitigkeit: Twiggs oblag die Auswahl der Arbeiten von Studenten für die Sammlung des College, und er entschied sich für die Werke Warhols.

Twiggs war auch Pittsburghs bedeutendster Anhänger der angesagten neuen Kunst des Siebdrucks. Er nutzte diese Technik für seine Gemälde, wie auch Warhol später. Das bedeutet, dass Warhols legendärer Umstieg auf den Siebdruck im Jahr 1962 eigentlich gar nicht die große Zäsur war, als die sie später interpretiert wurde. Ein Studienkollege, der ein Bild von Warhol in ihrem gemeinsamen Abschlussjahr kaufte, meinte, dass sie die Technik im Unterricht gelehrt bekamen. Ein anderer P&D erinnerte sich, wie Warhol alles daran setzte, sich im Siebdruck zu versuchen.

Die bedeutendste Größe in der Kunstfakultät war Balcomb Greene, ein in Paris ausgebildeter Abstraktionist, Schriftsteller und Intellektueller, der Philosophie, Literatur, Kunstgeschichte und auch Psychologie studiert hatte – in Wien, als Schüler Freuds. Er war ein fast zwei Meter großer, verwegener Typ mit kantigem Kinn, hatte eine verblüffende Ähnlichkeit mit Gregory Peck und war ein echter Star der Kunstszene. »Ich befürworte die Arroganz, nicht die künstlerische Arroganz, sondern Arroganz überhaupt«, sagte Greene. Seine Frau war Bildhauerin und wurde erstaunlicherweise »Peter« gerufen (hatte ansonsten aber nichts von Geschlechtertausch an sich). Das Paar wurde einmal in Haft genommen, weil sie gegen Polizisten handgreiflich geworden waren, die eine Kneipe hochnahmen.

In Warhols erstem Studienjahr war Greene dabei, einen anspruchsvollen neuen Stil zu entwickeln, der Anklänge an Gorky und de Kooning hatte und damit eine Art Vorläufer des »Abstrakten Expressionismus« wurde, der auf dem Weg war, die angesagte Richtung in der Kunstszene zu werden. Vier Jahre später, während Warhols Abschlussemester am Tech, wurde Greene zum »Man of the Year in Art« ernannt, und ein Foto von ihm an der Staffelei zierte das Cover des *Bulletin Index* (Pittsburghs wöchentliches Nachrichtenmagazin). Was auch immer er Warhol sonst

noch beigebracht hat: Greene zeigte ihm, dass es für einen Künstler auch darum ging, im Blickpunkt der Öffentlichkeit zu stehen.

Am Tech schockierte Greene seine eher bodenständig orientierten Kollegen mit dem Postulat, die Kunstschulen müssten die »Seepocken« der Technik von ihrem Schiffsrumpf abkratzen. Bei seinen idealistischen Studenten schmeichelte er sich mit der Aussage ein, »die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst liegt darin, dass sie sich der Konformität widersetzt und eine konstante Anklage gegen materialistische Kräfte darstellt«.

Greene gab einen neuen und verpflichtend zu belegenden Kurs mit dem Titel »Arts and Civilization«, den Warhol an jedem Tag seines dritten Studienjahrs besuchte. Von Picasso, Dada und Bergsons Philosophie bis hin zu Flaubert, Zola und Ibsen, von Brecht und Strawinskys *Le Sacre du printemps* bis zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* deckte er alles ab. Das Kursbuch umfasste gewagte Diskussionen über die Frage, ob Schönheit in der Kunst irgendetwas zählte und ob die Form jemals Vorrang vor der Bedeutung haben könne, Themen also, die im Zentrum von Warhols späteren Werken standen. In vorausschauender Weise – wenn man sich ansieht, welch engagierter Künstler Warhol später wurde – betonte das Buch auch die gesellschaftliche Relevanz und die Bedeutungsvielfalt der Kunst, es beschrieb die Kunstgeschichte als »kulturelle und gesellschaftliche Geografie« – und dies in einer Epoche, in der Analyse in Form reiner Farbe, Komposition, Textur und Linienführung viel eher der Mode in der Kunst entsprach. Warhol genoss eine proto-postmoderne Ausbildung, während sich der Rest der Kunstwelt noch durch den Modernismus arbeitete.

Greene war mit dem Unterricht in besonders radikaler moderner Kultur derart erfolgreich, dass einige von Warhols Kommilitonen später Abschlussarbeiten über Dada-Künstler verfassten. Greenes eigene Diplomarbeit, die nicht sehr lange vor der Zeit fertiggestellt wurde, als Warhol sein Schüler wurde, trug den Titel *Mechanistic Tendencies in Painting, from 1901 to 1908*, und er lehrte seinen Schülern »die Emotionsmerkmale des Mechanischen« – perfektes Training für den berühmtesten von Maschinen inspirierten Künstler aller Zeiten.

Greene konnte aber auch undurchdringlich sein. »Ich hatte immer den Eindruck, er sagte gerade etwas besonders Tiefgründiges, weil ich nicht verstand, was er sagte«, erinnerte sich ein Student. Andere nannten ihn »Mumbles« (Nuscheln) und schiefen bei seinen Vorlesungen ein. Aber wenn der

junge Andrew Warhola auch nur mit halbem Ohr bei diesen Vorlesungen gelauscht hatte – er erinnerte sich später an Greene und seinen von Diashows begleiteten Unterricht als »wundervoll« –, verschaffte ihm dies wichtige Grundlagen in der Kunst, zu der er in Konkurrenz treten sollte. Drei Jahrzehnte später konnte sich Warhol noch immer mühelos über Themen wie Caravaggios Chiaroscuro auslassen – jedenfalls wenn kein Journalist in der Nähe war, der seinen Auftritt hätte bezeugen können.

Greene trug auch dazu bei, Warhols ödipale Beziehung zur Abstraktion zu formen. In den späten 1930ern in New York war Greene der Gründungsvorsitzende der kompromisslosen Gruppe »American Abstract Artists« und betonte beharrlich, »der abstrakte Künstler kann sich dem Menschen über die unmittelbarsten ästhetischen Erfahrungen annähern«. Bis zu Warhols Jahren am Tech blieb sein Lehrer in Kontakt mit den Abstrakten Expressionisten in New York – Willem de Kooning sagte, er sei von Greene, dessen Kollege er einmal war, beeinflusst worden –, aber Greene hatte auch das Gefühl entwickelt, die Abstraktion führe in eine Sackgasse. Er begann, Aktfotos aufzunehmen und von diesen inspirierte Gemälde zu schaffen, als Teil »seiner Antwort auf den Trend zurück auf das Feld natürlicher Darstellung«, wie es ein Kritiker 1947 beschrieb. Warhol ging mit seinen Zweifeln an der Abstraktion noch weiter als Greene: Schon 1961 oder 1962 verlegte er sich auf Pop-Art und »pisste« auf den Abstrakten Expressionismus – und zwar ganz buchstäblich in Form einer Reihe uringetränkter Leinwände. Sein ganzes weiteres Leben nahm er die abstrakte Kunst immer wieder ironisch aufs Korn. Der Moment nach dem Krieg, als sie die Schlacht der Stilrichtungen gewonnen zu haben schien, war auch, wie es bei diesen Dingen oft der Fall ist, der Moment, in dem ihr Wert in Frage gestellt zu werden begann, und Warhol war einer der führenden Fragesteller.

Doch selbst Greene stieg nicht uneingeschränkt auf Warhols Radikalismus ein. Er schrieb über die »Exzesse« des Neo-Dadaismus (wie man die Pop-Art anfangs bezeichnete) schon im Mai 1961, just nachdem sein ehemaliger Student seine eigenen Pop-Arbeiten erstmals im Schaufenster eines Kaufhauses in New York gezeigt hatte. »Ich halte die Pop-Art im Grunde für unecht, künstlich, auf Aufmerksamkeit abzielend«, sagte Greene später und attackierte Warhol sogar namentlich.

Zu seiner Zeit am Tech war es aber noch ein weiter Weg, bis Warhol seine Pop-Reputation als Sphinx und Hochstapler weg hatte. Er war, nach Angaben eines Studienfreunds, ein »Engel am Himmel«. Ein anderer erinnerte sich an die Persönlichkeit Warhols als »ganz anders, als man erwarten würde. Er war sehr scheu und verschmust, fast wie ein kleines Kaninchen.« Warhol, meinte er, »machte nicht auf intellektuell, er war völlig unkorruptiert ... und es lag ihm einfach nicht, Leute zu manipulieren. Er war, wie Shakespeare sagen würde, »ein Unschuldiger«. Und er sprach damit die mütterlichen oder väterlichen Instinkte seiner Mitmenschen an«.

Aus dem Kuschelhäschen sollte schon bald das verhätschelte Baby der Studentinnen werden, da die meisten der aus dem Krieg heimkehrenden GI am Tech deutlich älter waren als Warhols Kommilitoninnen und Warhol selbst – er war einer von nur zwei männlichen Erstsemestern, die direkt von der Highschool gekommen waren. Ellie Simon, Warhols Freundin aus Highschool-Zeiten und Kommilitonin am Tech, wurde nun zu einer besonders engen und ausgeprägt mütterlichen Begleiterin. »Ständig hörte man sie fragen: »Hat Andy was zum Frühstück gegessen?«, erinnerte sich jemand aus ihrer Gruppe. »Hat er was zu Mittag gegessen? Zu wem kann er zum Abendessen kommen?«

»Wir wussten immer, wenn es Andy gut ging, dann hüpfte er nämlich über den Campus«, erinnert sich Betty Asche Douglas; sie war die einzige schwarze P&D und fühlte sich Warhol wegen dessen Außenseiterstatus in besonderer Weise verbunden. Ein anderer Kommilitone und späterer Mitbewohner sagte, die Kunsthochschule hatte Warhol endlich einen Ort geboten, an dem er sich in der Gesellschaft von Menschen, die ähnliche Sonderlinge waren wie er selbst, wie zu Hause fühlen konnte.

»Ich erinnere mich an diverse Partys, bei denen Andy und ich einfach auf der Treppe vor dem Eingang saßen und alle anderen beobachteten«, sagte Douglas. »Und er machte immer kleine, trockene Bemerkungen und Kommentare, wer denn gerade was tat und was abging.« Für den Rest seines Lebens machte Warhol das Beobachten zu seiner ganz speziellen Art des Sich-Auslebens. »Wenn ich wirklich wissen will, was irgendwo passiert ist, frage ich Andy«, sagte einer seiner Freunde in den 1960ern. »Er war vielleicht nicht länger als drei Minuten dort und hat kein einziges Mal den Blick gehoben, aber ihm entging einfach nichts.«

Das begann in der Zeit am Tech, in der Warhol »ein Zuhörer, ein Beobachter, ein Einzelgänger, immer das fünfte Rad am Wagen war, wenn eine

Gruppe Studenten sich traf und sich Pärchen bildeten«, wie es ein besonders geselliger Kommilitone darstellt. In jenem Psychologielehrbuch, in das Warhol sein Bekenntnis zum Bettnässen gekrakelt hatte, unterstrich er mit dicken Strichen: »Rückzug als Verteidigungsstrategie: Verslossenheit und Schüchternheit.«

Gegen Ende seines ersten Studienjahrs muss Warhol besonderen Gefallen am Beobachten der exaltierten, avantgardemäßigen Unangepasstheit auf dem berühmten Beaux Arts Ball der Kunstfakultät gefunden haben. Im April 1946 sollte ein surrealistisches Thema die Veranstaltung nach einem Jahrzehnt des Schlummers wieder zum Leben erwecken: In einem Zeitungsbericht war von einer Gruppe »Junior-Illustratoren« die Rede, die sich ein Raupenkostüm teilten, während zwei Studentinnen, Miss Waichler und Miss Schroeder, gemeinsam als »gespaltene Persönlichkeit« umherzogen. Auf Fotos wirkt der Ball geradezu wie einem Gemälde von Salvador Dalí entsprungen. In seinem dritten Studienjahr, in dem er sich bereits »Andy Warhol« nannte, ehrte man ihn mit einem Platz im Planungsausschuss des Balles, der sich für das weniger anspruchsvolle Thema Bali entschied. Die männlichen Studenten – darunter mit großem Vergnügen Warhol – gingen mit nacktem Oberkörper in geblühten Sarongs, mit Glitter auf dem Körper und goldenen Armbändern. Die Bemühungen der Studenten brachten ihnen einen prachtvollen Artikel im Magazin *Life* ein, den ersten einer ganzen Reihe, die Warhol im Lauf seiner Karriere dort verzeichnen konnte.

Doch auch wenn Warhol für sich einen Platz in diesem neuen Milieu fand, lief er auch stets Gefahr, wieder herauszufallen. Das Carnegie Tech hatte gerade einen anspruchsvollen neuen Lehrplan in Geisteswissenschaften gestartet, der laut dem damaligen Dekan »die Beschränkungen des typischen Kunststudenten korrigieren« sollte, und Warhol schien jeder Menge Korrektur zu bedürfen. Er hatte besondere Schwierigkeiten mit dem Kurs »Gedanke und Ausdruck«, der zwei Semester lang täglich auf dem Stundenplan stand und eine vollständige freie Kunstausbildung in einen einzigen Kurs packen sollte. Die Dozentin war Gladys Schmitt, eine erfolgreiche Schriftstellerin und »die Lehrerin schlechthin, bei der man zu der Zeit studieren musste ... eine unglaublich stimulierende und aufregende Persönlichkeit«, wie sie ein P&D beschrieb. Schmitt verzweifelte an Warhols »Verstümmelungen der englischen Sprache«. Sie ließ Warhol den Kurs im zweiten Jahr wiederholen und gab ihm ein bescheidenes »Ausreichend«.

Solche Probleme im schweren ersten Studienjahr sind bei Studenten aus der Arbeiterklasse keineswegs ungewöhnlich, aber es stand viel auf dem Spiel: Schlechte Noten brachten Warhols Carnegie-Stipendium in Gefahr, denn dieses hing schlicht vom Notendurchschnitt ab.

Und er hatte nicht bloß Schwächen in den neuen akademischen Kursen. Einige Dozenten betrachteten Warhol auch als handwerklich miserabel. Zur Halbzeit seines ersten Jahres hatte er nur »befriedigende« oder »ausreichende« Bewertungen in »Farbgebung«, in »Bildliche und dekorative Gestaltung« und in »Zeichnen I«, wo ihm offenbar der Umgang mit Zeichenkohle und das Beherrschen der Perspektive Schwierigkeiten bereiteten. Eine Skizze seines Cousins Joe wirkt bestenfalls mittelmäßig; eine anatomische Zeichnung, die erhalten blieb, sieht schon deutlich besser aus, jedenfalls mit dem Auge des 21. Jahrhunderts betrachtet, aber die Anforderungen am Tech waren so hoch, dass Warhol auch dafür nur ein »Gut« bekam. In jenem Januar stand Warhol mitsamt seiner Klasse zudem in heftiger Konkurrenz zu einer neu eingetroffenen Gruppe von GI, nachdem im Sommer zuvor die Bombe über Hiroshima abgeworfen worden war – ausgerechnet an Warhols Geburtstag. Die Fakultät ließ keinen Zweifel daran, dass nur die Besten ins nächste Studienjahr übernommen werden würden. Zu Beginn des Frühjahrs sah es so aus, als stünde Warhol auf jener langen Liste von Studenten, die entweder nur noch auf Probe weitermachen durften oder durchfallen würden.

Die Beurteilungen zum Jahresabschluss liefen unter der Bezeichnung »Tag des Jüngsten Gerichts«. Russell Twiggs hängte die Arbeiten aller Studenten in einer Galerie auf, die sich über das gesamte oberste Stockwerk des Gebäudes erstreckte. Dann zog eine Gruppe Dozenten, ganz für sich, auf einer Art langen Sitzbank auf Rädern rasch an den Kunstwerken vorbei und tauschte die jeweiligen Einschätzungen untereinander aus, bis über jeden Schüler eine endgültige Entscheidung gefällt war. Ein Professor erinnerte sich: »Die Frage war stets – »Darf Andy bleiben oder muss er gehen?« In jenem ersten Jahr lautete die Antwort »gehen«. Nach weiterem Hin und Her unter den Dozenten und einigem von Warhol veranstalteten Melodrama – »Ich machte eine Riesenszene, fing an zu heulen« – entschied man dann doch, er müsse eine Aufbaukurs durchlaufen und während der Sommermonate Zeichnungen einreichen, die seine Eignung für die weitere Zulassung im Herbst nachweisen sollten.

