

Hans Christian Dany
Speed. Eine Gesellschaft auf Droge
Edition Nautilus
Hamburg 2008
ISBN 978-3-894-015695

Textauszug
S. 109-125

Avantgarde und Anorexie

Verschiedene Reaktionsmuster innerhalb des Gehirns deuten darauf hin: Es gibt eine Notwendigkeit zu träumen. Um das zu tun, muss der Mensch schlafen. Er verbringt deshalb im Schnitt ein Drittel seiner Lebenszeit in diesem Zustand, von dem der Untermieter Traum rund ein Fünftel belegt. In der Schlafforschung ging in den letzten Jahren die Auffassung um, Träume nähmen eine Funktion innerhalb des Energiehaushalts ein und beim Schlaf handle es sich um den Rahmen für diese Abtastrfunktion, die die noch vorhandene Menge an Energie in den Depots des Nervensystems misst, um sie anschließend entsprechend aufzutanken. Amphetamin greift die Zustandsform Schlaf frontal an. Damit wird, folgt man der Auftanktheorie, der Ladevorgang durch den Aufschub des Schlafes gestört. Das Nervensystem reckt und streckt sich, um die verlorene Traumzeit nachzuholen. Schlafen Menschen überhaupt nicht mehr und tauchen damit auch nicht mehr in die Träume, gerät die Schlafhygiene vollends außer Rand und Band.

Anfang der Sechzigerjahre will in den USA eine steigende Zahl Menschen weniger schlafen, weil die Angst umgeht, etwas von dem sich gerade vollziehenden Modernisierungsschub zu verpassen. Verwundert erinnert sich ein an dem Massenversuch Beteiligter: »Ich konnte nie feststellen, ob in den Sechzigern mehr geschah, weil es mehr Wach-Zeit gab, da so viele Leute Amphetamin nahmen, oder ob die Leute anfangen, Amphetamine zu nehmen, weil so viel geschah und sie mehr Wach-Zeit brauchten. Wahrscheinlich beides.«

Der sich zwischen Ursache und Wirkung verlierende Andrew Warhola nennt sich, um amerikanischer zu wirken, Andy Warhol. Er arbeitet zu diesem Zeitpunkt erfolgreich als Grafikdesigner.

Trotz einer vorzeigbaren Karriere ist der Gestalter unzufrieden. Sein 62 Kilo schwerer Körper erscheint ihm zu dick. Dem Übergewicht gibt er die Schuld für weitere Mängel. Alle von ihm bewunderten Menschen sehen nicht nur dünn aus, sondern auch so, als hätten sie Sex. Beiden Vorstellungen eines glücklichen Lebens auf der Höhe der Zeit kann er nicht entsprechen. Den Zustand, nicht der Norm zu entsprechen, kennt er schon lange. Seit seiner Kindheit hat der Sohn einer aus der Tschechoslowakei eingewanderten Bergarbeiterfamilie das Gefühl, er gehört nicht zu denen, die schon etwas sind. Und wollte er etwas sein, musste er es erst aus sich machen. Für diese Herstellung eines akzeptablen Selbst zählt er zuerst seine Fehler zusammen und kommt zu dem Ergebnis, die beste Verbesserung wäre, ein dünner Star zu werden, der Sex hätte.

Als Grafiker arbeitet Warhol für Auftraggeber wie Harper's Bazaar, Tiffany und das Schuhhaus Miller. Der Schein schöner Marken reicht aber nicht aus, um aus dem Grafiker einen Star zu machen. Als ersten Schritt beschließt er deshalb, den Beruf zu wechseln. Der 34-Jährige nennt sich von nun an »Künstler«. Im nächsten Schritt muss der eingebildete Dicke die Hürde des Abnehmens überwinden. Um die Disziplin gegen sich selbst abzufedern, lässt er sich von seinem Hausarzt entsprechende Hilfsmittel für eine Diät verschreiben. Die Appetitzügler auf Amphetaminbasis versetzen ihn, außer seinen Hunger abzustellen, in einen Zustand nervöser Anspannung. Es braucht ein paar Tage, bis er das Mehr an Kraft und Bewegungsdrang, das die Pillen mit sich bringen, genießen kann. Als ihm klar wird, dass es das Mittel ist, das die aufregenden Veränderungen an ihm vornimmt, entscheidet er sich, ohne lange zu zögern, dass es das immer wieder tun sollte.

Der gewonnene Überschuss an Energie bildet sich bald in seinem Wechsel von der Hand- zur Maschinenarbeit ab. Schon die vor der Diät entstandene Serie der Campbell's-Suppendosen hat Warhol mit Schablonen ausgeführt, diese letzte, ohne Amphetamin hergestellte Arbeit malte er aber noch mit der Hand. Nun fasst er Maschinen als Erweiterung seines Körpers ins Auge, um seine mit dem Amphetamin ins Großartige steigenden Vorstellungen überhaupt ausführen zu können.

