

Regine Eurydike Hader

Von der 'Widernatur' einer „magischen Materie“

Politische Dimensionen des Plastiks in *Camp* und Pop-Art

Nirgendwo glänzt es so bunt, wie auf den glatten Oberflächen des Plastiks, dem präferierten Material der Pop-Art. Immer wieder wurden deren plastikhaft glänzende Oberflächen auf ihr Verhältnis zu Kapitalismus, Konsumkultur und Werbung befragt und vielleicht sogar auf dieses festgeschrieben.¹ Die Entstehung der Pop-Art aus der Kultur der 'Künstlichkeit' des *Camp*² erfordert aber auch eine andere Lesart dieses vermeintlich genuin 'künstlichen' Materials. Vor dem Hintergrund einer dem Queeren³ spätestens seit dem 19. Jahrhundert vorgeworfen 'Widernatürlichkeit' und den Er widerungen dieses Vorwurfs durch die (subkulturelle) Künstlichkeitskultur des *Camp* stellt sich die Frage: Welche politischen, kulturellen und historischen Implikationen liegen dem exzessiven Verwenden und Zitieren der Ästhetik des Plastiks in den Werken der Pop-Art zugrunde?

Die frühe Kulturgeschichte des Plastiks: Zwischen Magie und „Surrogathascherei“

Roland Barthes beschrieb Plastik 1957 als eine „magische Materie“, die alles werden und durch ihre unspezifische Materialität die Hierarchie aller Materialien auflösen könne:

*„le plastique, dont on vient de concentrer les produits dans une exposition, est essentiellement une substance alchimique. A l'entrée du stand, le public fait longuement la queue pour voir s'accomplir l'opération magique par excellence. [...] Ainsi, plus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible; et c'est d'ailleurs en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brusque de la nature.“*⁴

Die nach Barthes „magische“ Unspezifik des Plastiks wurde bereits kurz nach der ersten Präsentation eines vollständig synthetischen Materials auch von Gottfried Semper beschrieben und mit Angst besetzt.⁵ Über der Weltausstellung in London 1862 sah er durch

die Unspezifik des Plastiks eine gefährliche Ununterscheidbarkeit aufziehen.⁶ Grundlegender als andere Surrogate schien Plastik durch fehlende Determinationen die Distinktion von Materialien zu gefährden. In dieser Ablehnung liest Andrea Westermann auch eine Ablehnung einer materiellen Demokratisierung.⁷ Bis in die Zwischenkriegszeit (1918 – 1939) wurde in Europa und in den USA ein reger Diskurs über die Ununterscheidbarkeit von 'künstlichen' und 'natürlichen' Materialien geführt, der Diagnosen wie die sogenannte „Surrogathascherei“⁸ hervorbrachte: Eine erstmals um 1900 diagnostizierte Sucht nach dem Schein. Die meisten bis in die 1940er Jahre hergestellten Plastikprodukte imitierten nicht nur die Farben und Maserungen ihrer Vorbilder (also 'natürlicher' Materialien), sondern häufig auch die Spuren von deren Konstruktion und handwerklicher Verarbeitung.⁹

Dem für das *Camp* wichtigen, wie poliert wirkenden Glänzen des Plastiks, das dessen glatte Oberfläche ausstellt, geht also der Versuch voraus, jede eigene Materialität des Plastiks hinter der Imitation eines anderen Materials zurücktreten zu lassen: Mal sollten die Surrogate Elfenbein ersetzen und führten zu Billardkugeln, die bei jedem Zusammenstoß Funken warfen,¹⁰ mal verwandelte sich ein Kunststoff scheinbar in Glas und taufte sich Plexi. Auch wenn der erste Kunststoffschuh aus Parkesin schon 1862 auf der Weltausstellung in London vorgestellt wurde,¹¹ wurde die Euphorie über die grenzenlose Form- und Gestaltbarkeit durch Plastik erst nach dem Zweiten Weltkrieg wirklich relevant und reichte fortan in den Alltag vieler Menschen.