In diesem Sommer des Jahres 1946 arbeitete Warhol zusammen mit seinem Bruder Paul: Sie verhökerten Obst und Gemüse im Haustürverkauf direkt aus einem Lieferwagen – »Huckstering« nannte sich das. Trotz der anrüchlichen Bezeichnung war dies ein durchaus respektables Element des Einzelhandels in Pittsburgh zu jener Zeit. Es ist nicht bekannt, ob Warhol irgend ein Talent für das Verscherbeln von Pfirsichen und Tomaten hatte – zumeist hat er wohl die Bestellungen einfach die Stufen hochgetragen und zu den Kunden an die Tür gebracht. Wir wissen allerdings, dass er nebenbei begann, Karikaturen seiner Kunden zu zeichnen. »Mit den 25 Cent, die er pro Bild bekam, konnte er die Utensilien kaufen, die er für die Kunstschule brauchte«, erinnerte sich sein Bruder John.

Was aber viel wichtiger war: Just diese Zeichnungen sollten ihm die Wiederzulassung am Tech sichern. Sie sind von verblüffender Gewandtheit und dazu noch witzig – eine zeigt Warhol selbst, leidend unter den Qualen des Diensts am Kunden –, und sie sind besser, unter traditionellen Aspekten jedenfalls, als fast alles andere aus Warhols Jahren am College. Während dieser wenigen Monate perfektionierte Warhol eine Linienführung, die die Konturen seiner Modelle und die städtische Szenerie um sie herum in einem Chaos kalligrafischer Schleifen erfasste. Sein neuer Stil wirkte geradezu wie eine Art Röntgenblick, der die hängenden Brüste und prallen Hintern der Kundschaft durch die Bekleidung hindurch sichtbar werden ließ. Man wird das Gefühl nicht los, dass Warhol eine heimliche Rache an den Frauen genoss, deren Lebensmittel er schleppen musste.

Um jedoch das Wesen des aufblühenden Genies Warhols wirklich zu verstehen – des Genies, das er in den nächsten vierzig Jahren an den Tag legen sollte –, muss man zwingend erkennen, dass Warhols »neuer« Stil eine direkte Anleihe an den Karikaturen von Honoré Daumier war, von denen hundert im Januar des Vorjahres im Carnegie Art Museum präsentiert worden waren. Wir wissen nicht genau, welche Bilder dort gezeigt wurden, aber es besteht eine überwältigende Ähnlichkeit zwischen Warhols Karikaturen vom Gemüselaster und einem Daumier wie beispielsweise »Erst riechen, dann ärgern« aus der Reihe Pariser Typen von 1842. Tatsächlich begann ein Artikel in einer Lokalzeitung über Warhols Zeichnungen vom Sommer mit einer Anekdote darüber, wie die Kundschaft der fahrenden Händler die Ware prüft – die Geschichte konnte der Reporter eigentlich nur von Warhol selbst haben.

Die Schuld, in der Warhol gegenüber Daumier steht, ist ein frühes Beispiel seiner außergewöhnlichen, sein ganzes künstlerisches Leben prägenden Fähigkeit, Dinge aufzusaugen wie ein Schwamm: Ideen, Bilder und Stile, die er in der Welt um sich herum vorfand, sei es nun in den Arbeiten anderer Künstler oder im Gang des Supermarkts, und ihnen dann eine ganz neue Richtung zu geben. Das zeigt auch Warhols eigene Darstellung seiner erzwungenen »Umerziehung« in jenem Sommer. Er glaubte, die Dozenten hätten seinen Zeichenstil einfach nicht gemocht – »sie haben keine Wertschätzung für meine Kunst«, erzählte er einem Nachbarn schwer erzürnt –, also wechselte er mit seiner typischen Flexibilität zu einem Stil, von dem er wusste, dass er bei ihnen besser ankam.

Warhols Professoren des ersten Studienjahres hatten recht: Er hatte niemals das angeborene Talent für realistisches Zeichnen, das selbst viele unbedeutende Künstler besitzen. Wann immer er während seines Lebens eine rein funktionale oder private Skizze anfertigte, etwa für den Aufbau einer Magazinseite oder zur Gestaltung einer Ausstellung, kam fast immer ein irgendwie komisches, merkwürdiges Bild dabei heraus, wie es ein durch und durch handwerklich veranlagter Zeichner niemals hervorgebracht hätte. »Andy war ein guter Künstler, aber er konnte nie etwas zeichnen« im Sinne von realistisch zeichnen, er wollte sich niemals zwingen, nach etwas zu suchen; er machte es immer auf mechanische Weise«, erinnerte sich ein Freund und künstlerischer Leiter aus den 1950ern. Ein späterer Kritiker bezeichnete Warhols Art des Zeichnens als »ganz auf Effizienz ausgerichtet ... was Roland Barthes Null-Grad-Zeichnung nannte« – also die Linieneinführung des Künstlers, reduziert auf die Erfüllung ihrer wesentlichen, mechanischen Aufgabe, ohne Spielraum für irgendwelche Reste bildender Kunst.

Aber über die vier Jahrzehnte seines Schaffens als Zeichner überwand Warhol seine angeborenen Grenzen und nahm sich eine Reihe überaus kunstvoller Stile vor – bisweilen erfand er diese Stile selbst –, über die er seine Bilder vermitteln konnte, so wie ein Hersteller von Pasta den Teig durch bestimmte Gussformen fließen lässt. Eine Warhol-Zeichnung lässt sich nicht an ihrer »Handschrift« erkennen, wie der Connoisseur sagen würde. Am ehesten könnte man noch herausfinden, in welchem seiner diversen, zum Markenzeichen gewordenen Stile die Zeichnung gemacht wurde, und sich vielleicht fragen, ob der Stil, den man da vor sich hat, gar von einem gut geschulten Assistenten kopiert wurde, was in der Tat nicht

selten der Fall war. Warhol war, könnte man sagen, in erster Linie ein Schöpfer von Stilen und – jedenfalls im traditionellen Sinn – erst in zweiter Linie Künstler. Milton Glaser, der berühmte Grafikkünstler der Nachkriegszeit, erkannte genau das: »Wenn es darum geht, schön zu zeichnen, um die handwerkliche Kontrolle, war er meiner Ansicht nach nicht überraschend.« »Aber«, sagte Glaser, »er hatte ein enormes Gefühl für Stil, und er war in der Lage, diesen ausgeprägten Stil auf ein Produkt anzuwenden.«

Das begann in jenem Sommer des Jahres 1946, als er seine mäßigen Zeichnungen quasi durch die von Daumier gegossene Form fließen ließ und so am Ende überzeugende Kunstwerke produzierte. Im Oktober kehrte er zurück ans Carnegie Tech als Empfänger des Martin-B.-Leisser-Preises in Höhe von 40 Dollar, der ihm und zwei Kommilitonen für in den Sommerferien gefertigte »Kunstarbeiten ohne Anleitung« verliehen wurde.

Die Zeichnungen trugen ihm seine allererste Einzelausstellung ein, die nicht länger als einen einzigen Tag lang in der Galerie des Tech zu sehen war. Aber sie führten auch noch zu etwas, was ihm mehr bedeutete: einem großen Artikel auf Seite zwei der *Pittsburgh Press*, an einem Sonntag im November, der auch Fotos von ihm und seiner Kunst zeigte. Der Text enthält so wenige direkte Zitate, dass man den Eindruck gewinnt, Warhol war schon damals – 15 Jahre, bevor dies zu seinem Markenzeichen wurde – extrem zugeknöpft gegenüber der Presse. »Die Leute sind komisch«, war so ziemlich die zitierfähigste Aussage, die ihm zu entlocken war. Abgesehen davon verschaffte ihm die Beachtung seiner Zeichnungen innerhalb Pittsburgs eine frühe Lektion bezüglich einer Wahrheit, die er sich später bei der Pop-Art zu Herzen nahm: Kunst, die sich um die Kultur der Öffentlichkeit herum aufbaut, vermag auch die Aufmerksamkeit dieser Öffentlichkeit zu gewinnen.

Warhols zweites Jahr lief auch weiterhin viel besser als das erste. Zu Hause war Julia nach oben gezogen, um das Erdgeschoss für ihren Sohn und seine Kunstprojekte frei zu machen. Sein Bruder John erinnerte sich, wie Warhol Radio hörte, seine Hausaufgaben erledigte und die Gespräche in der Küche belauschte, alles auf einmal – ganz der Multitasking-Virtuose, als der er es trotz des Chaos in seiner Factory-Szene der 1960er schaffte, produktiv zu bleiben.

Im College fand sich Warhol in einem Zirkel ehrgeiziger Freunde ein, darunter auch Philip Pearlstein, der einzige Mitstudent, aus dem später ein bekannter Künstler wurde. Pearlstein entstammte der Arbeiterklasse von

Pittsburgh, und sein Vater – ebenfalls ein »Huckster« – kannte Paul Warhola. Pearlstein war vier Jahre älter als Warhol und nach seinem ersten Jahr als Stipendiat am Carnegie Tech, im Frühjahr 1943, zum Militär einberufen worden. Nun war er zurückgekehrt, finanziell voll abgesichert durch die 1944 unterzeichnete »G.I. Bill«.

Was die beiden Studenten zunächst zusammenbrachte, war Warhols Faszination von Pearlsteins frühem Erfolg und der entsprechenden öffentlichen Wahrnehmung als Künstler. Schon 1941 hatte Pearlstein erste und dritte Preise bei der nationalen Carnegie-Ausstellung von Werken der Highschool abgeräumt. Und noch eindrucksvoller: Zwei prämierte Gemälde Pearlsteins waren in Farbe in einem Artikel des *Life Magazine* über die Ausstellung abgedruckt worden. »Andy fragte mich: ›Wie fühlt sich das an, berühmt zu sein?‹ Spontan antwortete ich: ›Das Gefühl hält etwa fünf Minuten lang«, sagte Pearlstein und nahm damit quasi für sich in Anspruch, am Anfang von Warhols Idee zu stehen, man könne Ruhm an der Uhr ablesen. Allerdings hat Pearlstein diese Geschichte in so vielen verschiedenen Versionen erzählt, dass hier Skepsis angebracht erscheint – zumal auch so viele andere behaupten, die Inspiration für Warhols berühmte »15 Minuten Ruhm« geliefert zu haben.

Zu Warhols verschworenem kleinen Zirkel am Tech gehörten Pearlsteins spätere Ehefrau Dorothy Cantor sowie das Paar Ethel und Leonard Kessler (genannt »Pappy«, weil er älter war), zwei eingefleischte Linke, die den anderen den Aktivismus beibrachten. Warhol war »unser kleiner Liebling«, wie sich Leonard Kessler erinnerte. Er behauptete, er hätte seinen mittellosen neuen Freund zu dessen allererstem Restaurantbesuch eingeladen, ein jüdisches Lokal, in dem Warhol staunte, dass an jeden Tisch kostenlos Radieschen gereicht wurden. Kessler beschrieb Warhol als »den schüchternsten, verschwiegensten, unkommunikativsten, nonverbalen Menschen – dabei aber extrem begabt, der einzige wahrhaft intuitive Künstler, der mir je im Leben begegnet ist. Er konnte bei seinen Arbeiten einfach nichts falsch machen, und er konnte niemals erklären, wieso.«

Ein weiteres Mitglied dieser Gruppe, wenn auch nur für ein Jahr, war der offen schwule George Klauber, der bereits an der Pratt in New York und nach dem Krieg in Paris und Oxford studiert hatte. Sein Englisch hatte »einen selbstgestrickten Akzent, mit Elementen aus dem Französischen und aus Oxford«, wie Pearlstein meinte. Zudem hätte Klauber die anderen beeindruckt, weil er Bescheid wusste über »die abstrakte Kunst von Pablo

Picasso und Piet Mondrian, die Architektur von Corbusier und die Musik von Gustav Mahler, und er hatte auch den größten Teil von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust gelesen«.

Auf Fotos, die die Gruppe gemütlich auf der Wiese des Campus herum-sitzend zeigen, wirken sie ein wenig wie »Die kleinen Strolche« der Kunstszene. »Wir besuchten jeden Freitagabend die Konzerte der Pittsburgh Symphony, und auch die Filme im Art Theater«, erinnerte sich Pearlstein – sein Kommilitone Art Elias erwähnte den Besuch jeder Ausstellung im Carnegie-Kunstmuseum. Eine Begebenheit scheint hier besonders viel-sagend zu sein: Gegen Ende von Warhols zweitem Studienjahr eröffnete das Museum eine große Ausstellung mit Werken von Henri de Toulouse-Lautrec, und das Bild, das die Ausstellung von diesem Künstler als radikalem Avantgardisten vermittelte, im Leben wie in der Kunst, könnte auch eine Vorlage für Warhols Leben als Künstler geliefert haben. (Toulouse-Lautrec war einer der ersten Künstler, von dem Warhol Werke erwarb, nachdem er in den späten 1950ern begonnen hatte, gutes Geld zu verdienen.) Der Ausstellungskatalog enthält eine Passage über Toulouse-Lautrec, die ohne Weiteres als Kurzbeschreibung von Warhols Karriere als Pop-Art-Künstler durchgehen könnte: »Auf den ersten Blick war er ein Einzelgänger. Aber das traf nicht zu. Es hieß, er wäre auf schockierende Weise grausam und zynisch gewesen. Aber so kann man es nicht ausdrücken ... In erster Linie ging es ihm darum, ohne Ironie oder Verbitterung das darzulegen, was er im Leben sah ... Er war nachsichtig selbst gegenüber dem neurotischsten und krankhaftesten Aspekt dieser grotesken Gesellschaft ... Er scherte sich nicht um Grenzen – gesellschaftliche, literarische, gestalterische oder kommerzielle.«

Warhol lernte Kultur und Werte eines *Artiste* kennen, und natürlich begann er, selbst in die Rolle zu schlüpfen – »sehr verlottert ... eine Art früher Beatnik«. (Er bekam ein »Ausreichend« in einem Kurs am Tech mit dem Titel »Hygiene«.) Ein P&D erinnerte sich, was seine Kleidung angeht, an »ein ausgebleichtes graues Cordsakko und Tennisschuhe in diesen ganzen grellen Farben«, ein anderer sprach von einem Rollkragenpullover und Jeans voller Farbkleckse, dazu braun-weiße Halbschuhe, wie sie damals Mode waren, allerdings seien die weißen Teile schwarz übermalt gewesen. Warhol trat zu einem Ferienjob im Sommer derart ungepflegt an, dass Kollegen eine Art Kleidersammlung organisierten, um ihn anständig einzukleiden. Er bedankte sich artig, schnitt dann aber augenblicklich die Ärmel von

den Hemden ab und klatschte silberne Farbe auf die Schuhe – so oder ähnlich heißt es jedenfalls in Geschichten, die rund vierzig Jahre später erzählt und weitergegeben wurden. Dies sind unsere ersten Eindrücke des »Rag-gedy Andy«-Looks, den Warhol auch noch in den frühen 1950ern in seiner Anfangszeit in New York pflegte, bis der Erfolg ihn veranlasste, seine Garderobe im schicken Brooks Brothers einzukaufen.

Spätestens gegen Ende seines zweiten Studienjahres verlegte sich Warhol allmählich auf die Verwendung des Bohemien-Vornamens André – was sich leicht als französische Adaption des russisch-ruthenischen Vornamens seines Vaters liest. College-Freunde adressierten ihre Briefe noch mindestens ein Jahrzehnt lang an »Andréo«. Es war Corinne (»Corky«) Kessler, die Schwester von Pappy Leonard, die Warhol zu der Namensänderung ermuntert hatte, aber es bedurfte gar keiner großen Ermunterung: Die letzten Seiten eines seiner Hefte im College zeigen, wie er mit diversen Namensvarianten experimentiert – dort hatte er »Andre«, »Warhold«, »Warok«, »Narhold«, »Narol« und »harold« hingekritzelt.

Pearlstein sah in Corky diejenige, die aus dem »sehr liebenswürdigen Jungen« Warhol einen *Poser* machte. Sie weckte in Warhol auch dessen lebenslange Liebe zum modernen Tanz, da sie bei einer Art Tanzkurs in Pittsburgh teilnahm. Als Student im zweiten Jahr sah er die aus Pittsburgh stammende Martha Graham ihren Appalachian Spring tanzen, und später erzählte er Graham selbst, wie tief ihn das bewegt hatte. Ein Kommilitone am Tech meinte, Graham sei innerhalb der Gruppe »total in« gewesen, und sah in ihren Auftritten in Pittsburgh einen wichtigen Einfluss auf Warhols Geschmack am Neuesten vom Neuen.