Eine weitere Veränderung findet sich darin, dass die 32 Bilder mit jeweils einer Suppendose darauf, die Warhol vor der Diät gemalt hat, sich noch durch die jeweils auf den Etiketten ausgewiesene Geschmacksrichtung unterscheiden. Jetzt vervielfacht er mit gesteigerter Wiederholungslust ein identisches Motiv 10 Mal, 20 Mal und öfter auf der gleichen Leinwand. Mit stiller Miene walzt er mechanisch verträumt die Farbe immer wieder über dasselbe Sieb. Das Ergebnis sieht grob, modernistisch und einfach gut aus.

Zuerst fasziniert ihn, wie so viele unter Einfluss von Amphetamin, die monotone Wiederholung. Es immer wieder zu tun, verschafft Befriedigung. Es bleibt aber nicht beim Selbstgenuss oder dem, was die Medizin Punding nennt, sondern Warhol gelingt eine fröhliche Wendung der mechanischen Reproduktion, die zuvor, in den von abstrakter Ausdrucksmalerei bestimmten Jahren, als stumpfkalte Entfremdung durch seelenlose Maschinen galt.

Der Siebenmeilenschritt der Kunstgeschichte liegt zunächst nur vage in der Luft. Warhol erkennt: Die Wiederholungslust braucht eine allgemein verständliche Formel, damit sie Geschichte wird. Er überlegt lange, bis er eine Lösung findet und die Veränderung seiner Arbeitsweise mit einer wirtschaftlichen Darstellung begründet. Vervielfältigung mit Hilfe von

Sieb und Druckpresse würde es ihm erlauben, in fünf Monaten so viele Bilder wie Picasso in seinem ganzen Leben herzustellen.

Mag es sich bei der Erklärung um eine Milchjungenrechnung handeln, versteht doch jeder, was gemeint ist. Fords Formeln der Massenproduktion kleben noch in vielen Köpfen und ergeben ein strahlendes Bild. Mehr als 60 Jahre nach der Automobilbranche führt Warhol so unter Einfluss von Amphetamin die Beschleunigung der Bilderzeugung durch ihre Reproduzierbarkeit am laufenden Band als Selbstwert in die bildende Kunst ein.

Eine weitere Besonderheit seiner künstlerischen Leistung liegt in der Erzeugung einer Gleichzeitigkeit von inhaltlicher Entleerung der vorgefundenen Bilder und der Wiederaufladung dieser Leere mit Bedeutung durch die maschinelle Wiederholung. Auf Anhieb trifft der kombinierte Schlag den Nagel auf den Kopf. Es dauert nicht lange, bis die abgehängten Alt-Avantgardisten Warhol hinterher kläffen, er sei ein böser Zauberer, der die Kälte von Maschinen in die warme Welt der Kunst bringen wolle.

Während die Neider hinter seinem Rücken übel über ihn reden, glaubt Warhol, er sei noch nirgends angekommen. Nervös auf dem Tisch klopfend, beklagt er sich bei seinem Arzt über den mangelnden Erfolg der Diät-Pillen: Er sei immer noch zu dick. Über seinen anhaltenden Mangel an Sex spricht er erst gar nicht. Sein Arzt verschreibt ihm Obetrol®. Der stärkere Appetitzügler enthält eine Mischung aus Metamphetamin und Dextroamphetamin. Das Produkt erzeugt ein angenehmes Kribbeln im Bauch und versetzt ihn in ein Gefühl der Zeitlosigkeit.

Mit dem neuen Wirkstoff im Körper nimmt es sich wie ein Kinderspiel aus, das Speiseverbot einzuhalten. Warhol gewöhnt sich an, auf Partys angebotenes Essen und süße Cocktails dankend abzulehnen und stattdessen demonstrativ eine seiner Diätpillen mit Mineralwasser hinunterzuspülen.

Wird er doch einmal von heftigem Hunger ergriffen, legt er eine Obetrol® auf einen schönen Teller und sieht ihr zu, wie sie sich in sein tschechisches Lieblingsgericht und zurück in die vertraute Tablettenform verwandelt. Dann schluckt er sie genüsslich. All das ereignet sich in nicht mal drei Sekunden. Überhaupt beschleunigt sich die Zeit mit Obetrol®, sie rast und wird immer schneller, bis die Fahrzeuge ineinander fahren. Es beginnt eine Periode, in der er Hunderte von Autounfällen druckt, die Disaster-Serie.

Den Wiederholungsdrucker fasziniert die Geschwindigkeit, auf die ihn die Droge beschleunigt. Auf eine Art will er nämlich genau das tun, was er mit seiner Picasso-Rechnung vorgibt: sein Tempo beschleunigen und mehr produzieren. Die Gemengelage aus Amphetamin

und Maschine bedeutet, mehr Bilder in kürzerer Zeit herzustellen. Mehr Bilder herzustellen, bedeutet, mehr verkaufen zu können, was wiederum bedeutet, mehr Geld zu verdienen. Mehr verdientes Geld bedeutet mehr Sex. Was mehr Sex heißt, hat die industrielle Bedeutungslehre noch nicht so klar benannt, außer wenn es darum ging, Kinder zu zeugen, was Warhols Lebenskonzept aber nicht vorsieht.