Leo Hendrik Baekeland, der Erfinder des ersten vollsynthetischen Polymers Bakelit, wählte bereits 1909 das Unendlichkeitszeichen (das zwischen den Zeichen chemischer, der Natur entstammender Elemente des Periodensystems und einem Markenzeichen rangiert) als Symbol für sein neues Material und integrierte es in sein Firmenlogo, um die sich neu eröffnenden unendlichen Formmöglichkeiten zu beto-

nen.¹² Dem schwang die Erzählung von einer Gestaltungsfreiheit mit, die künftig im Sammelbegriff Plastik (von gr. πλαστικός, plastikós, etwa formschaffend) auch an das Schöpferische dieses Materials erinnern sollte.¹³ In diesem Sinne trat nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs tendenziell an die Stelle des Paradigmas der 'Natur' jenes der 'Künstlichkeit', das den expliziten Willen zur künstlerischen oder menschlichen Entscheidung ausdrücken sollte.

Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs dominierte jedoch noch das Bedürfnis, mit Plastik Surrogate zu schaffen. Die Hoffnung auf eine militärische Nutzbarkeit von Kunststoffen ließ enorme Summen in deren Entwicklung und Erforschung fließen. Die Geschichte des Plastiks und die neuesten Entwicklungen in diesem Feld wurden im Deutschen Reich 1937 auf der *Reichsausstellung Schaffendes Volk* in Düsseldorf präsentiert, die gleichzeitig mit der Weltausstellung in Paris stattfand und der internationalen technischen Profilierung Deutschlands dienen sollte. Die propagandistische Ausstellung begleitete eine große Werbekampagne, die synthetischen Materialien wie Igelit, Polystyrol, Plexiglas, Vistra, Burna und einem synthetischen Benzin einen sogenannten „Heimatcharakter“ zuschrieb.¹⁴ Sie wurde im Rahmen zahlreicher von der Massenorganisation Kraft durch Freude (KdF) organisierter Reisen stark besucht.¹⁵ Trotz dieser gesteigerten Aufmerksamkeit verloren Kunststoffe auch in den Kriegsjahren nicht ihren Charakter als Ersatzstoffe, was Ausdruck einer vor dem Hintergrund der Ausstellung fast kurios wirkenden Natürlichkeitsideologie in der Zeit des Nationalsozialismus ist.

Kunstblumen und tanzendes Cellophan: Queere Kulturen der 'Künstlichkeit' im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Beflügelt von einem massiven internationalen Bedarf an materieller und symbolischer Neugestaltung, brach nach dem Zweiten Weltkrieg in den 1950er und 1960er Jahren das Zeitalter des „hundertkarätigen Plastiks“¹⁶ an. Plastik wurde nun sogar zur (Acryl-)Farbe, die sich synthetisch und plakativ auf die Leinwand legte. Dieser kommerziellen und ästhetischen Begeisterung für die 'Künstlichkeit' oder das Artifizielle („Artifice“¹⁷) und für eine zukunfts-gewandte Neugestaltung der Gesellschaft in der Nachkriegszeit boten *Camp*

und queere Kultur einen von wenigen auf entsprechende Traditionen beruhenden *positiven* Künstlichkeitsentwurf an.