In den 1940ern galt der moderne Tanz noch immer als radikal neue Kunstform, und keineswegs als fester kultureller Bestandteil, als den man ihn auf einem Campus des 21. Jahrhunderts sehen würde. Warhols Interesse daran verlangte eine beachtliche emotionale und gesellschaftliche Investition. Schnapshots vom Campus zeigen ihn in keineswegs ironisch gemeinten Ballettposen, er war der einzige Mann im Club für modernen Tanz, der ein Jahrzehnt zuvor gegründet worden war. Jahr um Jahr war dieser Club in den Tech-Jahrbüchern mit Fotos von lächelnden Mädchen vertreten – ausschließlich Mädchen –, darunter heitere kleine Texte über die Partys des Clubs und über Besuche sämtlicher Tanzveranstaltungen in der Gegend. Dann, im Text des Jahres 1949, wirkt das Bild auf einmal fast komisch. Es zeigt fünf kesse junge Ladys in Trikots neben einem verdrießlich

dreinblickenden Warhol mit schütterem Haar, in Chinohose und Oberhemd, über einem Text, in dem noch immer nur von den »Frauen« die Rede ist, die dem Club angehören. Miss Kanrich, die langjährige Fachbereichsbetreuerin des Clubs, sieht auf der Aufnahme alles andere als begeistert aus. »Warhol«, sagte sie, »war ein Spinner!«

Er muss die Sache jedenfalls mit genug Ernst und Können betrieben haben, um die Prüfungen des Clubs zu bestehen – er zeichnete auch ein Anwerbepplakat für den Verein –, aber ein P&D erinnerte sich an Warhol dennoch nur als mäßig beeindruckend: »Die Mitglieder tanzten zu Musik vom Plattenspieler, und Andy versuchte, mit den anderen mitzuhalten, wirkte aber linkisch und unkoordiniert. Einmal kam er mit verschrammten Ellbogen zum Kunstunterricht – er hatte vorher das Fallen geübt.« Mit einer witzigen Weihnachtskarte nahm Warhol sein Dilemma selbst sehr hübsch auf die Schippe: Die Karte, die er auch verschickte, zeigt fünf rosa-häutige männliche Tänzer in engen mauvefarbenen Tops und scharlachroten Shortys. Der tuntige Look dieser Karte – in Skizzen dafür waren auch flatternde Schmetterlinge zu sehen gewesen – verweist auf ein wichtiges Element in Warhols Existenz zu jener Zeit: die Bereitschaft zu einer offen »queeren« Persönlichkeit und zum spielerischen Umgang mit Geschlechternormen.

Warhols Verhältnis zur eigenen Sexualität, zunächst einmal vor dem Hintergrund des giftigen Widerstands eines Amerikas der Eisenhower-Ära, wurde zu einer treibenden Kraft hinter seiner ganzen Konzeption, wie Kunst zu gestalten und das Leben zu leben war. Offen eine Identität an den Tag zu legen, die die Gesellschaft größtenteils verachtete, setzte Warhol selbstverständlich Risiken aus, könnte ihn aber auch gestärkt haben, stand es doch für eine bestimmte Art von Mut und Kühnheit in einer Gesellschaft, von der nicht zu erwarten war, dass sie Männern wie ihm derlei Eigenschaften zuschreiben würde. Warhols Identität als homosexueller Mann, nahezu offengelegt, aber doch nie so ganz, prägte die Reaktionen auf ihn über Jahrzehnte, sei es nun von Homophoben, von wohlwollenden Heteros oder von anderen schwulen Männern, in deren Welten er Einzug hielt. Ohne diese Spannungen und Komplikationen und die Distanz, die sie ihm zum Mainstream verschafften, wäre Warhol niemals der ebenso großartige wie geheimnisvolle Künstler geworden, der er war. Und am

Tech begann diese Identität, Gestalt anzunehmen. Für ein Selbstporträt ging Warhol so weit, sich als Mädchen mit Shirley-Temple-Löckchen zu zeichnen – der Lehrer und die Klasse waren gleichermaßen schockiert. »Wer zum Teufel soll das sein? Deine Schwester?«, soll ein Kommilitone gefragt haben. »Nein«, gab Warhol zurück. »Ich will immer wissen, wie ich als Mädchen aussehen würde.«

Es existieren nur beiläufige Belege für Warhols erste Erkundungen seines eigenen homosexuellen Wesens. Wir wissen, dass Warhol praktisch unmittelbar nach seinem Umzug nach New York im Jahr 1949 vollständig in die dortige schwule Community integriert war. Rund ein weiteres Dutzend Jahre lang – unmittelbar bis zur Explosion des Pop – lebte er sein Leben und machte seine Kunst, fast vollständig innerhalb deren Grenzen. So gesehen muss es zuvor einen wichtigen Moment gegeben haben, in Pittsburgh, in dem er – jedenfalls gegenüber sich selbst und gegenüber anderen schwulen Männern – sein buchstäbliches »Coming-out« hatte, in einer Zeit, bevor der Begriff die Bedeutung annahm, sich gegenüber der Hetero-Welt zu offenbaren. Es muss spätestens im Herbst 1947 passiert sein, nachdem er seine Aushilfsjobs als Milchmann, Limonadenverkäufer und fahrender Gemüsehändler gegen einen Sommerjob bei der Joseph Horne Company in Downtown Pittsburgh eingetauscht hatte, »ein Luxuskaufhaus, das die reiche Oberschicht belieferte«, wie ein langjähriger Angestellter es beschrieb. Das Kaufhaus installierte eine Klimaanlage, bevor die Konkurrenz dies tat, und nur wenige Monate bevor Warhol dort anfang, waren die Rolltreppen fertiggestellt worden. Das Kaufhaus warb stolz, dass ein komplettes Stockwerk für Damenmode von keinem Geringeren als Raymond Loewy höchstpersönlich entworfen worden sei, dem Vater des effizienten Designs. Die Einheimischen kamen extra vorbei, nur um einen Blick in die edlen Schaufenster werfen zu können.

Am Ende arbeitete Warhol just in der Abteilung, die diese Schaufensterauslagen erstellte. In einer seiner klassischen Untertreibungen sagte er, in diesem Job hätte er einfach nur Hochglanz-Modezeitschriften auf der Suche nach Ideen durchgeblättert, ohne dass er, wie er sagte, »jemals auf eine passende Idee gestoßen wäre«. In Wirklichkeit jedoch hat er sich laut frühen Quellen bei der Arbeit an den Schaufenstern des Kaufhauses mächtig ins Zeug gelegt. Ein erhalten gebliebenes Foto eines von ihm gestalteten Schaufensters zeigt eine Auslage mit lauter sexy Damen-Strandbekleidung, die Scheibe groß bemalt mit den Worten »male-tested« –

was den Männern, die diese Schrift aufzutragen hatten, mit Sicherheit ein Lächeln entlockt haben dürfte, war deren Interesse an Bikinis doch sicherlich überschaubar.

»Als Andy in der Dekorationsabteilung arbeitete, gab's dort eine ganze Anzahl exaltierter Schwuchteln, [er] war von ihnen fasziniert und ließ sich kein Wort ihrer Unterhaltung entgehen«, erinnerte sich Perry Davis, ein Kunstdozent am Tech. (Kauffman's, das andere große Kaufhaus in Pittsburgh, hatte, laut einem schwulen Freund Warhols, der dort arbeitete, dagegen durch und durch heterosexuelle Schaufensterdekorateure.) Der für die Schaufenster zuständige Chef bei Horne's war der homosexuelle Larry Vollmer, der Warhol »im Aufzug aus dem Stand anheuerte« und seinen neuen Mitarbeiter als »wirklich wilde Type, einen schrägen Vogel« beschrieb, aber auch als außergewöhnliches Talent, »akademisch und dabei zugleich unglaublich originell«. Vollmer hatte früher die Schaufenster im Kaufhaus Bonwit Teller in New York gestaltet, was später auch Warhol machen sollte. Er erzählte seinem neuen Schützling Geschichten aus Kriegszeiten, wie er mit Salvador Dalí über eine Fensterauslage in Streit geriet, wobei Letzterer am Ende im Gefängnis landete – und zugleich auf der Titelseite der *New York Times*, da seine »pelzgesäumte Badewanne« durch das Schaufenster krachte. Kein Wunder, dass Warhol, zeitlebens ein Fan von Dalí und seinen Extravaganzen, Vollmer als das Idol seiner Studentenzeit beschrieb.

Reizende Fotos vom Horne's mit Datumstempel von August und Oktober 1947 zeigen Warhol, wie er mit Mitgliedern seiner Abteilung zwischen Spielzeugaffen und riesigen Brillen herumalbert, die sie für die Schaufensterauslagen nutzten. Warhols schwule Kollegen sprachen gern »über ihre Kostümpartys. Einige von ihnen waren sehr talentiert, doch Andy fiel an ihnen eigentlich nur ihre bizarre Kleidung, ihre Manierismen und der ganze sonstige Kram auf«, sagte Davis. Warhol gab die fünfzig Cent Stundenlohn, die er bei Horne's verdiente, dann auch für fesche Cord-Klamotten aus, die seine Freunde als seinen »Traumanzug« titulierten: ein pinkfarbener Anzug, den ein schwuler Teenager aus Pittsburgh damals als »einzigartiges, anspruchsvolles und schönes Outfit« bezeichnete. Damit stand Warhol jedenfalls augenblicklich im Zentrum der Aufmerksamkeit: »In Pittsburgh ging man nun mal nicht in einem pinkfarbenen Anzug nach Downtown«, sagte ein weiterer homosexueller Mann, der dort aufwuchs. Cordstoff wurde in diesem Jahr von den jungen, virilen Verkäufern des Campus Shop von Horne's besonders angepriesen, aber Warhol wählte

seine Ausstattung nun gerade nicht nach deren Empfehlungen. Er trug zu seinem Anzug definitiv unpassende Schuhe, eine in Farbe getauchte Krawatte und knallbunt lackierte Fingernägel. Wie es Oscar Wilde ausdrückte: »Man sollte entweder ein Kunstwerk sein oder ein Kunstwerk tragen.« In seiner Zeit bei Horne's sehen wir erste Zeichen dafür, dass Warhol auf beides aus war.

Perry Davis spürte, dass Warhols Studienkollegen ganz falsch lagen, wenn sie ihn für unschuldig und asexuell hielten; alles, was er brauchte, war eine gewisse Exposition gegenüber schwuler Sexualität – und genau das fand er in seinem Job bei Horne's.

Die Toiletten von Kaufhäusern waren oft »Tearooms«, ein Codewort in Schwulenkreisen, das geeignete Orte für zwanglose sexuelle Treffen bezeichnete. »Es gab so wenig Orte, an denen Männer sich treffen konnten«, sagte ein schwuler Pittsburgher der Warhol-Generation, und er erinnerte sich, dass Horne's »die schönsten Tearooms für Männer« hatte. Die Spülung betätigte man mit dem Fuß – auf einem im Boden eingelassenen Schalter.

Horne's Lage am äußersten westlichen Ende von Downtown bedeutete auch, dass gleich daran angrenzend ein heruntergekommenes Lagerhausviertel begann, bekannt als »The Point«, voller »billiger Spelunken, Prostituiertes – bei Tag würde dort kein Mensch freiwillig hingehen, und bei Nacht erst recht nicht«, meinte ein ehemaliger Horne's-Mitarbeiter. »The Point« war auch ein wichtiger Schwulentreffpunkt, was den Stadtteil zum primären Jagdrevier für Cops auf der Suche nach »sexuell Abartigen« machte, die sie verprügeln und einlochen konnten.

Die späten 1940er in den USA waren so ziemlich das Verkehrteste, was einem jungen Mann widerfahren konnte, der gerade entdeckte, dass er sich zu anderen Männern hingezogen fühlte. Warhol belegte in seinem dritten Studienjahr einen Kurs namens »Psychologie der Anpassung« (über »menschliches Verhalten in der Gruppe und als Individuum«). Sein Lehrbuch aus diesem Kurs ist erhalten, und auf den Seiten zum Thema Homosexualität sind seine Unterstreichungen besonders dick und zahlreich. Die ersten Worte des Texts über homosexuelles Verlangen haben bei Warhol möglicherweise Hoffnungen geweckt: »Nur wenige Verhaltensformen werden in der Öffentlichkeit so sehr missverstanden oder verachtet. Homosexualität ist kein »Anzeichen für Entartung.« Die nächsten Sätze machten jede Hoffnung jedoch zunichte: Homosexualität sei »eine unangemessene sexuelle

Anpassung, oftmals eine Fehlentwicklung.« Die darunter »Leidenden«, so der Autor, würden sich selten zu »offenen sexuellen Handlungen« hinreißen lassen, jedoch könnten »ausgeprägte Fälle« tatsächlich bis hin zu entsprechendem Handeln führen. Warhol dürfte – besorgt oder entzückt – gelesen haben, dass eine »Heilung« oftmals schwierig wäre, »da die betroffene Person mit dieser Form abweichenden Verhaltens einverstanden ist, sie oftmals auch mit ausgeklügelten Erklärungen verteidigt«, was wiederum »schwere Ängste« auslöse, »die nur durch eine sexuelle Neuausrichtung zu beheben wären« – eine höllische Pseudotherapie, die Warhol glücklicherweise erspart geblieben ist.

In einem kaum bekannten Bild, das Warhol in seiner Zeit am Tech malte, porträtiert er sich selbst mit einem derart absurd und demonstrativ schlaffen Handgelenk – vielleicht sogar mit weißem Nagellack, den er später sehr gerne benutzte –, dass ihn die örtlichen Homophoben unmöglich als »Schwuchtel« hätten übersehen können. Ein Porträt, das sein Kommilitone Philip Pearlstein angefertigt hat, hat dieselbe Wirkung. »Er sorgte immer mit kleinen Gesten, einem ausgestreckten Finger oder dergleichen, dafür, irgendwie anders zu wirken«, erinnerte sich Pearlstein.

Warhols feminine Art machte ihn zweifellos zur leichten Zielscheibe für die College-Boys von Oakland, von denen bekannt war, dass sie besonders gemein und auch gewalttätig gegenüber Homosexuellen waren. Jahrzehnte später stellte sich Warhol in Selbstporträts oft geschlagen oder stranguliert dar.

Homophobie war im Nachkriegsamerika eine durch und durch institutionalisierte Haltung. Im Jahr 1950 veröffentlichte der US-Senat, laut eigener Darstellung »das großartigste beschlussfassende Organ der Welt«, einen Bericht mit dem Titel »Beschäftigung Homosexueller und anderer Perverser beim Staat«. Es lieferte einige nützliche allgemeine Ratschläge für angehende Inquisitoren (»entgegen der landläufigen Ansicht legen nicht alle homosexuellen Männer feminine Eigenarten an den Tag«) und kam zu dem Schluss: »Schon ein einziger Homosexueller kann eine ganze staatliche Behörde verseuchen.« Der Report bildete den Auftakt der sogenannten Lavender Scare, einer quasi staatlich organisierten Panik vor Homosexualität, die in regelrechter Verfolgung gipfelte. 1977, als das FBI die Akten von J. Edgar Hoovers Programm gegen »abartige Sexualität« endgültig vernichtete, waren nicht weniger als 330 000 Seiten Dokumente zu beseitigen.

Für homosexuelle Männer in Pittsburgh muss sich die geordnete Hexenjagd, die in Washington ablief, fast schon wie die sonnige Seite des Bilds ausgenommen haben. 1948 bezeichneten zwei Richter in Pittsburgh Homosexuelle als »die größte Gefahr für die Gesellschaft« und erwähnten polizeiliche Listen mit 1000 Namen dieser »bekannten Perversen«.

In ganz Pennsylvania konnte das Verbrechen der Unzucht (dazu zählte auch Oralsex) mit bis zu zehn Jahren Zwangsarbeit bestraft werden, und 1949 erhoben Staatsanwälte gleich reihenweise Vorwürfe gegen einen Mann aus McKeesport, bis sich seine Strafurteile auf 15 bis 30 Jahre aufsummiert hatten – von denen er volle 19 absitzen musste, bevor er beweisen konnte, von der Polizei hereingelegt worden zu sein. 1951 wurde die Höchststrafe für Unzucht im Bundesstaat auf lebenslänglich aufgestockt, ein Strafmaß also, das ansonsten ausschließlich auf Hochverrat, Mord, Entführung und Geiselnahme im Gefängnis Anwendung fand, nun aber sogar auf die »Aufforderung zur Unzucht« ausgeweitet wurde. Eine psychiatrische Untersuchung entschied das Schicksal des Delinquenten, dessen Zeit im Strafvollzug durch einen unbegrenzten Verbleib in einer Nervenheilanstalt ersetzt werden konnte. Wie sich ein schwuler Pittsburgher erinnerte: »Wer erwischt wurde, hatte die Wahl zwischen Knast und Schocktherapien.«

Just in dem Moment von Warhols Coming-out begann das Risiko, erwischt zu werden, enorm zu wachsen. Im September 1948, ein Jahr nach Warhols Sommer bei Horne's, richtete die Polizei in Pittsburgh eine spezielle Abteilung ein, das »Moral-Dezernat«, dessen einzige Aufgabe es war, homosexuelle Männer festzunehmen. Das waren die Cops, die im »Point«-Distrikt jenseits vom Kaufhaus Horne's auf Streife gingen und Homosexuelle mit »böartigen, brutalen und grundlosen Attacken« verfolgten. Innerhalb der ersten zwei Wochen nach Gründung dieser Abteilung hatte die Polizei bereits zwei Männer erschossen.