Die Pillen, die Warhol in einen dünnen Menschen verwandeln sollen, lassen ihn nicht nur schneller und länger funktionieren, der vom Amphetamin beschleunigte Herzschlag verschiebt auch seine Sicht auf die Außenwelt. In einem Interview gibt der Beschleunigte den berühmten Satz zum Besten: »Ich glaube, dass jeder eine Maschine sein sollte.«

Das Glaubensbekenntnis kehrt eine Formulierung Jackson Pollocks um. Der wichtigste Vertreter des abstrakten Expressionismus, der vor Warhol erfolgreichen Künstlergeneration, hat seine Position mit dem Satz erklärt: »Ich bin Natur.«

Warhols Umformulierung bringt das Überholte auf den Punkt. Die böse Spitze der Beleidigung liegt in der Anspielung auf den Tod Pollocks, zu dem es durch einen Zusammenstoß von Natur und Maschine gekommen ist: Der betrunkene Maler ist mit seinem Ford Modell A gegen einen Baum gefahren.

Warhols Glaubensbekenntnis zum Sein als Maschine formuliert einen der industrialisierten Welt überangepassten Lebensstil. Der sich scheinbar vor den Gesetzen seiner Gegenwart Bückende muss dank der Diätpillen nur noch wenig essen und schlafen. Amphetamin lässt ihn einem Roboter ähnlicher werden, allzeit bereit und gepackt von einem kalten Fieber. In der Maske zeigen sich aber bald Risse, die den Verdacht wecken, er wolle vielleicht gar keine Menschmaschine werden. Hinter dem hinausposaunten Bekenntnis zeigt sich eine schlampige Arbeitshaltung, die über ihre Fehler lacht, indem sie Farbe unregelmäßig oder zu dick aufträgt und dabei klammheimlich eine Tapetetür zur Magie der seriellen Wiederholung öffnet.

Schläft ein Lied in allen Dingen

Wenige Wochen nach Beginn seiner Schlankeitskur kauft Warhol 1963 eine Kamera. Als er das Gerät in Händen hält, will er einen Film drehen. Was dabei entsteht, sieht aus, als wolle es das Sprichwort »Langes Fädchen, faules Mädchen« in laufende Bilder übersetzen. 5 Stunden und 23 Minuten scheint die Kamera auf eine nahezu unbewegte Szene zu starren, den sich leicht hebenden und senkenden Brustkorb eines Mannes. Was zunächst wie ein träger

Wissenschaftsfilm aussieht, zeigt durch einen Fehler seine andere Seite: Der Bildausschnitt verrutscht, als habe jemand die Kamera nicht ordentlich am Stativ festgeschraubt. Durch die sich wiederholende Verschiebung wird sichtbar, dass der Regisseur eine zwanzigminütige Aufnahme 18-mal hintereinander kopiert hat. Über fünf Stunden lang glauben die Zuschauer im Kino den Mann zu sehen, der immer wieder tut, wozu Warhol nur noch selten Gelegenheit hat: schlafen.

Als ginge es wie in der Werbung darum, bloß nicht vom Thema abzulenken, heißt der Film einfach Sleep. Seine Zuschauer bekommen aber nicht, was der Titel verspricht, der Film unterstreicht vielmehr das psychedelische Moment in Warhols Arbeit: An die Stelle der Wiederholung desselben Motivs auf einem zweidimensionalen Träger tritt jetzt die Wiederholung eines Bildes in einer weiteren Dimension. Gegenüber der statischen Fläche des Tafelbildes bietet die Zeit im Film die Möglichkeit einer höheren Wiederholungsfrequenz.

In der in Schlaufen gelegten Ereignislosigkeit, die ihr Ende verschwinden lässt, indem sie wieder von vorne anfängt, erleben die Zuschauer einen Moment der Trance, jenes dämmrigen Übergangsstadiums zum Schlaf, eine Passage, in der Gedanken erkennbar werden, die sonst verborgen bleiben. Ihr Durchgang kommt aber nicht an, der Eintritt in den Schlaf erweist sich als unmöglich. Der Lotse gibt keine Erlaubnis, sondern manövriert wieder in die Schleife, kurz vor dem Einschlafen.

Mit dem aus der Tiefe des Mediums Geborgenen gelingt es Warhols Film, visuell vorwegzunehmen, was später in den verführerischen Monotonien von Disco, Kraftwerk oder Techno psychoakustisch für ein Massenpublikum umgesetzt wird – eine aus dem maschinellen Gleichmaß gezeugte Ekstase. Das spirituelle Moment der Drogen, das die Industrialisierung wegrationalisiert hat, da es sich nicht in die Wertschöpfung einbinden ließ, steigt, technologisch erzeugt, durch die Hintertür der Kunst in die westliche Welt.

Das Wundermittel, mit dem Warhol in die Maschine horcht, ist dabei mittlerweile nichts Besonderes mehr. In den großen amerikanischen Städten nutzen Menschen aller sozialen Schichten Amphetamin, um Körper und Geist damit zu organisieren. Selbst der Präsident tut es. Der Prominentenarzt Max Jacobson, den seine Patienten »Dr. Feelgood« nennen, injiziert dem an starken Rücken- und Magenschmerzen leidenden Patienten John F. Kennedy Cocktails aus Cortison, Testosteron und Opium. Mit der zentral stimulierenden Wirkung von Ritalin® hält sich der Präsident selbst bei größten Anstrengungen auf den Beinen. Das blutdrucksteigernde und die Herzfrequenz erhöhende Präparat sorgt für einen Rotbäckchenauftritt des kränkelnden Kennedy. Nebenwirkungen wie Überaktivität sind erwünscht, weil sie modern wirken.