Ideengeschichtlich zählen dazu höfische 'Künstlichkeiten' des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁸ Sie werden unter anderem über das französische Verb *se camper* (sich vor jemanden/etwas aufstellen/posieren) für den Begriff *Camp* verantwortlich gemacht und wurden im 19. und 20. Jahrhundert in den exaltierten Posen des Dandys in einen Kanon der *Camp*-Kultur fortgeführt.¹⁹ Auf materiellerer Ebene lässt sich eine Thematisierung mimetischer Materialien im Dandyismus beobachten, die positive Verhältnisse zur 'Künstlichkeit' weiter-schrieb. Die Künstlichkeitskultur des Dandys wurde in den Schriften Charles Baudelaires wie auch in der Dekadenzliteratur des späten 19. Jahrhunderts wie Joris-Karl Huysmans *À rebours* (1884), Rachildes (Marguerite Eymery) *Monsieur Venus* (1884) oder Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) entwickelt und reflektiert. In ihnen rückte die 'Natur' von ihrer Rolle als künstlerisches Vorbild oder Ideal ab. Stattdessen wurde die 'Künstlichkeit' (teils in einer widergängerischen und teils in einer triumphalen Beziehung zur 'Natur') zum Ziel antagonistischer bis grausamer Hauptfiguren: in *À rebours* durch exotische Blumen, die aussehen sollen wie 'künstliche' Blumen, die 'natürliche' Blumen nachahmen und zur größten Sehnsucht des Protagonisten werden; in *Monsieur Venus* durch ein*en Kunstblumenmacher*in das *Love Interest* der Protagonist*in darstellt. 'Künstlichkeit' wird in diesem Roman als Mittel des Lustgewinns und gleichzeitig als Hinweis auf Queerness komplex in stetig fortgeschriebene und mit neuen Materialien konstruierte Machtdynamiken verstrickt.

Spätere Erzeugnisse queerer Kultur wie das Bühnen- und Kostümbild der US-amerikanischen Künstlerin Florentine Stettheimer für die Oper *Four Saints in Three Acts* (1934) von Virgil Thomson prägten diese für das *Camp* typische positive Besetzung einer 'künstlichen' Ästhetik im 20. Jahrhundert mit Bezug auf Modernität und Utopien.²⁰ Stettheimers Bühnenbild bestand nahezu vollständig aus einer glänzenden, transparenten Cellophanfolie, die alle drei Wände der Bühne auskleidete. Stettheimer drapierte und knitterte die Folie so stark, dass die dabei entstehenden Falten das Scheinwerferlicht noch stärker reflektierten als ohne-



Abb. 1: Die Besetzung von *Four Saints in Three Acts*, auf der Bühne im Wadsworth Atheneum, Hartford, 1934. Foto: Harold Swahn.

hin schon und die 'künstliche' Materialität der Folie selbst zum Sujet wurde.

So steht das Material im Zentrum einer Fotografie des Bühnenbilds von Harold Swahn (Abb. 1). Seinem Titel *The original cast of Four Saints in Three Acts, on stage at the Wadsworth Atheneum* zuwiderhandelnd, zeigt dieses Foto keine möglichst detaillierte Darstellung der Besetzung, sondern die Reflexionen und glänzenden Falten an den Girlanden und Raffungen aus Cellophan auf mehr als die Hälfte des Bildraums.

Cellophan ist ein Biokunststoff auf Holzbasis. In Form der hier verwendeten Folie hat er eine glänzende Oberfläche. Sie ähnelt den Plastikoberflächen auf Erdölbasis und taucht auch wiederholt in Stettheimers Gemälden traumhafter, utopischer (explizit nicht auf Naturmotive zurückgreifender) Welten der Extravaganz und des Luxus sowie in den hyperglänzenden Vorhängen und Möbeln auf, die sie als Fortsetzungen ihrer Gemälde in den Raum hinein entwickelte. Durch sein durchsichtiges, leicht bläuliches Material²¹ wurde das Bühnenbild ausschließlich als Reflexion sichtbar.

Dieser Effekt reinen Glanzes lässt sich in einer Filmaufnahme beobachten. Sie dokumentiert, wie das Cellophan durch seine Leichtigkeit und schwebende Instabilität die Bewegungen der Tänzer*innen und Schauspieler*innen wie ein verzögertes, sanft übersetztes Echo nachzeichnete, das immer neue Glanz- und Glitzereffekte erzeugte und so zum eigentlichen Star der Oper wurde. Rebecca A. Rabinow, Kuratorin am Metropolitan Museum of Art New York, beschreibt Stettheimers Arbeit in einem Video, das diese Filmaufnahme enthält, als „High Camp Aesthetics“. Sie führt die *Campyness* von Stettheimers Arbeiten als Grund dafür an, dass diese den Auftrag für das Bühnen- und Kostümbild erhielt.²²