Praktisch unmittelbar nach der Einrichtung des Moral-Dezernats wurde dessen 36 Mitarbeitern klar, dass man sie soeben mit einer perfekten Handhabe zur Schutzgelderpressung ausgestattet hatte: Welcher Schwule wäre denn nicht bereit, 200 Dollar rüberzureichen, damit man alle Vorwürfe gegen ihn fallen lässt, wenn er dadurch die Bloßstellung in der Zeitung, den zu erwartenden Jobverlust und vielleicht zehn Jahre Knast vermeiden konnte? Ein Angestellter eines kleineren Kaufhauses, wenige Häuserblocks vom Horne's entfernt, war regelmäßig im Point unterwegs und erinnerte sich,

dort von Undercover-Agenten verhaftet worden zu sein, noch bevor er überhaupt die Gelegenheit zu irgendeiner Kontaktaufnahme gehabt hätte. Das Moral-Dezernat merkte rasch, dass die Schutzgelderpressung genauso gut bei Heterosexuellen funktionierte, die spät in der Nacht alleine umherzogen – auch die zahlten lieber, als sich der Schande des Vorwurfs der »Abartigkeit« auszusetzen. Ein heterosexueller Freund Warhols, der eines Abends mit einer weiblichen P&D unterwegs war, musste feststellen, dass noch nicht einmal er sicher war, nachdem die Patrouille entschieden hatte, seine Eltern würden lieber zahlen, als ihn mit Vorwürfen der Unmoral konfrontiert zu sehen. (Er wehrte sich gegen die Anschuldigungen und hatte letztendlich Erfolg.)

Die *Pittsburgh Press* beschrieb es so: Als der Skandal 1951 letztlich losbrach, »konnten anständige, angesehene Männer bestimmte öffentliche Orte in Downtown Pittsburgh nicht mehr betreten, ohne ihren Ruf, ihr Zuhause und ihre Familie zu gefährden«. Die weniger »angesehenen« Männer in Pittsburgh befanden sich im Zustand völliger paranoider Panik.

Eine Grand Jury des Bundesstaats erhob Anklage gegen zwölf korrupte Mitglieder des Moral-Dezernats, wenngleich der Skandal bezeichnenderweise nicht mit Bezug auf die brutalen Auswirkungen auf die fast 800 Männer beschrieben wurde, die verhaftet worden waren. Stattdessen wurde er als Beispiel dafür hochgehalten, wie die Korruption die wichtige Arbeit behinderte, die »Zustände unfassbarer Verderbtheit in Verbindung mit männlicher Homosexualität« zu bereinigen.

So sah die Welt des Andy Warhol aus. Sein Anderssein gegenüber dem normalen Mann brachte ihn in Gefahr, aber wie so viele junge Homosexuelle nutzte er dies auch als Quell der Individualität und Energie. Warhols Homosexualität pushte ihn in Richtung des gesellschaftlichen Rands, aber dieser Rand war stets auch ein Ort der Kunst, die allem anderen voraus war. Für Warhol ließen sich diese Randposition und seine Avantgarde-Stellung niemals voneinander trennen; Teil seiner Brillanz war es, anderen zu helfen, diese Verbindung zu erkennen. Wir sehen das bereits an seinem besten Stück aus der Zeit als Student, auch wenn wir es nur aus einer einzigen Beschreibung kennen.

Eine seiner Aufgaben im ersten Studienjahr war die Illustration einer Szene aus einer Kurzgeschichte von Willa Cather, Pittsburghs beliebteste Schriftstellerin. Die Geschichte aus dem Jahr 1920 hieß »Paul's Case: A Study in Temperament« – wobei »temperamentvoll« damals eine Art

Euphemismus für »schwul« war. Cathers jugendlicher Held wird als »Dandy« beschrieben, er trägt eine »skandalöse rote Nelke«, seine Augen sind besonders »bemerkenswert ob eines gewissen hysterischen Leuchtens«, eingesetzt »auf eine bewusste, irgendwie theatrale Art und Weise, die bei einem Jungen seltsam anstößig wirkt«. Er verliert sich inmitten der Bilder im Kunstmuseum des Carnegie Institute und sitzt danach in der dortigen Konzerthalle, »berauscht« vom Gesang einer Opernsopranistin – was auf Warhol später in New York tatsächlich zutraf, ob er Maria Callas nun live in der Met oder von Schallplatten auf seiner Stereoanlage lauschte.

Selbstredend ist Cathers Antiheld Paul nicht gut für das Leben und die Schule in Pittsburgh gerüstet, wo er unter den Schauspielern an einem örtlichen Theater sein einziges Vergnügen findet, welches »all den Zauber einer heimlichen Liebe ausstrahlt«. Er bringt die Stars dazu, ihre Fotos für ihn zu signieren. Aus der Schule verwiesen, stiehlt Paul seinem Arbeitgeber ein Vermögen und macht sich davon, genießt eine Woche voller Blumen und Champagner in einem schicken New Yorker Hotel. Er feiert Partys mit »einem wilden Jungen aus San Francisco, einem Freshman in Yale« und entdeckt, dass ihm die High Society – und das Geld, mit dem man sich den Zugang zu dieser Gesellschaft erkaufte – alles bedeutet. Cather könnte die ganze Geschichte geradezu exklusiv für Warhol geschrieben haben – oder über ihn, beinahe jedenfalls.

Pauls verbotene Freuden können jedoch nicht von Dauer sein, und so endet er tot im Schnee, unter den Rädern eines Zugs. Und genau diesen Moment sollten Warhol und seine Kommilitonen illustrieren. Die ganze Klasse produzierte herkömmliche Bilder, Lokomotiven und verstümmelte Leichen. Warhol, in seinem ersten eindeutigen Moment künstlerischer Brillanz, präsentierte dem verblüfften Kunstlehrer ein leeres weißes Blatt mit einem einzigen großen blutroten Farbleck in der Mitte. Das war eine Abstraktion, die es mit den neuesten Klecksen und Spritzern von Jackson Pollock und seiner Crew aufnehmen konnte, die damals die P&Ds am Tech maßgeblich beeinflussten, aber es gilt zugleich auch als erstes der Death-and-Disaster-Bilder Warhols, angefertigt exakt 15 Jahre vor dem Entstehen dieser Pop-Art-Reihe. Das Werk kann auch als erste Andeutung von Warhols Abstraktionen mit Körperflüssigkeiten gesehen werden, wobei das »Blut« dieses Bilds eine Art Vorwegnahme von Samen und Urin darstellt, die später als Materialien für Warhols Gemälde zum Einsatz kamen. Das Bild drückt aber auch den Schmerz aus, den ein schwuler

Teenager in Pittsburgh ertragen musste, vierzig Jahre nach der Veröffentlichung von Cathers Geschichte. »Wir hatten im Schnitt vielleicht 12, 15 oder 20 Selbstmorde im Jahr«, sagte ein homosexueller Barkeeper, der sein Coming-out in den 1940ern hatte. »Unsere Leute trafen sich in Parks, und wir träumten von Liebe und all so 'n Zeug, aber es gab schlicht keinen Raum dafür.«

Doch es gab auch Hoffnungsschimmer, selbst in Warhols homophober Heimatstadt. Eine gewisse herablassende Toleranz gab es gerade gegenüber den dreistesten Schwulen – den Schaufensterdekorateuren bei Horne's beispielsweise –, denen die Heteros der 1940er »eine Freizügigkeit gewährten, die an die Toleranz des Bauernvolks gegenüber dem Dorftrötel erinnert«.

Eine örtliche Galerie mit Namen »Outlines« zeigte Warhol auch, dass eine gewisse stillschweigende Offenheit gegenüber der Homosexualität möglich war: Sie veranstaltete einen der ersten gemeinsamen öffentlichen Auftritte des Komponisten John Cage mit dem Tänzer Merce Cunningham, die erst kurz zuvor als Partner in der Kunst und im Leben zueinander gefunden hatten. Sie hatten während ihres Aufenthalts über den ganzen Juni 1946 ein Apartment in Pittsburgh, und Warhol hatte die Möglichkeit zu bemerken, dass diese beiden Kreativen mehr als nur befreundet waren und dass da möglicherweise ein Zusammenhang zwischen ihrer Kreativität und ihrer intimen Beziehung bestand. Warhol erkundete die Verbindung zwischen homosexuellem Leben und Avantgarde über die nächsten vierzig Jahre, was ihm dazu verhalf, zu einer zentralen Figur in der Kultur Amerikas zu werden.

In Pittsburgh gab es sogar ein kleines Netzwerk kurzlebiger Schwulenclubs, auch wenn diese teilweise so geheim waren, dass man, wie bei einem der ersten dieser Clubs in McKeesport, über das Dach klettern musste, um zum Eingang zu gelangen. Könnten Erinnerungen an diesen Club, in dem sich möglicherweise Warhols »Geburt« als homosexueller Mann zugetragen hat, zu seiner gewohnheitsmäßigen Lüge beigetragen haben, er sei in McKeesport, ein paar Kilometer südlich von Pittsburgh, geboren worden? Es gab auch eng geknüpft Netze mit schwulen Freunden und Liebhabern, die – unter größter Geheimhaltung – heimliche schwule Hochzeiten veranstalteten.

Warhol war vermutlich zu jung und zu naiv, um Teil dieser heimlichen Welt zu sein, aber er kannte doch zumindest einen Angehörigen der

professionellen Elite, der ein Leben als offenkundig »queerer« Mensch führte – wie es spätere Theoretiker ausdrücken würden –, wenn auch nicht als erklärter Homosexueller. Dieser Mann war Andrey Avinoff, Leiter des Museums für Naturgeschichte am Carnegie Institute, wohin sich Warhol (auch ein Andrej) an vielen Samstagen begab, um zu zeichnen.

Avinoff, von einem Verwandten beschrieben als »eleganter, spindeldürrer Mann mit Kneifer und modischer Krawatte«, war ein russischer Aristokrat, der sein amerikanisches Exil als erfolgreicher Porträtist der besseren Gesellschaft und Werbegrafiker in New York begonnen hatte. Er besaß ein legendäres Wissen über Schmetterlinge, das er sich in seiner Jugend im Zarenreich angeeignet hatte, und daraus flocht er eine Karriere im naturgeschichtlichen Flügel des Carnegie Institute. Er war eine nationale Berühmtheit, die 1948 im *New Yorker* vorgestellt wurde und dem im *Life Magazine* Großes vorausgesagt wurde, bevor ein Herzinfarkt im Sommer 1949 seinem Leben ein abruptes Ende setzte.

In Warhols Heimatstadt war Avinoff, der angesehene Entomologe, auch ein gefeierter Maler: Er lehrte Kunst an der University of Pittsburgh und gab Ausstellungen und Vorlesungen am Carnegie Tech. Am Ende von Warhols drittem Studienjahr stellte Avinoff seine übersinnlichen Blumen- und Schmetterlings-Gemälde im Carnegie-Kunstmuseum aus, etwa zur gleichen Zeit, als Warhol – am Carnegie Tech – seine übersinnlichen Zeichnungen von tanzenden Jungen mit Schmetterlingen anfertigte. Ein paar Jahre später entstand Warhols Bild von einem Kleinkind mit Schmetterling auf dem Kopf, dazu folgendes Gedicht: »Here is Andy at the age of two / Looking wistfully at you / He has wings like a butterfly / And if you ask the reason why / He will say: I'm a butterfly you see / Won't you come and fly with me.« Avinoff gehörte auch zu einem diskreten Zirkel von Homosexuellen in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen Pittsburghs. Dazu zählten verheiratete hohe Tiere wie der Alcoa-Erbe Roy Hunt (der die Bibliothek des Tech finanziell förderte) und der Luftfahrtmagnat George R. Hann (Besitzer russischer Ikonen, die Avinoff ausstellte und der auch, wie es scheint, Avinoffs Liebhaber war) sowie Edgar Kaufmann Jr., der stets auf Design bedachte Sohn eines örtlichen Kaufhausbesitzers. Später verhalf Edgar Jr. als Kurator des Museum of Modern Art Warhol dazu, Arbeit in New York zu finden.

Avinoff »kam über unsere Stadt wie ein Fabelwesen von einem fremden Planeten«, sagte ein Mann, der in Pittsburgh Kunst studierte. »Er war das

Idol meiner Jugend, wie ein kreiselnder Weihnachtsschmuck in einem Kaufhausschaufenster spiegelte er in stillem Glanz all die Facetten der Welt um sich herum.« Schaufensterfabelhaftigkeit, das klingt ein wenig nach einem Code für Avinoffs queeren Stil.

In seinem inneren Zirkel bildete Avinoffs Homosexualität »lediglich einen kleinen Aspekt seines Zaubers – jeder wusste davon, keiner störte sich daran«. Er besuchte eine Abendgesellschaft in Pittsburgh in einem Schmetterlingskostüm und wurde in einer Karikatur in der *Pittsburgh Post-Gazette* auch einmal als Schmetterling dargestellt – ein kaum verhüllter Seitenhieb auf seine Homosexualität. Nach Avinoffs Abschied vom Carnegie begann er, Pläne für einen Schwulenverein in New York zu schmieden und entwarf ein abenteuerlich pornografisches Wandfries für dessen Clubhaus, in welchem die Produktion von Jahrzehnten privater Erotika kulminierte. Irgendeine Art von Kontakt zwischen Avinoff und Warhol ist recht wahrscheinlich – zwei erfolgreiche, schwule Illustratoren aus Pittsburgh, die Sitzungen zum Aktzeichnen an den gleichen Institutionen abhielten, in der gleichen Epoche und in deren Bildern Motive von Penissen und Schmetterlingen eine zentrale Rolle spielten. In der Tat hatte Avinoff viele seiner Aktmodelle unter den Studenten des Tech gefunden und war als Juror bei jenem studentischen Kunstwettbewerb tätig, bei dem Warhol einst eine Art Preis gewonnen hatte.

Zur Mitte von Warhols drittem Studienjahr teilte Avinoff seine erotische Kunst und die dahinter stehenden Geschichten aus dem homosexuellen Leben mit einem sehr bedeutenden neuen Briefpartner, dem er erstmals in entomologischen Kreisen begegnet war: Die Rede ist vom Sexualforscher Alfred Kinsey, der gerade mit der Veröffentlichung von *Das sexuelle Verhalten des Mannes* großes Aufsehen erregt hatte. Bis April 1948 hatte sein Bekanntheitsgrad auch die Verkaufszahlen eines eher faden alten Whiskeys namens »Kinsey's« um 50 Prozent in die Höhe schnellen lassen; bis zum Jahresende hatte es sein Report sogar in eine Textzeile von Cole Porters *Kiss Me, Kate* geschafft.

Das Magazin *Life*, das Warhol las, räumte dem Buch große Aufmerksamkeit ein. Warhol erfuhr, dass es erstmals in der Geschichte Amerikas möglich war, homosexuelle Handlungen und Menschen als ganz normale Elemente des Lebens in Amerika zu behandeln. Eine der explosivsten Enthüllungen des Buchs war Kinseys Erkenntnis, dass 25 Prozent der erwachsenen Männer unter 55 Jahren »mehr als gelegentliche« homosexuelle

Erfahrungen über einen Zeitraum von mindestens drei Jahren gemacht hatten. Das war doch eine vielversprechende Perspektive für einen 19-Jährigen, der gerade erst herausgefunden hatte, dass er sich zu anderen Männern hingezogen fühlt.

Innerhalb weniger Wochen nach dem Erscheinen von Kinseys Buch hatte Warhol die Gelegenheit, noch mehr über seinen »Zustand« zu lesen – und der schien nun immerhin eher eine Frage der Identität zu sein als eine Krankheit. Gore Vidals dritter Roman *Geschlossener Kreis* spielte im Umfeld einer homosexuellen Kultur und wurde noch im gleichen Winter zum Bestseller – Vidal sagte, er hätte von den Tantiemen lange Zeit seinen Lebensunterhalt bestritten. In einem Underground-Leitfaden zum schwulen Leben hieß es, die »akkuraten Dialoge und Farben« des Romans ließen es wenig wahrscheinlich erscheinen, dass es »jemals übertroffen« werden könnte, was den Umgang mit queerer Realität angeht.