Während der Kubakrise bekommt der Mann mit einer Hand am roten Knopf gleich zweimal täglich Mischungen aus Amphetamin und dem schmerzstillenden Procain® in die Venen gedrückt. Eine Zusammensetzung, die die Weltsicht des mächtigen Mannes selbst in den dunkelsten Stunden des Kalten Krieges erhellt.

Als Kennedy am 22. November 1963 um 2 Uhr mittags Opfer eines Anschlags wird, sitzt Warhol gemeinsam mit dem Poeten John Giorno, dem Hauptdarsteller aus Sleep, vor dem Fernseher. Beiden kommen die Tränen, bald weinen sie, dann beginnen sie sich zu küssen, was sie zuvor noch nie getan haben. Der Tod des Präsidenten, von dem sie nichts zu erwarten hatten, wirkt auf sie wie eine symbolische Befreiung aus der sich vor ihrer Homosexualität fürchtenden heilen Welt der Fünfzigerjahre.

Fabrik der Fiktionen

Trotz steigender Einnahmen kann sich Warhol aber immer noch nicht den Luxus eines Dr. Feelgood leisten. Er bleibt bei Obetrol ® und fühlt sich damit gut bedient. Es hilft ihm, Bereiche zu erschließen, von denen er nicht einmal geahnt hat, dass es sie überhaupt gibt.

Eine der Welten findet sich hinter einer schweren Eisentür, es ist das 400 Quadratmeter große Stockwerk einer ehemaligen Hutfabrik. Da er ein Atelier braucht, um den Anforderungen seines zunehmenden Erfolges gerecht zu werden, mietet er den riesigen Raum. Den neuen Arbeitsplatz nennt er im Sinne der Industrialisierung seiner Kreativität: »Factory«.

Da der Mensch in der Fabrik selten allein ist, lädt Warhol ständig Gäste ein. Manche kommen, um ein bisschen Langeweile zu verdampfen, andere finden in der Welt da draußen keinen Bezug – für sie bietet das Haus der Arbeit eine neue Heimat. Es sind seltsame Wesen, die weit genug von der Norm abweichen, damit sich ihr Leben neben der Spur als Innovation verstehen lässt.

Aus unbehausten Außenseitern, drohengestähltem Fortschrittsdenken und künstlerischem Ehrgeiz entwickelt sich in der Fabrik ein Milieu, in dem Leben und Arbeit dicht beieinander liegen und immer wieder zu einem bezaubernden Ineinander verschwimmen. Der Ort erwärmt sich, und bald kommen noch mehr Menschen, die dort sein wollen, wo es heiß ist.

Zwar richtet Warhol in den hinteren Zimmern eine Siebdruckwerkstatt, Büroräume und eine Dunkelkammer ein, die Mehrheit der Anwesenden beschäftigt sich aber mit Tätigkeiten, die

nicht unmittelbar als Arbeit erkennbar sind und meist wie das Gegenteil aussehen, so dass manche es für eine Party halten.

Irrten die Pioniere der neuen Arbeit bisher ziellos durch die nächtlichen Quadrate Manhattans, bringen sie jetzt in der Fabrik bizarr erscheinende Ideen und verfeinerte Empfindsamkeiten in den Produktionsprozess der Marke Warhol ein. Die Mehrheit der unbezahlten Partyarbeiter kitzelt dabei ihre beiläufige Kreativität mit Amphetamin in schwindelerregende Höhen. Hängt die Rauscharbeit erst mal unter der Decke, bleiben die großen Dramen und Gefühlsausbrüche nicht aus, das passt aber gut ins Konzept, weil die geformte Hysterie als emotionaler Blitzableiter für ihre Zuschauer funktioniert.

Die getarnte Arbeit stellt zunächst keine Dinge her, sondern beschäftigt sich damit, Atmosphären möglicher Waren zu entwerfen und die Nachfrage, also das Begehren, das sie auslösen, an sich selbst zu überprüfen. Den nächsten Schritt der Übersetzung leistet dann ein engerer Kreis von Produzenten, die in der Arbeitsteilung des Kreativen weiterhin einem traditionellen Begriff von Arbeit verpflichtet sind. Sie setzen die spielerischen Rohformen zu handfesten Waren zusammen. Warhol wiederum, der es vorzieht, anderen bei der Arbeit zuzusehen, behält das unternehmerische Kommando über die Herstellung und besetzt die Rolle des Fabrikdirektors.