Sowohl die Arbeiten des *Camp* der 1960er und 1970er Jahre als auch die allgemeine, euphorische Plastikultur der Nachkriegszeit konnten auf diese queeren Arbeiten und ihre mit Lebensfreude, Freiheit und Ausschweifung verbundene Besetzung einer Kultur der 'Künstlichkeit' zurückgreifen, um im Plastik die Abwesenheit von Zwängen, von Schwere und von

den determinierenden Natürlichkeitszwängen des Nationalsozialismus zu artikulieren. So wurden Kunststoffe mit dem Argument ihrer unendlichen Form- und Farbmöglichkeiten als moderne Materialien zur Neugestaltung der Welt diskursiv positioniert und figuriert.²³ Welche Rolle spielt die queere Künstlichkeitskultur für diesen Wandel? Wie und unter welchen Bedingungen wurde die glänzende, knallige Oberfläche, die dem Plastik sein charakteristisches Aussehen verlieh, zu einem Merkmal vieler kanonischer Arbeiten des *Camp* und der Pop-Art?

Die 'Künstlichkeit' und der Vorwurf der 'Widernatur': Eine queerhistorische Lesart

Schon Mitte der 1950er Jahre entwickelte sich in queeren Communities – vielleicht als triumphale, vielleicht als zerstreuende oder als widerständige Geste – angesichts des Schmerzes über die versuchte und begonnene Auslöschung queerer Kultur und queerer Menschen mit dem Argument ihrer 'Widernatürlichkeit' im Nationalsozialismus eine verstärkte Suche nach einem ästhetischen Umgang mit dieser Vergangenheit und einer neuen Gegenwart. Im Folgenden wird kurz kurz die Geschichte dieser 'Widernatürlichkeits'-Diskurse und der Verfolgung queerer Menschen und Kultur skizziert, ehe die Verwendung von Plastik als stilisierter 'Künstlichkeit' im *Camp* und der Pop-Art vor diesem queerhistorischen Hintergrund genauer gedeutet wird.

Das historisch schon vor dem Nationalsozialismus etablierte Argument der 'Widernatur' reicht (in einer Neuaufführung der berühmten Verwechslung von 'Natur' und Geschichte)²⁴ sprachlich teils vollkommen unverändert in die Nachkriegszeit und die Gegenwart. In einer harmlos wirkenden, bürgerlichen Form setzt sich die Vorstellung des Queeren als 'Widernatur' unter anderem durch die Vorstellung eines vergangenen, 'natürlichen' Cis-Heterosexuellen-Paradieszustandes nieder: Dabei wird ein Bild einer im schlechtesten Sinne utopischen 'natürlichen' Vergangenheit gezeichnet, das die historische Unterdrückung und die Ausradierung queerer Geschichte überhaupt erst ermöglicht. Queerness konnte und kann so als neues Phänomen konzeptualisiert werden, das in einer als ewig imaginierten 'Natur' angeblich nicht vorgesehen ist. Auf Grundlage einer solch enthistorisierten und als ewig unveränderlich verstandenen 'Natur' wird nicht nur die

historische Unterdrückung der gelegneten Existenzen unverhandelbar, sondern queeren Menschen oder Gemeinschaften auch jede kulturelle Leistung abgesprochen. Auf Basis dieser imaginierten 'Natur' und ihrer sekundären 'Widernatur' kann jede Unterdrückung mit der Neuheit der Queerness („die Gesellschaft ist noch nicht so weit“) entschuldigt werden. Darin buchstabieren sich die selbstverharmlosenden Synonyme für ein aus einer 'vorqueeren' 'Natur' abgeleitetes Vorrecht des 'Natürlichen' aus. Kurz: die (imaginierte) 'Widernatur' bildet bis heute – bürgerlich chiffriert oder aggressiv artikuliert – eine der wichtigsten Grundlagen populärer queerfeindlicher Argumentationen. Teilweise wurde und wird das Argument der 'Widernatur' auch mit eigentlich widersprüchlichen Argumenten verbunden, wie etwa der Kennzeichnung von Lesben als „Asoziale“ in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten. Dieser Logik nach verstießen sie gar nicht gegen die 'Natur', sondern gegen die *Kultur* und gute Manieren. Häufig wird Queerness heute auch dem 'gesunden Menschenverstand' gegenübergestellt und der Gesundheit als legitimer 'Natur' oder der herausgehobenen menschlichen Intelligenz und Mündigkeit entgegengesetzt, was wiederum an die Tradition der Pathologisierung queerer Frauen und weiblich sozialisierter Personen angeknüpft.