Trotz des unvermeidbaren tragischen Endes für den schwulen Helden der Geschichte vertritt das Buch die radikale Position, Homosexualität müsste als durchaus akzeptables Element der sexuellen Kultur Amerikas anerkannt werden – Vorliebe einer Minderheit, gewiss, und auch stigmatisiert, aber an sich nicht eigenartig oder bemerkenswert, geschweige denn schändlich. Das Buch wagte die Vorstellung von einer Welt, in der Sex etwas Natürliches wäre und nichts Bedrohliches, »in der Männer ganz natürlich Männer lieben konnten«. Dass Warhol Vidal gelesen hat, lässt sich nicht mit Gewissheit behaupten. Die *Washington Post*, in Sorge, der Roman berge die Gefahr, eine einwandfrei respektable Homophobie ordinär und bigott erscheinen zu lassen, sagte, das Buch gehöre in die Bibliothek von Psychologen, aber »nicht in die Hände verweichlichter Jungs, die ihre pathologischen Neigungen verhätschelt wissen wollten«. Aber bei all dem Aufsehen, das die Sache erregte, wie hätte der Roman da nicht zum Dauerthema unter Warhols schwulen Freunden werden sollen?

Fest steht, dass Warhol ein anderes, in etwa zur gleichen Zeit erschiene- nes Buchs zum Thema Homosexualität geradezu verschlungen hat, das sich angesichts der Homophobie der Nachkriegszeit als überraschende Wendemarke für die homosexuelle Literatur erwiesen hat. Es war eine Novelle mit dem Titel *Andere Stimmen, andere Räume* des 23-jährigen literarischen Wunderkinds Truman Capote, den die Rückseite des Bucheinbands in einem sinnlichen Foto zeigt, welches einigen Aufruhr auslöste. Einer Geschichte zufolge soll sich Warhol bei einem Trip nach New York im

folgenden Frühjahr eine Vergrößerung dieses Porträtfotos aus dem Büro von *Theater Arts* – einem Magazin, für das er später arbeitete – unter den Nagel gerissen haben.

Capotes Text muss für den 19-jährigen Warhol mindestens so wichtig gewesen sein wie das Foto. Er stalkte den Autor in den 1950ern geradezu und wurde in den 1970ern schließlich zu einem engen Freund Capotes. Eine Schriftstellerin, die zur Zeit des Erscheinens von *Andere Stimmen* am College war, erinnerte sich, wie sie, umringt von »trotzigen« Veteranen, die von der G.I. Bill lebten, durch Capotes neues Buch zu ihren Mitstreitern fand: »Mit Capotes Buch in Griffweite spazieren zu gehen, war so unverwechselbar und so sehr abweichend von den Normen der übrigen Welt wie eine Mönchskutte.«

Irgendwann in seinen frühen Jahren machte sich Warhol die Mühe, eine ganze Seite mit Notizen zu den Romanfiguren aufzuschreiben, als plante er, sie zu illustrieren. Im Allgemeinen wirkt es, als hätte Warhol mehr Inspiration aus Capotes manierterter, schriller, aber auch verschlossener Sicht des Queerseins bezogen als aus den Andeutungen Vidals über eine offene, aber unauffällige Schwulenkultur, die sich nahtlos in den Mainstream einfügt. Laut einer frühen Kritik in der *New York Times* ist Capotes Buch »fasziniert von Dekadenz und ... dem Bösen, oder vielleicht auch nur von Schwäche ... und voller Getuschel und Geflüster« – eine kaum verhüllte Anspielung auf seine homosexuellen Momente und Charaktere.

Der Held des Buchs ist der 13-jährige Joel, ein blonder, heimatloser Junge, der beschrieben wird als einer, der nicht so recht den Vorstellungen entsprach, »wie ein »richtiger« Junge aussehen müsse ... Er war zu hübsch, zu zart und hellhäutig; jeder einzelne seiner Züge war mit empfindsamer Sorgfalt gebildet, und eine mädchenhafte Weichheit machte seine Augen, die sehr braun und sehr groß waren, sanft.« Eine Beschreibung, die auch ganz gut auf Warhol im entsprechenden Alter passen würde. Ein gemeiner Spielkamerad Joels sagt zu ihm: »Geh schon nach Hause und schneide Anziehpuppen aus, kleines Mädchen«, genau wie es Warhol während seiner Krankheitsphasen in der Kindheit getan hatte.

Andere Passagen evozieren Vorstellungen von dem Mann, der Warhol einst werden wird, vielleicht auch, weil sie dazu beitragen, diesen Charakter in ihm zu wecken. Joel las Filmzeitschriften, »bis er die neuesten Geschichten der Hollywood-Stars auswendig kannte«, und verspürte eine unwiderstehliche, eindeutig Warholsche Sammelleidenschaft: »... es lag in seiner

Natur, wertlose Dinge aufzuheben und zu katalogisieren ... Da waren Zeitschriftenfotos gewesen und ausländische Münzen, Bücher und lauter ganz verschiedene Steine und ein wunderbares Durcheinander, das er einfach ›Verschiedenes‹ benannt hatte.«

Wir begegnen auch einem älteren Bekannten Joels, einem dekadenten, neurasthenischen Ästhet, der Crossdressing betrieb, »weder Mann noch Weib, und einer, bei dem jede dargebotene Persönlichkeit jeweils die andere aufhob, ein Sack voller Maskierungen ...« Sein Zimmer ist auf geradezu absurde Weise vollgestopft mit viktorianischen Antiquitäten und Krimskrams, »geschnitzte Tische, Velvetsessel, Armleuchter, eine deutsche Spieldose, Bücher und Bilder ...« – ein schwul-märchenhafter Stil, der ganz wie das Décor in Warhols eigenen späteren Wohnungen anmutet. Bei der Lektüre eines der berühmtesten Bücher seiner Zeit (ein Witzbold titulierte es als den »schwulen *Huckleberry Finn*«) dürfte Warhol begeistert gewesen sein, dass Joel, sein Alter Ego, aus der Geschichte unbeschadet herauskommt, anders als der schwule Protagonist in Cathers Geschichte oder jener in Vidals Roman oder jene in nahezu der sämtlichen Literatur zuvor.

In der Tat bot die winzige, hermetisch abgeschlossene Welt des Carnegie Tech Warhol auch Hinweise auf eine Realität, die sich für Homosexuelle als günstig herausstellen könnte. Wie kein anderer Ort in der Stadt, abgesehen vielleicht von den Schaufensterabteilungen der großen Kaufhäuser, bot das College of Fine Arts am Tech einen sicheren Hafen für eine Minderheit, die beinahe offen homosexuell leben konnte.

Warhol hatte Freunde in der Tanzszene des College, die nicht vollständig im Geheimen agierten, und auch in der Kunstfakultät selbst »war Homosexualität ganz gut akzeptiert«, sagte Perry Davis, der homosexuelle Lehrer, der die »exaltierten Schwuchteln« bei Horne's bemerkt und Capote als Autor empfohlen hatte, den man im Auge behalten sollte. Davis selbst schrieb Texte für Dragqueens, die in einem schwarzen Musikclub auftraten.

Warhols Kommilitone George Klauber war offen schwul und wurde später auch Teil einer offen homosexuellen Gruppe in New York: Er wurde zu Warhols erstem und wichtigstem Kontakt in dieser Welt. Roger Anliker, ein Dozent, der erst in Warhols letztem Studienjahr ans Tech kam, war schwul, aber größtenteils heimlich. Er sagte, er sah in Warhol eher seinen Freund als seinen Studenten, und er zeichnete ein sehr intimes und gefühlsvolles – und feminines – Aktporträt des jüngeren Mannes, der einen winzigen Spielzeugvogel in der Hand hält.

Perry Davis selbst war laut Dorothy Cantor »sehr schwul und sehr schrill«. Er trug angesagte pinkfarbene Hemden, die damals als sicheres Zeichen für Homosexualität galten, und auf Fotos wirkt er immer leicht und hübsch. Ein feindlich gesinnter Student nannte ihn »Obsttörtchen«.

Auf einer Party von Kunststudenten in Davis' Wohnung traf Warhol einmal mit chartreusegrün gefärbten Haaren ein – ein klarer Hinweis auf einen Film mit dem Titel *The Boy with Green Hair*, der im November 1948 Premiere hatte. Der Kinderstar Dean Stockwell, der 1963 als Erwachsener bei einer Hollywood-Party auftauchen sollte, die für Warhol gegeben wurde, spielte darin einen zwölfjährigen Kriegswaisen, der eines Tages aufwacht und feststellt, dass er »anders« ist als alle anderen – wegen seiner plötzlich grünen Haare – und lernen muss, mit Diskriminierung und sogar Schlägen zu leben. Warhol und die P&Ds, die ihn seine knallgrüne Haarpracht spazieren tragen sahen, konnten darin eigentlich nur ein Sinnbild eines schwulen Coming-outs in Pittsburgh sehen.

1947–1949

DADA UND FILMKUNST AM TECH | DIE OUTLINES GALLERY UND
 DIE AVANTGARDE | DER STARSTUDENT |
 DIE URSPRÜNGE DER »BLOTTED LINE« | NEW YORKER HORIZONTE

*»Andy tat schlicht und einfach, was er tun wollte;
 er holte sich die Anerkennung, indem er unmöglich war.«*

Im dritten Studienjahr, als Warhol erste vorsichtige Annäherungsversuche in Richtung Schwulenszene unternahm, tauchte er auch das erste Mal tief in die Kunst der Avantgarde ein. »Make it new« war das wesentliche Ideal des Modernismus, und wie postmodern Warhol auch bisweilen erscheint, war es doch dieses Ideal, das sein ganzes Tun und Schaffen prägte. Man könnte sagen, er wurde vor allem deshalb in die abseitigeren Ecken der Postmoderne gedrängt, weil er sich schon früh in der modernistischen Erneuerung übte: Wenn es einen einzigen Antrieb hinter dem wilden Spektrum der Kunst Warhols gibt, dann ist dies sein Hass auf das bereits Gemachte. Philip Pearlstein erinnerte sich, dass der junge Warhol mehr als jeder andere in ihrer Clique daran glaubte, dass »du immer versuchen musst, etwas Neues zu finden«. Dieser für seine gesamte Karriere so zentrale Gedanke wurde Warhol keineswegs in die Wiege gelegt; wir können ihn erstmals in seiner Studentenzeit in Pittsburgh ausmachen. Einer seiner Lehrer am Tech soll ihm folgende Grundregel nahegebracht haben: »Du musst die Dinge so machen, wie du sie haben willst. Scheiß drauf, was ich darüber denke, scheiß drauf, was irgendjemand sonst denkt. Mach es so, wie du es siehst, damit es dir gefällt, sonst kommst du niemals auf einen grünen Zweig.«

Die P&Ds am Tech standen in klarem Gegensatz zu einer örtlichen Kunstszene, die noch immer unter dem Einfluss der Vertreter des sozialen Realismus und des amerikanischen Regionalismus standen, welche die

jährlichen Carnegie-Ausstellungen dominierten. »Abstraktion und Abstrakter Expressionismus – das war im Wesentlichen die neue Frontlinie. Das waren die Typen, die wir bewunderten«, sagte ein Student. Ihr Lehrer Robert Lepper erinnerte sich, von Jackson Pollock verblüfft und zugleich überzeugt gewesen zu sein, dass die Abstraktion – wie unwillig auch immer – als »unausweichliches« Ziel der Kunst in einer Industriegesellschaft verteidigt werden musste. Als Warhol am Tech die Aufgabe erhielt, »Regen« bildlich zu beschreiben, lieferte er ein Durcheinander gelber, blauer und roter Farbspritzer ab.

Pearlstein erinnerte sich, »ganz bewusst nichts Gegenständliches« in seinen späteren Jahren am Tech produziert zu haben. Seine erhalten gebliebenen, fast ausnahmslos figurativen Gemälde verdeutlichen, dass dies so nicht zutraf, aber gerade weil die Erinnerung falsch ist, verrät sie uns umso mehr: »Abstrakt« war der Begriff, den man zu beschwören hatte, und Warhol benutzte ihn später für fast jede Art von Kunst – jedes *Irgendwas* –, die bemerkenswerte Komplikationen mit sich brachte.

Betty Asche Douglas erinnerte sich daran, wie Warhol hitzigen Diskussionen über Marcel Duchamp folgte, »darüber, ob seine früheren oder aktuellen Produktionen der Kunst zuzurechnen waren – ob es sich im eigentlichen Sinn um eine Frage der Kunst handelte oder ob es irgendwie peripher wäre«.

Die Studenten brauten sich »unsere eigene Miniversion dadaistischer Happenings zusammen ... Die Idee war, etwas Einmaliges oder Unerwartetes zu machen«, sagte Douglas. Da waren schlichte Albernheiten, etwa das Verkleiden nach Vorbildern klassischer Filmstars – Warhol drückte ja bereits seine Verehrung für Shirley Temple aus –, es gab jedoch auch seriösere avantgardistische Projekte. Die Studenten versuchten sich an Experimentalfilmen, darunter auch einer, der beinahe als Warhol-Werk der 1960er durchgehen könnte: »Wir stiegen kostümiert in eine Straßenbahn, mitten in Oakland, und fuhren zum Campus hinaus, wo einer von uns wartete, der vor der Straßenbahn den roten Teppich ausrollte, auf dem wir feierlich entstiegen, daneben stand jemand von uns und filmte das Ganze.«

Ein Kommilitone beschrieb das Projekt, das die Gruppe im dritten Studienjahr aus Jux machte, als »für die damalige Zeit sehr kontroversen Film ... einer der ersten Underground-Filme überhaupt.« Der Film begann wie einer der »cadavre exquis« der Surrealisten, wobei jeder Student zehn Sekunden Filmmaterial beitrug. Um die Sache bunter zu gestalten, platzierten die P&Ds farbiges Gel vor der Projektorlinse, ein Vorgriff auf die

Lichteffekte, die Warhol für seine Produktionen im Rahmen des Projekts »Exploding Plastic Inevitable« Mitte der 1960er entwarf. Warhol selbst spielte eine vorrangige Rolle in dem Film.

Etwa um 1965, als Warhol seinen enormen Erfolg als Pop-Art-Maler hinter sich ließ und sich auf die radikale Filmmemacherei verlegte, schien dieser Schritt aus heiterem Himmel zu kommen, in Wirklichkeit war dies aber zutiefst in seinen College-Jahren verwurzelt. Die Dozenten am Tech hatten alle Mühe, mit der neu entstandenen Filmleidenschaft der ihnen anvertrauten Studenten Schritt zu halten: Die Studenten hatten einen Club namens »Film Arts« gegründet, der einen neuen Film pro Jahr hervorbringen sollte, und sie hatten mit wöchentlichen Vorführungen von »Experimental-Spielfilmen« begonnen, etwa dem brandneuen *La Belle et la Bête* von Jean Cocteau, einem von Warhols lebenslangen Idolen. Ihr kunsthistorischer Text, seiner Zeit weit voraus, stellte die erstaunliche Behauptung auf, die ehrwürdigen, statischen Künste der Bildhauerei und Malerei würden unweigerlich an Boden verlieren gegenüber »den dynamischen Kunstformen Tanz, Musik und Theater, in einer Entwicklung, die ... ihre erfüllendste Synthese im farbigen, vertonten bewegten Bild gefunden hat«. Das entsprach ziemlich genau dem, was auch Warhol rund 15 Jahre später dachte, als er offiziell die Malerei aufgab und sich dem Film und dem Management von Velvet Underground zuwandte. »Andy war der, der die Kunst an alle nur denkbaren Grenzen brachte ... Daher konnte er gar nicht anders, als zur Musik und zum Film weiterzugehen«, wie es ein früher Anhänger ausdrückte.

Auch die Musik war wichtig am Tech – Pearlstein und Warhol nahmen dort beide Klavierunterricht –, man erkundete die aktuellsten und auf besonders aggressive Weise modernen Kompositionen. Eine Gruppe von Studenten ging so weit, ein altes College-Instrument in ein »präpariertes« Piano zu verwandeln, wie es eben erst der radikale Komponist John Cage vorgemacht hatte: »Wir zogen die ganzen Filzstreifen ab und brachten dafür Reißzwecken und dergleichen an.«

Sollte das alles zu zukunftsweisend klingen für eine Gruppe von Kunststudenten in Pittsburgh, so lohnt der Blick in die längst vergessene lokale Outlines Gallery, in der Warhol bereits vor seinem Studium am Tech seine erste ordentliche Dosis fortgeschrittener Kunstideen bekam. Kein Geringerer als Cage selbst war dort aufgetreten, zum ersten Mal, als Warhol noch in der Highschool war, drei weitere Male, als er am College studierte. Warhol sagte, er erinnerte sich an die Begegnung mit dem Komponisten, der über

Jahrzehnte ein bedeutendes Vorbild für ihn bleiben sollte. In den 1960ern sah einer der eifrigsten Fürsprecher Warhols in Cage geradezu den Ursprung für seine Kunst wie für seine Persönlichkeit. Philip Pearlstein erinnerte sich, dass er und Warhol zu einem Vortrag von Cage im Outlines gingen, der ihm sehr viel bedeutete, und es ist kaum vorstellbar, wie Warhol der entschlossene Avantgardist hätte werden sollen, der er war, hätte es diese Galerie nicht gegeben. Outlines war bestrebt, »den Pittsburghern die moderne Kunst nahezubringen, ob sie wollen oder nicht«, beschrieb es ein Zweifler in der Lokalpresse. Laut Pearlstein frequentierten er, Warhol und ihre Truppe den Ort regelmäßig, was auch noch in ihrem dritten Studienjahr große mediale Aufmerksamkeit erfuhr.