Stimmen im Haus der Arbeit

Zielsicher erkennen die immerwachen Augen des Chefs in einem Schaufenster die Möglichkeiten einer handlichen, gerade erst auf den Markt gekommenen Büromaschine. Der Hersteller hat den Apparat für die Aufnahme von Diktaten vorgesehen, Warhol nutzt den Kassettenrecorder nun zweckentfremdet, um sich der Existenz von Stimmen, die er zu hören glaubt, zu versichern. Für die Zweifel an seiner Wahrnehmung gibt es Gründe: Warhol hat in einer Fachzeitschrift im Wartezimmer seines Arztes gelesen, dass akustische Halluzinationen zu den typischen Nebenwirkungen stetiger Amphetaminnutzung zählen. Weil er gern tut, was man ihm sagt oder was er irgendwo aufschnappt, meint er sofort, Stimmen zu hören. Von nun an ist er sich nicht mehr sicher, ob das, was er hört, wirklich existiert.

Um Ordnung in seine Wahrnehmung zu bringen und weil er Makel lieber als Möglichkeiten versteht, beginnt er, mit dem Diktiergerät ständig seine Umgebungsgeräusche mitzuschneiden. Da er einen Großteil seiner Wachzeit in der Fabrik erlebt, zeichnet er in erster

Linie die Gespräche um die neue Idee von Arbeit auf. Die ständige Tonaufnahme wird ihm zur Gewohnheit. Täglich sitzt er jetzt da, seine blutleeren Lippen sagen selten viel, aber die anderen können alles bei ihm abladen. Nichts von dem, was sie absondern, scheint ihn zu stören.

Im Unterschied zum Ohr des Psychoanalytikers geht es Warhol bei seiner Art zuzuhören nicht um lindernde Aufklärung der Sprechenden über sich selbst, sondern um die Herstellung von Waren, die mitgeschnittenen Gespräche dienen als Rohstoff der Produktion. Der leere Körper des Zuhörers scheint immer bereit, neue Passagiere in sich aufzunehmen. Seine Angst, neben der Wirklichkeit in Halluzinationen abzurutschen, wird produktiv gemacht.

Hat der Künstler sich erst wenige Monate zuvor als Übersetzer der Industrieproduktion fordristischer Prägung in die Kunst eingeführt, erfindet er nun schon wieder eine neue Variante der Wertschöpfung. Er verwandelt die scheinbar nutzlosen Eigenarten der Menschen um sich herum zu erstaunlichem Mehrwert und verschwindet selbst in einer lochartigen Erfahrung.

Amphetamin verstärkt seine Abwesenheit, es lehrt ihn, das, was die anderen als Selbst herausstellen, zu verbergen. Es gelingt ihm so gut, dass die anderen glauben, ihr Seelenmülleimer zähle gar kein Selbst zu seinen Eigenschaften. Warhol versteht seine Abwesenheit als Methode, besser zu arbeiten: Sein entferntes Ich kann die Anwesenden effizienter in sich aufsaugen. Er verfeinert seine produktive Distanz immer weiter durch Amphetamin, verschanzt sich hinter einem zweiten Gesicht, indem er vorgibt, die Dinge nicht ernst zu nehmen. Ein phantomartiger Selbstschutz, der zur stilbildenden Vorlage für den nachmodernen Massendandy wird.

Der Vorreiter des hypermodernen Konsumenten schützt sich durch sein Anti-Ich gegen die Langeweile an sich selbst, denn dem, was so tut, als sei sein Ich nicht da, kann sein Ich auch nicht fad werden. Mit dieser List verscheucht er die Schatten der Ermüdung, die ein andauernd zu schnell abgspieltes Leben zwangsläufig wirft, und braucht die drohende Langeweile nicht mit einer bunten Mischung aus Drogen zu vertreiben – ein Angebot, das es um ihn herum massenhaft gibt. Er bleibt einfach seiner Marke Obetrol® treu, sieht man davon ab, dass er, wie viele Amphetaminbenutzer, den Schnellmacher nach einiger Zeit mit dem Beruhigungsmittel Seconal® ausgleicht, um sich abzuschalten und vor dem Fernseher einzuschlafen. Die beiden Mittel aus der Apotheke genügen ihm, um seine Anwesenheit in der Welt zu ertragen. Methedrine®, die härtere Droge, die seine Mitarbeiter bevorzugt schlucken und schießen, benutzt er nicht und verbannt ihren Gebrauch ins Treppenhaus der Fabrik.

Die Sehnsucht, gesehen zu werden

In einem schweren Auto, dessen Stern auf eine große Stadt zielt, fährt eine junge Frau aus gutem Haus. Als sie aus dem Mercedes aussteigt, hat sie keine Ahnung, was sie in der veränderten Umgebung darstellen soll. Sein Drehbuch nicht zu kennen, scheint in New York unverzeihlich, deshalb entschließt sie sich, in kurzer Zeit viel Geld durchzubringen. Damit kennt sie sich aus, die vertraute Handlung setzt klare Regeln: Alles hat einen Preis, und sie bezahlt ihn. Jeden Tag lädt sie frische Bekanntschaften ein, mit ihr in den teuersten Restaurants der Stadt zu essen. Für anderthalb Stunden bekommt sie bei Tisch die ersehnte Aufmerksamkeit und übernimmt dafür die Rechnung.