Die ästhetische Suche des *Camp* nach einem Verhältnis zur jüngsten Geschichte und Gegenwart fand unter diesen Bedingungen in postfaschistischen Gesellschaften statt. In diesen stellen die bereits vor dem Nationalsozialismus einsetzenden und während dieser Zeit explizit als Begründung für die Versuche der Auslöschung jeder Abweichung von rigiden Gendernormen eingesetzten queerfeindlichen 'Widernatürlichkeits'-Diskurse das direkte historische und biografische Erbe des Faschismus dar. Häufig wird vergessen, dass diese Gesellschaften noch immer von queerfeindlichen Kontinuitäten geprägt waren²⁵ und dass queere Menschen und queere Kultur auch in den Staaten, die gegen die Nationalsozialisten gekämpft hatten, fortlaufend unterdrückt und verfolgt wurden.

In den USA entwickelte sich das heute kanonische *Camp* in der so genannten McCarthy-Ära der frühen 1950er Jahre und der Phase vor den Stonewall-Protesten im Jahr 1969. Beide waren von der massiven Unterdrückung und Illegalisierung queerer Personen

und Lebensentwürfe geprägt. In der McCathy-Ära wurden beispielsweise Listen potenziell homosexueller Personen erstellt, die aus dem Staatsdienst entlassen wurden und die viele queere Menschen in die Unsichtbarkeit drängten. Gerade für queere weibliche, weiblich gelesene und rassifizierte Personen kamen weitere strukturelle Unterdrückungen hinzu. Dazu gehörten neben ihrer ökonomischen Unterdrückung auch ihre untergeordnete gesellschaftliche Stellung und ihre Pathologisierung durch die Einweisung in Psychiatrien, die ihre Unsichtbarkeit weiter beförderte. Interessanterweise entwickelte das *Camp* unter diesen gesellschaftlichen Bedingungen aber *trotzdem, stattdessen* oder gerade *deshalb* eine höchst auffällige Ästhetik. Politischer Aktivismus und die Ästhetik des *Camp* brachten sich demnach gegenseitig hervor und prägten einander so, dass auch zentrale politische Figuren der queeren Bewegung wie etwa Marsha P. Johnson (eine der zentralen Aktivist*innen der Stonewall-Proteste) eng mit *Camp* verbunden sind.

In den 1960er und 1970er Jahren entstanden kanonische Arbeiten des *Camp* wie zum Beispiel Jack Smiths *Flaming Creatures* (1963), John Waters *Pink Flamingos* (1972) oder Andy Warhols *Ladies and Gentlemen* (1975). Sie traten mit dem hyper-'künstlichen', glänzenden Material Plastik gegen den Vorwurf einer 'Widernatur' des Queeren an, indem sie ästhetische Charakteristika des Plastiks übernahmen, sie steigerten und die dem Material vorgeworfene 'Künstlichkeit' dadurch immer weiter übertrieben.

In der Tradition des Dandys, der ständig an der Grenze von 'Natur' und 'Künstlichkeit' operierte, griff *Camp* auf synthetische Materialien wie glänzendes Plastik und queere Künstlichkeitstraditionen wie Stettheimers Bühnenbild zurück. Im exzessiven Feiern des 'Künstlichen' setzte es das Material Plastik strategisch ein, um die ihm vorgeworfene 'Widernatürlichkeit' zu hyperaffirmieren und noch 'künstlicher' zu werden als seine Feinde es sich je vorgestellt oder 'befürchtet' hatten. *Camp* übertrieb diese Ästhetik, um sich mit dem vollsynthetischen Plastik gegen eine Ideologie der 'Natürlichkeit' zu wenden.