Die Outlines Gallery eröffnete im Jahr 1941 als Idee einer 21-Jährigen mit Namen Betty Rockwell, die in den Gazetten stets der Ruf einer »Salonlöwin« begleitete. Während der sechs Jahre ihres Bestehens hat das Outlines, einmal sogar in einem Raum ganz in der Nähe von Warhols Zuhause, eine erstaunliche Liste von Veranstaltungen vorzuweisen, viel wagemutiger als fast jeder andere Veranstaltungsort im Land. Ein P&D meinte, diese »Galerie von morgen« hätte ohne Weiteres eine Zweigstelle des Museum of Modern Art sein können. Sie präsentierte eine verblüffende Bandbreite moderner Künstler, darunter Alexander Calder mit seinem *Circus* und die erste Einzelausstellung von Joseph Cornell, später ein Freund Warhols. Im Bereich der Fotografie stellte das Outlines so topaktuelle Größen wie Beaumont Newhall, Berenice Abbott und Henri Cartier-Bresson vor. Die Galerie zeigte auch Paul Klee, dessen Einfluss auf den jungen Warhol stets unübersehbar war; Cocteau, dessen schwule Ästhetik für Warhol prägend werden sollte; und sogar Duchamp, die zentrale Figur hinter Warhols ganzem künstlerisch-kreativen Ansatz. Betty Rockwell besaß ein signiertes und mit Widmung versehenes Exemplar von Duchamps luxuriöser »Boîte-en-valise« (Schachtel im Koffer), einer Sammlung von Miniaturreproduktionen seiner sämtlichen Werke. Die »Boîte« war eines von mehreren Duchamps-Objekten, die auch Warhol im Lauf seiner frühen Pop-Art-Jahre in seine Sammlung aufnahm.

Nicht minder bemerkenswert war angesichts von Warhols späterer Praxis in der Pop-Art eine Ausstellung von Siebdrucken, mit der Rockwell diese Technik zu einem besonders demokratischen »Medium des direkten Malens« erklärte – eine eigenwillige Position, an der Warhol in der Folge mit seinen eigenen Siebdruck-»Gemälden« geradezu provozierend festhielt.

Auch Warhols spätere Ideen in Sachen Film erhielten ihren ersten Anstoß im Outlines, wo alle möglichen Arten von Mainstream- und Kunstfilmen gezeigt wurden, darunter auch Premierieren von Experimentalfilmen von Cornell und eine frühe Vorführung durch die Underground-Pionierin Maya Deren, die, wie sich Philip Pearlstein erinnerte, den ersten Afro-Look zur Schau trug, den er jemals zu Gesicht bekam. Zahlreiche Besuche von Parker Tyler, einem der führenden Denker über Hollywood, könnten der Ursprung von Warhols späterem Interesse am Ruhm sein, was dies als eine weniger kindliche »Obsession« erscheinen ließe, als die es oft dargestellt wird, sondern vielmehr eine genuine intellektuelle Faszination.

Das Spielfilmprogramm des Outlines, das von *Metropolis* über Paul Strands *The Wave* bis hin zu *Die Marx Brothers im Krieg* reichte, könnte dem Programm jeder filmhistorischen Gesamtschau der heutigen Zeit entnommen sein – es war genau das, was Warhol später brauchte, um das Medium Film weiterzuentwickeln. Tatsächlich könnte auch hier sein Interesse am frühen Hollywood sogar mehr mit dem Programm im Outlines zu tun haben, wo diese Filme als seriöse Kunst präsentiert wurden, denn mit seiner Kinobesessenheit als Kind. Das avantgardistische Aufeinandertreffen von Hollywoodfilm und Experimentalfilm, mit dem Warhol erstmals im Outlines konfrontiert wurde, wurde zu seinem Markenzeichen als Filmemacher.

Im Herbst 1947, als das Outlines wegen finanzieller Schwierigkeiten schließen musste, begann Warhol gerade sein drittes Jahr am Tech und zugleich seinen Aufstieg zum Star-Studenten: Zum ersten Mal überhaupt war »sehr gut« seine häufigste Note. »Er war talentiert, keine Frage – die Fakultät wusste das, und alle anderen Studenten wussten es auch«, sagte ein Kommilitone, der sich erinnerte, dass Warhol auch in einer besonders antriebs- und leistungsstarken Klasse voller GIs zu glänzen wusste. Gleich mehrere Dozenten waren so beeindruckt von ihrem Schützling, dass sie sich an seinen Arbeiten orientierten – ein solches Kompliment erfahren selbst die allerbesten Kunststudenten nicht oft.

Dabei begann das Jahr alles andere als vielversprechend, weil Warhol Mühe hatte, seinen Abschluss zu finanzieren. Einer Geschichte zufolge soll seine Mutter entschieden haben, die Zahlungen einzustellen, aber aus Schätzungen des College über Warhols Ausgaben geht hervor, dass

wahrscheinlich der Nachlass seines Vaters aufgebraucht war: Die Studiengebühren waren in seinem zweiten Jahr erhöht worden, und auch die Lebenshaltungskosten waren gestiegen. Ein Professor am Tech erinnerte sich, dass Warhol nicht an Campus-Partys teilnehmen konnte, weil er nach dem Unterricht arbeiten und sich das Geld für seinen Unterhalt verdienen musste. Sein Bruder Paul war entsprechend sauer, als Warhol ein Angebot von 75 Dollar für ein Gemälde ausschlug, das er selbst auf 90 Dollar taxiert hatte, ein extravaganter Betrag für die Arbeit eines Studenten zu jener Zeit: »Ich sage zu ihm: »Andy, wieso benutzt du nicht deinen Verstand, so dringend wie wir das Geld brauchen?«« Betty Asche Douglas, die genauso knapp bei Kasse war, erinnerte sich, wie die beiden Reste von Feinpapier schnorrt, die von den reicheren Studenten im Fachbereich Architektur achtlos weggeworfen wurden. Aber Warhol schaffte es irgendwie, den Kopf über Wasser zu halten, vermutlich mit einer Notfallförderung durch das Tech. Er ließ sogar den eher karrierefördernden Gedanken fallen, Kunstpädagogik als Hauptfach zu wählen, und beschloss stattdessen, den Abschluss in Bildlicher Gestaltung anzustreben.

Als sich Warhol für einen Kurs einschrieb, der bildende Kunst und Werbegrafik miteinander kombinierte, erwies sich diese Paarung als besonders vielversprechend. Just in diesem Moment gab es, in Pittsburgh und anderswo, eine lebhaft und scharfe Debatte darüber, ob diese beiden Felder zusammengezogen werden dürften.

Schon während Warhols Zeit an der Highschool hatte das Outlines einen Vortrag unter dem Titel *The Advance Guard in Advertising* organisiert, der von Robert Lepper, dem prominenten Kunstlehrer des Tech, gehalten wurde. Die Galerie zeigte Originalillustrationen aus Magazinen, veranstaltete Einzelausstellungen für Saul Steinberg und William Steig – beide hatten entscheidenden Einfluss auf Warhols Karriere in der Werbung – sowie die Schau »Artists as Illustrators«, in der Meister wie Picasso, Matisse und Calder vertreten waren.

Das Carnegie Institute hatte gerade eine Ausstellung über Zeitschriftenkunst eröffnet, als Warhol sein drittes Studienjahr am Tech aufnahm, und Warhol ging hin. Homer Saint-Gaudens, zuständig für Kunst am Carnegie, vertrat die Ansicht, »wir neigen dazu, zu streng zwischen kommerzieller und bildender Kunst zu unterscheiden. Wenn ein Werbegrafiker gut ist, wird er automatisch zum bildenden Künstler.« Saint-Gaudens hob speziell den Star-Illustrator Joseph Christian Leyendecker lobend hervor, einen Künstler,

dessen Werbeplakate für Arrow-Hemden, auf denen bildschöne Dandys des Jazz-Zeitalters im zwanglosen Beisammensein zu sehen waren, heutzutage als frühe Sinnbilder homosexueller Gemeinschaft betrachtet werden. Für Warhol dürften sie mehr bedeutet haben als für viele andere Besucher.

Laut einer in Pittsburgh erschienenen Kritik der *New Yorker* »National Exhibition of Advertising Art« – einer Ausstellung, in der Warhol selbst ein paar Jahre später vertreten war – reflektiere jene »den Trend zur modernen Kunst in der landesweiten Werbung ... Surrealismus und abstrakte Techniken, oder ein hohes Maß an Stilisierung, scheinen bessere Kunst und bessere Werbung hervorzubringen als die meisten konventionellen Gemälde.«

Wie hätte Warhol angesichts all dessen nicht davon überzeugt sein können, dass primitiver Illustration das Potenzial zu glaubwürdiger bildender Kunst innewohnte – und umgekehrt? Fast alles, was Warhol später produzierte, baute auf der vielversprechenden Spannung zwischen genau diesen Polen auf. Er malte sich aus, dass man Werbeproduktionen besser verkaufen könnte, indem man sie künstlerischer wirken ließe, und dass Kunst radikaler wirken würde, wenn man das Crossover zur Werbung sucht. Noch zwei Jahrzehnte später vertrat der angesehene Filmkritiker Jonas Mekas den apodiktischen Standpunkt, »es gibt keine Kunst, alles ist Handwerk«, den er anhand seines Freundes Warhol und dessen Brillo-Boxen beweisen mochte.

Trotz des Einflusses von Outlines und des Carnegie-Kunstmuseums, und trotz des wachsenden Ansehens Warhols am Tech sind seine eigenen Arbeiten im dritten Studienjahr weiterhin eher als versiert denn als radikal zu bezeichnen – eher darauf bedacht, einen eigenen, markanten Stil zu finden, als darauf, brandneue Vorstellungen von Kunst zu produzieren, was seine spätere Größe ausmachen sollte.

Endlich begann er, seine an Daumier angelehnten Kapriolen aufzugeben, die in einigen Illustrationen zu Kurzgeschichten aus dem Jahr noch durchschimmern. An ihre Stelle trat seine berühmte Technik der »blotted line«, die in der *New Yorker* Werbegrafikszene der 1950er zu seiner Geheimwaffe wurde. Dabei nahm er die nahtlosen Striche einer konventionellen Zeichnung und verstreute sie in einer Reihe von Punkten und Strichen über das Papier, die die Konturen des jeweiligen Objekts nur gerade so absteckten, gleichsam wie eine »mit grobem, leicht verfilztem Faden gefertigte

Stickerei«, wie es ein späterer Kunde beschrieb. Die neue Technik basierte auf einer gebrochenen, blitzähnlich gezackten Linie, wie sie der Künstler und Illustrator Ben Shahn berühmt gemacht hatte, ein anerkanntes Idol Warhols, das jedermann als die Quelle seines Stils erkannte. Wie es ein Kommilitone ausdrückte, »entwickelte er eine Variation dieser Linienführung von Ben Shahn, und es wurde zur Linie des Andy Warhol.«

Warhol und seine Clique kannten Shahns Werk aus einer Reihe von Magazinen und aus mehreren Carnegie-Jahresausstellungen sowie aus Shahns überaus erfolgreicher MoMA-Ausstellung im Jahr 1947. Im Jahr darauf hatte ihn das Magazin *Look* zu einem der zehn besten Künstler des Landes gekürt – genau die Art von Berichterstattung, die auf jeden Fall Warhols Aufmerksamkeit wecken musste. In Warhols Version wird jedoch die von Hand gezogene Linie des älteren Künstlers, eckig und angstvoll, zu etwas eher Romantischem: Das Zögern darin wirkt nicht wie das Ergebnis nackter Emotion oder puren Schmerzes; es kommt einem vor wie ein nostalgisches Überblenden in die Vergangenheit, als würde man die Welt durch einen weichzeichnenden Vorhang hindurch betrachten.

Zur praktischen Umsetzung seiner »Blots« begann Warhol zunächst mit einer herkömmlichen Zeichnung; diese befestigte er mit Klebeband auf einem weiteren Blatt Papier, das umgeklappt werden konnte. Als Nächstes zog er die Linien der ursprünglichen Zeichnung mit dicker, nasser Tusche Zentimeter für Zentimeter nach und klappte dabei das aufgeklebte Blatt bei jedem weiteren Auftragen von Tusche immer weiter nach unten. Das obere Blatt nahm die überschüssige Tusche des unteren auf, sodass Warhols ursprüngliche Zeichnung quasi durchgepaust und so zum fertigen Kunstwerk wurde. Im fertigen Blot-Bild ist die ursprüngliche Zeichnung mit der sauberen Konturlinie weit in ihre Einzelteile zerlegt, es lässt sich kaum noch eine Kontur darauf nachverfolgen. Im Gegensatz zu Shahns konturenscharfen Arbeiten wirkt ein Warhol-Blot seltsam distanziert und mechanisch, wie ein uraltes Bild, das so viele Male kopiert und gedruckt wurde, dass sich seine Linien aufzulösen beginnen.

Warhol erzählte einmal einem Freund, er wollte »immer sehen, wie meine Arbeiten gedruckt aussehen würden«, und seine »blotted line« wird oft als erstes Anzeichen für die Faszination angeführt, die später die Massenproduktion und das Konzept des Künstlers als Maschine auf ihn ausübten. Aber so einfach ist die Sache nicht: Warhols Blotting-Technik machte mehr altmodische Handarbeit notwendig, als für das Erstellen der

Originalzeichnung alleine nötig gewesen wäre. Und zumindest anfangs scheint Warhol zudem keine einzige Zeichnung mehr als einmal geblottet zu haben – was eine arbeitssparende Strategie gewesen wäre, von der man hätte annehmen können, dass sie zumindest teilweise der Witz bei der Sache wäre. Gerade unter den frühen Zeichnungen mit Musikbezug gibt es Dutzende »blotted line«-Bilder, aber nur – wenn überhaupt – sehr wenige Wiederholungen. Es war immer auch künstlerische Süffisanz, so zu tun, als sei seine Produktion industriell. In New York in den frühen 1950ern wurde die kunsthandwerkliche Arbeit des Blottings so mühselig, dass Warhol sie von bezahlten Assistenten erledigen ließ. In den 1960ern blieben selbst Warhols Pop-Art-Siebdrucke näher an althergebrachter Handarbeit als an wahrer maschineller Produktion.

Es gibt ein, zwei Geschichten zur Entstehung von Warhols neuer Technik. Warhols Lehrer Robert Lepper erzählt, dass Warhols Geldnot ihn dazu gezwungen hätte, billiges Zeitungspapier für seine Kunst zu verwenden, weshalb seine Tuschezeichnungen so kleckshaft geraten seien. Einer anderen Legende zufolge soll Warhol einmal, als er zusammen mit Freunden in einem örtlichen Restaurant zeichnete, seine Tuschezeichnung mit einer Serviette abgetupft haben, und – heureka! – das neue Markenzeichen war geboren. Warhol selbst berief sich nicht auf die Sache im Restaurant, als er an den Ursprung seiner Linie zurückdachte: Er sprach davon, wie er das Aussehen seiner eigenen gezeichneten Linie »gehasst« hatte. Im Zuge einer Farbklecks-Aufgabe, die man ihm im Unterricht gestellt hatte, »wurde mir klar, dass man einen Tintenklecks setzen und diese Wirkung erzeugen kann, und dann sah es irgendwie wie gedruckt aus«.

Es müssen Warhols neue Blotting-Arbeiten gewesen sein, die ihm den »Fortschrittspreis« von 20 Dollar eingetragen haben, den er am Ende seines dritten Studienjahres verliehen bekam.

Im Verlauf von fünf Jahrzehnten Starkult um Warhol ist etwas Merkwürdiges geschehen: Im unnötigen Bemühen, ihn als »Meister« allgemein schmackhafter werden zu lassen, haben einige überraschend konservative Enthusiasten (und Investoren) seinen Radikalismus heruntergespielt und die Vorstellung verbreitet, unter seiner avantgardistischen Oberfläche verberge sich ein ebenso talentierter wie traditioneller Handwerker und

Ästhet. Deshalb haben seine »blotted line«-Zeichnungen noch immer eine solch treue Anhängerschaft, auch wenn sie bei Weitem nicht an seine wahrhaft transformativen Arbeiten der 1960er und darüber hinaus heranreichen. Seine »blotted line« mag ja fachmännisch und ansprechend gewesen sein, aber sie war nichts Neues, und sie war eben nicht mehr als eine Technik. Sie hatte nichts von einem neuen durchgreifenden Denken – wie Bauhaus oder Dada –, das letztendlich als Vorbild in der *Outlines Gallery* und am *Tech* hochgehalten wurde.