Bei diesem Tauschgeschäft bleibt ihr eigener Teller meist unberührt. Statt das Gekochte zu zerschneiden, zeichnet sie lieber mit den Fingernägeln Laufmaschen in ihre sündhaft teuren Mohairkleider. Einen Vorwand für den Verzicht auf Essen liefern ihr Gelegenheitsauftritte als Model für Magazine wie Vogue oder Life. Nahrung in minimal dosierten Mengen zu sich zu nehmen, gibt ihr aber auch ein Gefühl der Kontrolle über den eigenen Körper, eine Machtausübung, die ihr das Leben ansonsten nur selten zubilligt.

Edie Sedgwick versteht schnell: Manhattan ist hinter dem Schein großer Häuser ein Dorf. Deshalb überrascht es nicht, als sie auf der Straße Warhol in die Arme läuft. Es ist Liebe auf den ersten Blick. Der Angerannte träumt schon lange davon, selbst eine charmante Debütantin aus bester Bostoner Familie zu sein. Sedgwicks verstörte Anmut zieht ihn an. Sie verguckt sich in seine Augen, Spiegel, in denen sie glaubt, sich zu erkennen.

Die federleichte Lichtgestalt, die Arbeit bisher nur vom Hörensagen kennt, geht bald täglich in seine Fabrik, wo sich die »Arbeiter« ihrer Sehnsucht annehmen, gesehen zu werden. Sie tritt in etlichen Warhol-Filmen auf, darunter allein 1965 in Vinyl, Kitchen, Beauty #2, Poor Little Rich Girl oder Ondine and Edie.

In den Drehpausen lernt Sedgwick Amphetamin kennen. Seit ihrer Kindheit an Psychopharmaka gewöhnt, findet sie schnell Gefallen daran. Geschnupft oder in Kaffee gelöst, hält es ihre Befindlichkeit leicht oberhalb des Erdbodens, wo das Licht etwas heller ist. Am Rande eines unsichtbaren Abgrunds, immer in Gefahr zu fallen, zieht das schwebende Wesen die Blicke magnetisch an. Ihr bodenloser Auftritt wirkt auf der anderen Seite zu dramatisch, als dass irgendwer an ihre Zukunft glauben mag.

Einen möglichen Abgang schlägt schon der im selben Jahr gedrehte Film *Lupe* vor. In ihm spielt Sedgwick die Rolle der aus Lateinamerika stammenden Hollywood-Schauspielerin Lupe Velez, die versucht, den schönsten Freitod zu inszenieren. Als Gift wählt Velez/Sedgwick ein Glas flüssiges Metamphetamin. Statt zu sterben, muss sie sich immer wieder erbrechen, hängt lebendig und gar nicht gut aussehend mit dem Kopf in der Kloschüssel.

Lupe markiert symbolisch den Anfang vom Ende: Mögen sich Sedgwick und Warhol auch passgenau ergänzen, kommt es doch zu einer Auseinandersetzung zwischen den beiden. Auslöser wird die Intrige eines der kältesten Verarbeiter von Leben zu Pop: Bob Dylan verspricht Sedgwick eine bessere Karriere in seiner Firma. Als sie daraufhin mit Warhol bricht, lässt Dylan sich am Telefon verleugnen und hat schon eine andere Frau geheiratet. Als sei der Liedermacher trotz allem noch nicht satt, besingt er Sedgwick auf seiner Platte *Blonde on blonde* gleich in zwei Songs als gewöhnliche Frau hinter einem Vorhang aus Pillen.

Die nach den Trennungen einsame Sedgwick braucht nicht lange gebeten zu werden, als sich noch mal die Gelegenheit bietet, in dem Film *Andy Warhol Story* aufzutreten. Der Versuch einer Autobiografie wird in einer einzigen Nacht gedreht. Als die Aufnahmen aus dem Kopierwerk zurückkommen, wird in der Fabrik eine Vorführung anberaumt. Nach dem letzten Bild hängt im Raum Totenstille. Das Licht geht an. Immer noch kein Laut. Warhol glättet mit einer Hand seine Haare, während die andere über den schmalen Mund streicht, um ein verstörtes Lächeln wegzuwischen.

Seit diesem Tag gilt die *Andy Warhol Story* als verschollen. Über der Leerstelle, die der Film, angeblich ein aggressives amphetaminbeeinflusstes Durcheinander, hinterlässt, wuchern Erzählungen, die zu wirr sind für die Fußnoten der Kunstgeschichte. Der Bruch zwischen Sedgwick und Warhol lässt sich jetzt nicht mehr kitten. Sie bleibt mit ihrer Verwirrung allein, bald verengt sich ihr Leben auf Ärzte und Angestellte von Privatsanatorien.