Eine erste Andeutung von energiegeladener Kreativität sprach eher aus einem Werk, das Warhol und Pearlstein gemeinsam für ein studentisches Theaterstück auf der »Arts Night« des *Tech* im Mai 1948 gefertigt hatten. Es war laut Pearlstein »eine riesige Kulisse im Proto-Pop-Art-Stil«, Hintergrund für ein Stück über eine Straßenecke in Brooklyn, »auf der Preise für Schokoriegel und Eiscreme graffitiartig aufgemalt waren.« Das einzige erhaltene Foto zeigt, dass zumindest ein Teil der Kulisse aufgeklebte Zeitungen enthielt sowie »Trompe-l'Œil«-Gemälde von Zeitungen, die schon hier Warhols spätere Nutzung der Tageszeitung als Motiv und Quelle seiner allerersten Pop-Gemälde andeuteten.

Im selben Frühjahr 1948 versuchten sich die zwei Freunde auf dem Feld der Politik. Das Aktivistenehepaar Kessler und der Massier Russell Twiggs brachten Pearlstein und Warhol dazu, sich den vielen tausend Menschen anzuschließen, die eine Petition zur Unterstützung von Henry Wallace unterschrieben hatten. Wallace war ein weit links angesiedelter »New Dealer« aus der Roosevelt-Ära, der im November des Vorjahres in Pittsburgh seine Präsidentschaftskandidatur verkündet hatte, wo er auch vor zahlreichen Anhängern am *Tech* auftrat. Er hatte ein von Ben Shahn persönlich gestaltetes Plakat, und ein Student des *Tech* erinnerte sich, dass Shahns linksorientierte politische Haltung ihn als Teil der Avantgarde akzeptabel machte. Seine frühen Arbeiten mit dem neuen Medium des Siebdrucks verbanden ihn mit der in besonderem Maß von gesellschaftlichem Bewusstsein geprägten Kunstform, die dieses Medium vor allen anderen für sich entdeckt hatte. Diese Verbindung mag zum Teil für Warhols Interesse am Siebdruck verantwortlich sein, das er ein Dutzend Jahre später entwickelte. Die gegen Linke feindlich gesinnte *Pittsburgh Press* attackierte Wallace als Kommunisten und brachte es am 7. April sogar fertig, seine sämtlichen örtlichen Unterstützer zu »outen« – sie veröffentlichte kurzerhand die Namen aller Unterzeichner der Petition. Pearlsteins Eltern

waren alles andere als glücklich, den Namen ihres Sohnes in der Zeitung zu lesen.

Warhol wird oft als apolitisch bezeichnet, aber das ist nicht korrekt. In seiner College-Zeit galt schon die Präferenz für das Moderne an sich als linkslastig. Sämtliche moderne Kunst, die Warhol liebte, wurde just zu der Zeit, als er sich erstmals mit dieser Kunst arrangiert hatte, als heimtückische kommunistische Verschwörung angeprangert. Pittsburgh selbst war stets eine Art politischer Brutstätte gewesen – an Warhols erstem Tag am College hatte ein massiver Bergarbeiterstreik die Schlagzeilen beherrscht –, und seit dieser Sache mit Wallace stand der Künstler ständig, wenn auch stillschweigend, hinter der gleichen Art klar linker Bestrebungen, die auch seine Idole wie Shahn unterstützten. 1972 entwarf Warhol ein Plakat für den Demokraten George McGovern, das auf Prototypen von Shahn basierte, einschließlich des Wallace-Plakats von 1948. Viele von Warhols besten Kunstwerken wurden immer als politisch linkslastig bis antikapitalistisch interpretiert, und viele seiner Kommentare drücken klar und eindeutig liberale Ideen aus: »In Amerika leben geschätzt zwischen 300000 und zwei Millionen Menschen auf der Straße. Dieses Land ist so reich, und mir kommt es vor, als würde ich jeden Monat mehr Obdachlose auf den Straßen sehen. Wie können wir so etwas zulassen?« Seine Archive sind voller Dankeschreiben fortschrittlicher Organisationen, die er über die Jahrzehnte unterstützt hat.

Die Sommerferien waren stets fruchtbare Zeiten für Warhol: 1946 machte er die Huckster-Zeichnungen, ein Jahr später arbeitete er bei Horne's, und jetzt, im Jahr 1948, durften Warhol, Pearlstein und ein paar Freunde zusammen einen Schuppen (»the Barn«) auf dem Gelände eines alten Anwesens in College-Besitz mieten. Sie nutzten das Gebäude als Studio, um an ihren Fähigkeiten zu feilen und individuelle Werke zu produzieren, die die Aufnahme ins eigene Portfolio wert waren. Pearlstein spricht von einer Zeit, die er »durch das Herumspielen mit der Abstraktion« verschwendet habe. Warhol »übte seine Bewegungen im modernen Tanz ein«, wie wir auf reizenden, in der Barn aufgenommenen Fotos sehen können, und ganz allgemein arbeitete er an seiner Entwicklung einer sichtbar künstlerischen Persönlichkeit. »Da gingen eine Menge Leute ein und aus: Freunde. Wir hatten sogar ein kleines Kammerorchester, das zu unserem Einzug auftrat«,

erinnert sich einer der »Barner«. Er beschrieb diesen »wirklich unglaublichen« Moment als »die prägendste Phase des Lebens für uns alle ... wir alle beschlossen in diesem Sommer, Maler zu werden.«

Bis zum Semesterbeginn im Herbst scheint die Barn-Clique einen beachtlichen Reifeprozess durchlaufen zu haben. Warhol zog, zumindest für eine Weile, von zu Hause aus. Er bezog vermutlich gemeinsam mit einem Kommilitonen eine Wohnung in der inzwischen abgerissenen Mawhinney Street, direkt gegenüber der Carnegie-Museen – heute würde sich die Wohnung sogar innerhalb des später erweiterten Kunstmuseums befinden, ein hübscher Gedanke angesichts der Tatsache, dass Warhol das bei Weitem bedeutendste Produkt dieser Institution ist. Warhol und Pearlstein kamen ans College zurück und zählten zu den besten zehn Prozent der Studenten. Warhol nahm seine Pflichten als Kunstredakteur für das studentische Literaturmagazin *Cano* auf.

Cano war ein ehrgeiziges kleines Projekt – die Geschichten darin waren ausgesprochen existenzialistisch, die Redakteure zitierten Ayn Rand. Und es war einigermaßen anspruchsvoll – der Titel ist das lateinische Wort für »Ich singe«, aus der ersten Zeile von Virgils *Aeneis*. Warhol nutzte seine herausgehobene Position dort, um die erste veröffentlichte Illustration seines Lebens zu platzieren. Sie zierte das Titelblatt der Ausgabe vom November 1948 mit einem Orchester alberner, mondgesichtiger Streicher, für Warhol-Jünger heute bekannt unter dem Begriff »sprites« (Kobolde). Sie scheinen auf die Musiker in Max Webers *Wind Orchestra* zurückzugehen, das einen Preis auf der Jahresausstellung des Carnegie in Warhols zweitem Studienjahr gewann und in der Lokalpresse erwähnt wurde. Warhols neue »blotted line«-Technik transformierte Webers Darstellungsweise erheblich.

Schon die schiere Unfertigkeit der Titelzeichnung verlieh ihr ein gewisses Maß an forschem Außenseitertum, das auch auf die Volkskunst, die Warhol im Carnegie-Museum und im Unterricht von Balcomb Greene zu sehen bekam, zurückzuführen war. Sie schuf zudem einen Bezug zum chaotischen neuen »Abstrakten Expressionismus«, der gerade in New York abhob: Innerhalb weniger Jahre produzierte der Maler Larry Rivers, damals ein aufsteigender Star der Szene, Figuren aus Klecksen und Flecken, die eindeutig durch Jackson Pollocks abstrakte Linien inspiriert waren und sehr stark an einige von Warhols Figuren im *Cano* erinnerten. Da Warhol fast dieselbe Figur 15 Mal wiederholte, diese gar am Seitenrand einfach abschnitt, schlich sich ein neuartiger, modernistischer Ansatz in das Cover ein – man

mag es als »Serialität light« auffassen, mit einem Hauch von Paul Klee oder gar einer Portion John Cage. Warhols Orchester-Titelseite vermittelte jedenfalls eine erste Andeutung der Wiederholungen, die fast 15 Jahre später in der Pop-Art zu seinem Markenzeichen werden sollten. Zu diesem frühen Zeitpunkt jedoch gab Warhol jedem einzelnen Kopf noch ein recht individuelles Aussehen, wenngleich eine Wiederholung mittels Blotting ein Leichtes gewesen wäre. Es handelte sich also nach wie vor um den klassischen Ansatz nach dem Muster von Thema und Variationen, ganz anders als die endlose Duplikation in Warhols Pop-Ära.

Wenn Warhol bei seiner Arbeit für *Cano*, verglichen mit einigen anderen Arbeiten am Tech, nicht ganz so verwegen war, mag das ein Zeichen für eine tiefe Ambivalenz sein, seine Kunst in den Dienst der Texte anderer Leute zu stellen, als »bloß« Illustration. Alle P&Ds gingen davon aus, ihren Lebensunterhalt mit Gebrauchsgrafik zu verdienen – das Tech selbst sagte, es ziele auf den »Aufbau einer soliden Grundlage für die berufliche Karriere in der bildlichen Gestaltung, im Industriedesign oder in der Kunsterziehung« ab. Laut Betty Ashe Douglas war es jedoch immer so, dass die Schüler sich nach dem Unterricht der bildenden Kunst widmen konnten. Am Tech, sagte sie, »war der Begriff »Illustrator« fast schon ein Schimpfwort: »Nenne mich bloß nicht Illustrator!« – das bedeutete, du hast absolut nichts auszusagen.« Der Begriff »Illustration« war bereits 1933 aus dem Namen des Fachbereichs getilgt worden, und Ende der 1940er sahen die besten P&Ds in ihrem Lehrer für Illustration, dem frisch angekommenen Howard Worner, geradezu eine Witzfigur. Worner gab das Kompliment zurück, jedenfalls was Warhol anging, indem er ein paar Jahre nach dessen Abschluss hässliche Geschichten über ihn verbreitete.

Sicher ist, dass die Ängstlichkeit, die Warhol zu Beginn seiner Zeit am Tech als Jüngsten in der Kunstklasse gehemmt haben mag, schon bald einer recht erstaunlichen Souveränität, wenn nicht gar Arroganz gewichen war. Warhol »war nicht gerade der Beste, wenn es darum ging, zu einem gestellten Problem in den Grenzen einer Aufgabe eine Lösung zu erarbeiten«, bekundete Worner sein Missfallen später sehr diplomatisch. »Wenn er Schneider gewesen wäre, dann wärst du in seinen Laden gegangen, um deine Hose abzuholen, und wärst mit einem schicken Mantel wieder rausgekommen.«

Roger Anliker, ein spezieller Freund Warhols unter den Lehrern am Tech, erinnerte sich, »Andy tat schlicht und einfach, was er tun wollte; er holte sich die Anerkennung, indem er unmöglich war.« Diese Bilderstürmerie führte zu Spannungen zwischen ihm und dem leitenden Fakultätsmitglied Robert Lepper, der in den letzten zwei Jahren des Kunststudiums am Tech eine gewichtige Präsenz besaß. Er beschrieb Warhol als »provokativ und umstritten« und meinte, er hätte schon zu Beginn des dritten Studienjahrs einen schlechten Ruf gehabt, als sie sich das erste Mal begegneten: »Ich kannte ihn als ängstlichen kleinen Jungen, der beim Studium oft in Schwierigkeiten war ... Andy stand regelmäßig auf der Abschlusssliste des Instituts, weil er bestimmte vorgegebene »Standards« nicht erfüllte bzw. sich nicht daran hielt.«

In seinen frühesten Interviews über den berühmtesten Absolventen des Tech konnte sich Lepper nicht erinnern, einen »direkten Zugang zu seiner Denkweise« gefunden zu haben, und Warhol gab das Kompliment später mit der Behauptung zurück, er könne sich an diesen Lehrer so gut wie überhaupt nicht erinnern. Warhol bekam, weil er wegen seines Teilzeitjobs bei Horne's »wahrscheinlich« die eine oder andere Unterrichtsstunde versäumt hatte, »wahrscheinlich« ein »Gut« in seinem Kurs, erinnerte sich Lepper vage. In Wirklichkeit bekam Warhol über die vier Semester dieses Kurses dreimal ein »Sehr gut« und nur einmal ein »Gut«.

Mit Warhols wachsender Prominenz wurde Leppers Erinnerung offenbar etwas klarer und vielseitiger. Unmittelbar nach Warhols Tod verstieg er sich zu Aussagen wie: »Ich hätte den Mistkerl durchfallen lassen sollen«, oder: »Wenn mich damals jemand gefragt, wem ich am wenigsten Erfolgchancen gäbe, hätte ich gesagt: Andy Warhola. So kann man sich irren.« Schon wenige Wochen später besserte er ein wenig nach: »Andy wird in die gleiche Liga der Geschichte eingehen wie Alexander Pope, William Hogarth, Toulouse-Lautrec und Goya – als Gesellschaftskritiker.«

Zu seiner Zeit als Warhols Lehrer war Lepper Anfang vierzig, ein Tech-Absolvent, der bereits seit fast zwanzig Jahren am Fachbereich tätig war. Als zwanghafter Raucher hatte er »die Farbe eines Tabakflecks« mit stoppeligem Schnurrbart und dicken Brillengläsern, mit denen er ein wenig wirkte wie ein Walross – zumindest in einer Karikatur, die Warhol von ihm zeichnete. Als Künstler spezialisierte er sich in seinen Gemälden und Skulpturen auf Motive des Maschinenzeitalters, die Fernand Léger und eine Spur Art Déco miteinander vermengten und mit dem Alter nicht sonderlich dazugewannen.

Lepper strahlte, laut einem seiner Studenten, »Enthusiasmus aus« für den Modernismus im Bauhaus-Stil, besaß selbst jedoch nur einen Abschluss in bescheidener Illustration. Möglicherweise im Bestreben, seinen intellektuellen Anspruch zu etablieren, hatte Lepper einen komplexen Kurs zum Thema Bildhaftes Gestalten über vier Semester zusammengestellt, der für die letzten zwei Jahre des Kunststudiums am Tech verpflichtend war. Trotz des eigentlich geradlinigen Titels betonte der neue Kurs den »Künstler als gesellschaftlichen Akteur und Teilnehmer« und baute auf anspruchsvollen Texten wie *Art as Experience* von John Dewey und *Patterns of Culture* von Ruth Benedict auf. »Ich befasste mich mit konzeptionellen Ursprüngen, mit Ideen«, sagte Lepper und reflektierte damit die ambitionierte neue Pädagogik des »kritischen Denkens«, die der Tech-Präsident Robert E. Doherty gerade etablierte und der bis zum heutigen Tag noch eine Rolle im amerikanischen Bildungssektor zukommt.

Das erste Jahr des Kurses bestand aus einer Reihe von fünf oder sechs vertrackten pädagogischen Übungen oder »Problemen« – dem Lieblingsbegriff von Präsident Doherty –, die das Auge und den Verstand des jungen Künstlers schulen und schärfen sollten, aber auf eine Weise ausgedrückt wurden, die weit über den Horizont vieler Studenten gingen. »Andy verstand kein Wort von dem, was er sagte; ich habe sozusagen für ihn übersetzt«, erinnerte sich Pearlstein.

Das zweite, eher praxisorientierte Jahr war ausgefüllt mit Pseudo-Werbegrafik und Illustrationen, die sehr schnell abgeliefert werden mussten, als Übung für die knappen Termine, mit denen man es später im Beruf zu tun bekommen würde. Die Arbeitsbelastung war enorm, und Warhol arbeitete die Nächte durch, um alles erledigt zu bekommen. Da die kleinen Kinder seines Bruders in der Dawson Street eine ständige Ablenkung darstellten, arbeitete er oft in einem improvisierten Studio im Keller des Hauses Pearlstein – eines der neuen modernistischen Häuser in der Stadt, das aus gegossenem Beton gebaut war.

Lepper gab den Studenten ein Problem über das Porträtieren von Köpfen und Händen zur Aufgabe, und Warhol ging die Sache mit so viel Elan an, dass ein Mitstudent 30 Dollar hinblättertete, um ihm seine Lösung abzukufen: Ein Bild eines entfremdeten Paares im Bett, das sich durch eine wagemutige erotisch-neurotische Spannung auszeichnete und das einer der Tech-Dozenten für »unmoralisch« erklärte. Wie das Suizid-Gemälde »Paul's Case« schaffte es Warhols Bild von dem Paar im Bett, die gestellte

Aufgabe zu verdrehen und über sie hinauszugehen – genau wie es Warhol zuverlässig auch für den Rest seines künstlerischen Lebens halten sollte.

Als Teil von Leppers Bemühungen, seine Anforderungen zu »entkulturieren«, wie er es ausdrückte, ließ er im Abschlussjahr die Klasse den umstrittenen neuen Roman *All the King's Men* lesen und illustrieren. Dieser beschreibt den Aufstieg und Fall von Huey Long, einem Demagogen aus den Südstaaten, und hatte dem Autor Robert Penn Warren eben erst den Pulitzerpreis eingebracht – Warhol fotografierte Warren Jahre später, als er gerade mit der Pop-Art ganz groß herauskam und in der Aufmerksamkeit des literarischen Giganten schwelgen konnte, den er im College gelesen hatte. Warhols lebendige, von Shahn inspirierte Zeichnungen für Lepper erfassen die von der Geschichte vermittelte Angst und Aggression und einiges von ihrem Pathos. In einer davon zeigen sich die Massen hingerissen von den Tiraden eines Redners. In einer anderen wirken bei Warhol Hände und Filzhüte genauso ausdrucksstark wie Augen und Lippen. Die Zeichnungen waren so gut, dass sie in den Gängen des College ausgestellt wurden und als Beispiele für exzellente Arbeiten der Studentenschaft aufbewahrt wurden. Bei genauem Hinsehen enthüllen sie auch, dass Warhol Fotos aus der Zeitung als Vorlagen für seine Figuren nutzte, was am Tech und in der Kunstwelt insgesamt noch weitgehend als schockierend empfunden wurde. Kein Wunder, dass Balcomb Greene seine eigene Nutzung von Fotos geheim hielt, wengleich – oder gerade weil – er erklärt hatte, die Fotografie sei »unerreicht in ihrer sozialen Wirkung für die Geschichte und ... ihre dokumentarische Qualität macht die Bemühungen des Malers als sozialen Realisten vernachlässigbar.« Fotografische Quellen waren selbst im Werk von Ben Shahn umstritten, und Warhols eigene (heimlich) auf Fotos basierenden Zeichnungen nehmen die (provozierende) fotobasierte Pop-Art-Kunst vorweg, die zu seinem Markenzeichen werden sollte.

Leppers Lektionen ließen bereits andere Seiten von Warhols Zukunft vorausahnen. Ein wichtiges Element seines Kurses war das sogenannte Oakland Project, »die Studie eines gesellschaftlichen Organismus«, bei dem alle Studenten die Aufgabe hatten, sich in die Umgebung des College zu begeben, um gesellschaftlichem Sinn und Strukturen auf den Grund zu gehen. Die Idee war, eine Schnittmenge zwischen der Kunst und der sie umgebenden Alltagswelt herauszuarbeiten – den »sozialen Fluss«, wie Lepper es nannte –, und diese Art der Wahrnehmung wurde zu einem zentralen Element von Warhols gesamtem Schaffen, nachdem er seinen

Weg in der Pop-Art gefunden hatte. Auch wenn die Einzelheiten von Leppers Lehren nicht im strengen Sinn notwendig für Warhols spätere Entwicklung waren – auch andere Einflüsse waren hier wirksam –, spielten sie doch eine Rolle als Wegbereiter dieser Entwicklung. Lepper gebührt Anerkennung für Warhols lebenslang gültige Konzeption von Kunst als Serie von »Problemen«, die es zu lösen gilt, welche Hilfsmittel, Techniken und Bilder auch immer gerade zur Hand sind.

Der kreative Höhepunkt von Warhols College-Jahren scheint sich, neben dem nicht erhalten gebliebenen Blut-im-Schnee-Gemälde, etwa zur gleichen Zeit eingestellt zu haben wie seine Begegnungen mit Lepper – allerdings nicht wegen dieser Begegnungen. Seit dem Sommer 1948 in der Barn begann Warhol mit einer Reihe »persönlicher« Werke, die auch etwas umfasste, das man als seine Nasenbohrer-Serie titulieren könnte: Darin porträtiert er genau diese Handlung in allen Varianten, von Nasennahaufnahmen bis zu Ganzkörperdarstellungen. Ein Lehrer am Tech erinnerte sich, dass Warhol einmal ein echtes Papiertaschentuch auf einem der Bilder anbrachte. Die Serie ist frech, skurril und, selbst aus dem Blickwinkel des 21. Jahrhunderts, ausgesprochen drastisch; damals muss sie als zutiefst aggressiv erschienen sein. Inzwischen wusste allerdings die ganze Kunstfakultät, dass es sich hier um Warhols typischen *Modus Operandi* handelte: »Er würde er selbst sein, mit aller Konsequenz. Du konntest lachen, du konntest heulen, du konntest ihn verfluchen – du konntest machen, was du willst, und er konnte es einfach total ignorieren, wenn er wollte.«

Später wischte Paul Warhola in seiner ihm eigenen Fabuliererei das unappetitliche Thema der Nasenbohrer-Gemälde mit einer Geschichte über die ständigen nasalen »Ausgrabungen« seiner eigenen Kinder beiseite, Warhols Bilder seien als Warnung zu verstehen gewesen, damit die Kinder »sehen konnten, wie sie selbst dabei aussehen.« Das liefert jedoch keine Erklärung für das dreisteste Werk der Reihe: ein Gemälde, das ursprünglich wirklich als normaler kleiner Junge in kurzen Hosen begann, aber schon bald umgearbeitet wurde und schlussendlich eine Frontalansicht eines jungen Mannes mit blondem Haarschopf und der Brustbehaarung eines Erwachsenen zeigte, der, abgesehen von einem Paar mädchenhaften Spangenschuhen an den Füßen, vollkommen nackt war. Jeder, der Warhol

kannte, muss in dem Gemälde das ebenso unverhüllte wie unverfrorene Selbstporträt eines nichts bereuenden Homosexuellen gesehen haben, der kleine Finger in der Nase gab dabei quasi den Vertreter für den Mittelfinger, den er dem Rest der Welt zeigte.

Die Serie kombinierte auf hübsche und durch und durch warholianische Weise ein unverblühtes bildliches Motiv und eine angekratzte, gequälte Oberfläche, der der ganze Radikalismus einer Technik des zeitgemäßen Abstrakten Expressionismus innewohnte. *The Broad Gave Me My Face But I Can Pick My Own Nose* ist der Name, den Warhol für mindestens eines der Werke dieser Serie gewählt haben soll, und diese unanständige Variation eines banalen Spruchs wie »Der Herr gab mir mein Schicksal, aber ich kann meinen eigenen Weg gehen« wird dessen Schärfe nur noch verstärkt haben.

Das Ergebnis erwies sich als nicht tolerierbar für die Kunstszene in Pittsburgh, wengleich vermutlich als ermutigend für Warhol und seine Truppe. Im Februar 1949, so wird jedenfalls erzählt, soll ein Gemälde der Serie – meist ist von der Nahaufnahme des Nasenbohrers mit extrem gedehntem Nasenflügel die Rede – einigen Aufruhr ausgelöst haben, als es aus der Jahresausstellung der »Associated Artists of Pittsburgh« 1949 ausgeschlossen wurde, die soeben Balcomb Greene zu ihrem Mann des Jahres gekürt hatte.

Die Legende mit dem Nasenbohrer erzählt von einer hitzigen Debatte unter den prominenten Juroren, darunter der deutsche Expressionist George Grosz und der russische Konstruktivist Alexander Archipenko, aber auch der Autodidakt, Kommunist und Vertreter des Amerikanischen Regionalismus Joe Jones. Angeblich soll Grosz mit Jones gestritten haben, um den Nasenbohrer in die Ausstellung zu holen, aber er konnte sich nicht durchsetzen und musste sich am Ende mit einem wesentlich braveren Warhol-Werk zufriedengeben.

Für Warhol scheint eine Art Trostpreis herausgesprungen zu sein, als sein unanständiges Bild sechs Monate später im Rahmen einer Abschlussfeier mit Arbeiten von Tech-Studenten gezeigt wurde, an deren Organisation im Pittsburgh Arts and Crafts Center Warhols Freund Leonard Kessler beteiligt war. Ein Kommilitone beschrieb die »Neugierigen, die ins Center strömten, viele davon speziell, um Warhols zuvor ausgestoßenes Gemälde zu sehen«, aber die vielen Dokumente der Zeit weisen weder auf das Werk als solches noch auf die damit verbundene Aufregung hin.

Wie auch immer der Skandal um Warhols Arbeit im Abschlussjahr sich zutrug und trotz der Gerüchte, ihm würde der vorgeschriebene Nachweis der Teilnahme am Sportunterricht für die ersten zwei Studienjahre fehlen – in Wirklichkeit belegt sein Zeugnis die erfolgreiche Teilnahme in allen vier Semestern –, wurde Warhol als würdig erachtet, sein Abschlusszeugnis entgegenzunehmen. Auf dem Foto der Absolventen im Jahrbuch des College ist er nicht zu sehen, möglicherweise war sein Schicksal also noch ungewiss, als dieses Bild aufgenommen wurde. Am 16. Juni 1949 war Warhol jedoch einer der 47 P&Ds, die ihre Abschlusszeugnisse in den riesigen, orientalistischen Räumlichkeiten der sogenannten Syrischen Moschee in Oakland ausgehändigt bekamen – er gehörte damit zum größten Abschlussjahrgang, den das Tech jemals aufgeboten hatte.

Was nun? Laut John Warhola bewarb sich sein kleiner Bruder zunächst als Kunstlehrer an der Midwest. Als dort sein Portfolio wenig Anklang fand, »war er sehr verärgert, und dann sagte er: ›Gut, dann gehe ich nach New York.«

Warhol war bereits während seiner Tech-Zeit ein oder zweimal pro Jahr dort gewesen, mit dem Nachtbus oder dem Zug zusammen mit Pearlstein und anderen Freunden, die in den Museen der Stadt Schnappschüsse machten – die erhalten geblieben sind. Er erzählte sogar Freunden die kaum glaubhafte Geschichte, er hätte bei einem dieser Trips mit Marcel Duchamp Schach gespielt. Ob dem so war oder nicht: Was zählt, ist die Tatsache, dass er es überhaupt erzählte, in einer Welt, in der die meisten Kunststudenten Duchamp gewiss nicht als naheliegenden Helden ansahen.

Er hätte noch andere Geschichten über New York berichten können, inspirierende ebenso wie warnende, die seine starken Gefühle für die Metropole ausgelöst haben könnten. Ende 1947 veröffentlichte Gladys Schmitt, Dozentin für englische Sprache am Tech, die den beängstigenden Kurs »Gedanke und Ausdruck« gab, der den damaligen Neuling Warhol beinahe zum Untergang verurteilt hätte, einen Roman über »eine kreative Person«, die nach New York geht und dort »die Gefahren der Perfektion« erleiden musste, wie es eine überschwängliche Kritik in der Lokalzeitung ausdrückte. Warhol brachte Schmitt dazu, für ihn ein Exemplar zu signieren, und behielt das Buch bis zu seinem Lebensende. Die jugendliche Heldin des Romans ist eine unterernährte, von Armut geplagte, leichenblasse und übersensible Neurotikerin, die in der Bibliothek und im Kunstmuseum

des Carnegie Institute und auch im Schenley Park herumgeistert und mit dem Alltagsleben in Pittsburgh überhaupt nicht klarkommt. »Ich wäre gerne berühmt ... Dann würden mich alle lieben«, sagt die Romanfigur. Die Einschreibung und das anschließende erfolgreiche Kunststudium lassen die Heldin später zu einem Star in Manhattan werden. Die Parallelen zu Warhols Leben und Einstellung sind geradezu unheimlich, und das muss er auch so gesehen haben – auch wenn es sich um eine weibliche Heldin handelt, die ihre Berufung nicht in der Bildenden Kunst, sondern am Theater findet.

Und dann war da diese verheißungsvolle Passage aus Gore Vidals Roman über das schwule Leben von 1948: »Aus dem ganzen Land waren Homosexuelle in New York zusammengeströmt. Hier unter den interesselosen Millionen konnten sie vom Feind so unerkant bleiben, wie sie miteinander vertraut waren. Aber auf jeden, der offen mit Männern zusammenlebte, kamen zehn, die heirateten, Kinder hatten, ein unauffälliges normales Leben führten... «

Warhols letzter und entscheidender Ausflug führte ihn in den Osterferien 1949 nach New York. Ihr alter Freund George Klauber hatte Pearlstein und Warhol in seine Wohnung in Brooklyn eingeladen, alle drei gemeinsam in einem Bett – der ebenso heterosexuelle wie prude Pearlstein zwischen seinen beiden neuen und schwulen Freunden eingequetscht, eine wahrhaft köstliche Vorstellung.

Klauber bot seinen beiden Gästen auch an, die Kontaktadressen in der Rolodex-Kartei seines Chefs Will Burtin zu nutzen, des avantgardistischen Art-Direktors des Magazins *Fortune* und Vorstand eben jenes Art-Direktor-Clubs, der ein paar Jahre später auch Warhol mit Preisen auszeichnen sollte. Laut Pearlstein half Klauber ihm und Warhol, damit sie ihre Portfolios den Art-Direktoren in der Stadt präsentieren konnten. Warhol behauptete, er hätte Tina Fredericks, Art-Direktorin bei *Glamour*, das Versprechen zukünftiger Aufträge abgeschwatzt, das im folgenden Herbst tatsächlich eingelöst wurde.

Warhol besuchte das Museum of Modern Art, wo er »The Exact Instant« zu sehen bekam, eine bahnbrechende fotojournalistische Ausstellung, die einen Vorgeschmack auf seine eigene spätere Nutzung und Produktion von Fotos aus der Nachrichtenwelt gab. Kurzfristig mochte er allerdings mehr aus einer anderen MoMA-Ausstellung gewonnen haben, die Will Burtin höchstpersönlich organisiert hatte. Diese präsentierte »die

modernsten Trends« der Werbekunst, wie es in einer begeisterten Besprechung in der *New York Times* hieß. Die Kritik pries Werbegrafiken und Illustrationen, die vielen Arbeiten »überlegen sind, die sich überheblich als die »einzig wahre« bildende Kunst feiern lassen.« Die Ausstellung zeigte den starken Einfluss der Avantgarde-Elite – Piet Mondrian, Hans Arp, Joan Miró und Paul Klee – auf berühmte Werbeleute wie Paul Rand, William Golden und Ben Shahn, dessen berühmtem und ausgesprochen warholianischem »Orchestra«-Bild für CBS ein Großteil der Seite in der *Times* gewidmet wurde. Man kann sich nur schwer eine Ausstellung – oder eine Rezension – vorstellen, die perfekter auf Warhols Hoffnungen und Ambitionen zugeschnitten wäre oder die einen besseren Köder für seinen Umzug nach New York abgeben würde.

Julia Warhola und ihre älteren Söhne waren ganz und gar nicht begeistert von der Vorstellung, ihren unschuldigen Andy an die große, böse Stadt zu verlieren. Seine Mutter zitierte die warnende Geschichte eines gewissen »Bogdansky« aus ihrem Bekanntenkreis, ein ruthenischer Künstler, der den gleichen Schritt gewagt hatte und völlig verarmt starb. »Andy sagt: ›Ich gehe nach New York‹«, erinnerte sich sein Bruder Paul, »und sie sagt: ›Du gehst nicht nach New York. Du besorgst dir hier einen Job und gehst arbeiten. Ich lasse dich nicht gehen. Du bist zu jung, um nach New York zu gehen.«

Es bedurfte einiger Überredungskunst vonseiten Pearlsteins, um die Zweifel der Familie zu zerstreuen: »Sie kannten meinen Vater, der genau wie sie sein Dasein als Huckster gefristet hat ... Also setzten sich Andys Brüder und ich an einen Tisch und redeten. Und da ich mehrere Jahre älter war und zudem Veteran der Armee, entschieden die Brüder, dass ich in der Lage wäre, auf ihn aufzupassen. Sie wollten ihn jedoch nur unter der Bedingung gehen lassen, dass er und ich zusammen wohnen würden.« Balcomb Greene, der das Unterfangen befürwortete, besorgte eine Wohnung in der Lower East Side für drei Monate zur Untermiete, im Haus eines der Mitbegründer seiner Gruppe »American Abstract Artists«, der gerade mit seiner Frau, ebenfalls Künstlerin, im Rahmen eines Stipendiums auf Reisen war.

Die beiden packten ihre weltlichen Habseligkeiten in Einkaufsstüten aus Packpapier – eine ebenso alberne wie pfennigfuchserische Idee Pearlsteins – und machten sich auf in Richtung von Pittsburghs großartigem Busbahnhof im Art-Déco-Stil, ein Wunderwerk moderner praktischer Schlichtheit, wo sie den Nachtbus nach New York bestiegen.