Ein ausgelassener Pool

Nach vier Jahren in der Kälte des klinischen Blicks steht Sedgwick 1971 noch einmal vor der Kamera. In der Eröffnungsszene des Films sieht der Zuschauer eine torkelnde Anhalterin auf der Straße im Regen. Ihre Augen sind violett verschmiert, das Gesicht weißgewaschen von Erschöpfung, als sie vom Fahrer eines grauen Mercedes aufgesammelt wird. Im schützenden Auto verliert sie vollends das Bewusstsein. Eine Art Hundemarke um ihren Hals hilft dem Fahrer,

sie nach Hause zu bringen. Die in das Metall gravierte Adresse führt zu einer riesigen Villa, sie liegt mitten in einer scheinbaren Umgehung, die einschläfernd nach Blumen und untergehender Sonne riecht. Wie so oft in Kalifornien, hat man hinter dem Haus einen Swimmingpool versenkt. In der hellblauen Form befindet sich kein Wasser, weil die Gärtner es vor langer Zeit abgepumpt haben. Es gibt wenig, das leerer aussieht als ein ausgepumptes Schwimmbecken, aber in diesem sind Möbel aufgestellt. Sedgwick, die im Film Susan heißt, wohnt in der hellblauen Form. Über die Hälfte der Behausung ist ein Zelt gespannt. Durch den fehlenden Rest des Daches ist das Innere von der Villa aus einsehbar. So kann die Mutter alles rund um die Uhr beobachten. Sie sieht und hört, wie ihre wenig bekleidete, von zu vielen Psychopharmaka mollig gewordene Tochter laut vor sich hin brabbelt, wie ihre Monologe sich immer wieder in Kindheitserinnerungen zwischen Pillen und körperlicher Gewalt verfangen. Am Ende des Tages, nach all den Aufregungen im Licht, liegt Susan rücklings auf ihrem Wasserbett und lauscht, ob sie irgendwo im Dunkel der Nacht eine Stimme hören kann. Jene Art geduldiger Stimme, vor der alles klar und einfach wird. Was sie hört, sind aber nur Schreie, von denen sie nicht ausmachen kann, ob sie von ihr selbst stammen.

Unterbrochen wird die in Farbe aufgenommene Filmgegenwart von schwarz-weißen Rückblenden, in denen sich aus verwischten Fetzen ein Bild der New Yorker Vergangenheit zusammensetzt. Aus dem Off raunt Sedgwick »Superhigh, Speeeeed«. Sie erinnert sich, wie sie in der Fabrik immer abhängiger wurde, bis das Amphetamin ihr langsam die Hirnzellen ausbrannte. Der Rückblick stolpert durch eine Affäre mit dem Speed- Händler Paul America, einem Warhol-Superstar, der seine 15 Minuten in dem Film My Hustler abbekam. Sie habe ihn gehasst.

Nach der Flucht aus seiner Wohnung gerät sie in die Fänge von Dr. Roberts, einem Privatpsychiater, der die Welt mit Hilfe von Kokain und Mikrowellen kontrollieren will oder kann – keiner weiß das so genau.

Wenige Monate nach Abschluss der Dreharbeiten zu Ciao! Manhattan stirbt Sedgwick 1971 im Alter von 28 Jahren an einer Überdosis starker Beruhigungsmittel.

Keine Handlung, nur Konversation

In der Fabrik ist das Leben nach dem Abgang von Sedgwick 1966 weitergegangen, als sei nichts gewesen. Erinnerungen verlieren sich in tapeziertem Silber, während ein Film nach dem

anderen belichtet wird. Die Zeit vergeht wie im Flug. Und auch der 3. Juli 1968 soll ein Werktag wie jeder andere werden. Am frühen Morgen, noch vor dem Arbeitsbeginn in der Fabrik, besucht Warhol, wie alle paar Wochen, seinen Hausarzt, um sich neue Appetitzügler verschreiben zu lassen. Die Formalie geht schnell vonstatten, anschließend löst er das Rezept in der Apotheke ein. Im Taxi auf der Fahrt zur Arbeit schluckt er eine Obetrol®. Er ahnt nicht, dass es seine letzte ist. Wie schon so oft geht das vertraute Kribbeln durch den Bauch, ein aufregender Wind haucht über seinen Solarplexus.

Vor der Fabrik wird er bereits erwartet. Eine abgerissen aussehende Frau mit umherspringendem Blick steht am Straßenrand und raucht Kette. Sie hat einmal in einem Film von ihm mitgewirkt, er kann sich nicht an den Titel erinnern. Seitdem bedrängt Valerie Solanas ihn hartnäckig, er solle ein Agitprop- stück der von ihr gegründeten Bewegung Society for Cutting Up Men verfilmen.

Um sich nicht zu lange mit ihr aufzuhalten, nimmt Warhol sie mit ins Haus. Oben angekommen, dreht er sich um, die Augen fallen ihm beinahe aus dem Kopf, am Rand der silberweißen Perücke schwellen zwei dicke blaue Adern und der Mund formt ein Oh.

Solanas hat zwei Pistolen gezogen, aus denen sie jetzt mehrmals auf ihn schießt. Die Projektilen durchschlagen seine Leber, Milz, Bauchspeicheldrüse, Speiseröhre und beide Lungenflügel. Er kann noch erkennen, dass die Attentäterin das Büro verlässt, dann verliert er das Bewusstsein und fällt, wie in einem Fahrstuhl, dem das Seil gerissen ist.

Solanas stellt sich wenige Stunden später der Polizei. Als Motiv gibt die ausschließlich nikotinabhängige Attentäterin an, ihr Opfer hätte zu viel Kontrolle über ihr Leben gehabt.

Trotz schwerer Verletzungen überlebt Warhol, erholt sich aber nie wieder ganz von dem Anschlag. Auf Anraten der Ärzte nimmt er kein Amphetamin mehr, um seinen zusammengeflickten Organismus nicht zusätzlich zu belasten. Eine letzte Pille im Taxi kann aber nicht das Ende gewesen sein.

Nach der Rückkehr aus dem Krankenhaus beginnt Warhol umgehend mit der Arbeit an einem Buch. Es soll sein erster und einziger Roman werden. Warhol betitelt ihn nach dem, was er von sich ausgelöscht hat, um als Kind von Zugewanderten in den besseren Teil der US-Gesellschaft aufzusteigen: a, wie das getilgte Ende seines Familiennamens Warhola.

a – a novel hat keine Handlung, sondern besteht nur aus Konversation, es wird in einem fort geredet. Warhol hat seinen Mitarbeitern die Anweisung gegeben, über 20 Stunden Gesprächsmitschnitte aus vergangenen Jahren abzutippen. Korrekturen und andere Bearbeitungen

sollten sie unterlassen, was den konzeptuellen Charakter des Buches verstärkt. Um die Sache nicht unnötig zu verkomplizieren, ergibt sich der Umfang der Kapitel aus der Länge der einzelnen Tonbänder.

500 Seiten lang reden »O«, Ondine alias Robert Olivio, ein Stammgast der Fabrik, und der Gastgeber »D«, Drella, wie Warhol mit einem aus Dracula und Cinderella zusammengesetzten Spitznamen genannt wird. Weitere Stimmen mischen sich in das dahinplätschernde Gespräch von O und D über alles und nichts und die Nachteile wie Vorzüge ihrer Lieblingsdroge: »Ein bisschen Amphetamin und Bäng. Das find ich gut. Sie haben mir immer erzählt, bei Amphetamin würde sich nichts tun, sie denken, oh, es ist ne wunderbare Droge, aber man wird nicht sexy davon. Das denkt man, solange man es nicht besser weiß, und dann läufst du rum, und dann wird's, dann kommst du mit nem erigierten Herz an.«

Das Magazin Playboy lobt den Konversationsroman, die New York Review of Books erkennt darin die Verschwendung von Papier. Kommerziell wird a zunächst ein Flop. Warhols Antrieb ist aber weniger das Geld, als vielmehr das Festhalten einer sentimental Erinnerung an die verlorene Zeit.

Ondine, der sprechende Held in a, hat sich inzwischen vom Amphetamin verabschiedet und arbeitet als Postbote in Brooklyn. Warhol stichelt in seinem Tagebuch: Ohne Gift sei Ondine entsetzlich normal und habe jede Brillanz verloren. Viele sagen Warhol das Gleiche nach. Rückblickend lässt sich kaum übersehen, dass er seinen Beitrag zur Kunstgeschichte zu diesem Zeitpunkt schon geleistet hat. Zwar arbeitet er weiterhin viel, vielleicht sogar noch länger, disziplinierter und mit mehr Angestellten als in den Jahren auf Amphetamin. Etwas Entscheidendes ist aber auf der Strecke geblieben. Getrennt von seinem Wundermittel, erlebt er am eigenen Leib den Irrglauben, bei Kunst handele es sich um eine Umwandlung von geleisteter Arbeit in ein Produkt.

Warhol muss feststellen, dass sich in der Kunst eine spezifische Energieform abbildet, die kaum zu berechnenden Gesetzen folgt. Amphetamin formt einen seiner Schlüssel zu dieser geheimnisvollen Quelle, mit ihrem blendenden, seltsam unfassbaren Überschuss, ein Zugang, den er jetzt nicht mehr benutzen kann. Für den großen Wirtschaftler unter den Künstlern haben aber sechs amphetaminbeschleunigte Jahre gereicht, um wie kaum ein anderer in seinem Gewerbe das Jahrhundert zu prägen.

Warhols Lieblingsamphetamin Obetrol® heißt heute Adderall®, wird im Teenagermilieu »Kiddie Coke« genannt und von Robbie Williams in dem Song Good Doctors als wunderbare

Problemlösung besungen. In den Neunzigerjahren hat die Firma Shire Labs das Medikament unter neuem Namen auf dem Markt platziert, künftig soll es zur Behandlung von Kindern und Erwachsenen, bei denen Ärzte die Symptome der Aufmerksamkeits- Defizit-Hyperaktivitäts-Störung diagnostizieren, eingesetzt werden. Die Wiederauflage wird ein riesiger Erfolg.

Der einst wegen seiner Nebenwirkungen vom Markt genommene Appetitzügler reguliert bei ADHS-Patienten wiederum erstaunlich oft Gewichtsprobleme. Entgegen der verbreiteten Vorstellung, von ADHS betroffene Menschen seien aufgrund ihrer zappligen Überaktivität dünn, ist der Anteil der Übergewichtigen unter ihnen fünf- bis zehnmal höher als in der Gesamtbevölkerung. Und Obetrol® dient als Adderall® indirekt als Diättablette.