Die queere Erwidern und der häufig als ironisch beschriebene Charakter des *Camp* verleihen dem Plastik den spielerischen, antiautoritären Charakter eines gegen das Etablierte und dessen Grausamkeit

stehenden Materials. Dem Mythos des Plastiks blieb auch deshalb eine antiautoritäre Freiheit erhalten,²⁶ weil die *Camp Sensibility*, die tief in Pop-Art steckt, modernistische Dogmen herausfordert und die New York School beziehungsweise Clement Greenbergs strenge Trennung von Avantgarde und Kitsch delegitimiert und diese vielleicht sogar provoziert, sowie als Gegenentwurf zum amerikanischen abstrakten Expressionismus erschien.²⁷

Plastik und Drag im Werk von Andy Warhol: Materielle und rezeptionshistorische Spuren des *Camp* in der Pop-Art

Durch die Verwendung einschlägiger Materialien griffen Pop-Art-Künstler*innen immer wieder die 'künstliche' Ästhetik des Glatten, Plastikhaften auf. So übertrug beispielsweise Andy Warhol ab 1962 in seinen Siebdrucken die charakteristischen knalligen Farben des Plastiks in seinen Portraits und schuf diese direkt aus Acryl, der synthetischsten aller Farben, die eine plakativere Oberfläche bildet als beispielsweise Öl und die damit 'Künstlichkeit' und 'Oberflächlichkeit' betont. Barbara Reisinger unterstreicht, dass diese Oberflächen zur dominanten Trope der Warhol-Rezeption wurden.²⁸ Auf materieller Ebene ist nicht zu leugnen, dass Acrylfarbe auch deshalb ihre Plakativität aus der Konsumästhetik und der Werbung bezieht (in der einige Akteur*innen der Pop-Art auch lohnberuflich tätig waren), weil sie selbst eine Form von Plastik ist: Acryl „creates a polymer emulsion when combined with water. Through water evaporation or absorption, the paint dries, creates a stable, transparent polymer film, filled with colored pigment particles.“²⁹

Noch deutlicher wird die Bedeutung des 'künstlichen' Glanzes auch in nicht explizit queeren Arbeiten Warhols wie etwa seinen Skulpturen aus Mylar und Plexiglas oder in der Installation *Silver Clouds* (1966, Abb. 2). Als Warhol 1965 einmal seinen Abschied von der Malerei verkündete, um sich anderen künstlerischen Projekten zu widmen, ließ er rechteckige, wie Kissen geformte, silberne Ballons aus Folie vom Dach der *Silver Factory* fliegen. Für eine Installation in der Galerie Leo Castelli füllte er das synthetische Material mit einer Mischung aus Helium und Luft, die sie weder an die Decke steigen noch komplett der Schwerkraft nachgeben und an den Boden sinken ließ. Im metallischen Glanz dieser Ar-



Abb. 2: Andy Warhol, *Silver Clouds*, 1966, mit Helium gefüllte metallisierte Polyesterfolie, je ca. 99 x 150 x 38 cm, Installationsansicht, Leo Castelli Gallery, New York.

beit trifft die queere Tradition des Glanzes auf eine futuristische Tradition. Beide scheinen auch in Warhols charakteristischer silberner Acryl-Perücke sowie im Namen seiner berühmten *Silver Factory* (Abb. 3) auf, in deren Gestaltung sich metallisch glänzende Oberflächen, vor allem in Form von Aluminiumfolie, fortsetzten. Betont synthetisches Materialien wurde auch in den 70 Lenticulardrucken (Wackelbildern) von Gänseblümchen auf Plexiglas für Warhols Installation *Daisy Waterfall (Rain Mashine)* (1971, Abb. 4) zentral. Sie greift das für *Camp* charakteristische Abarbeiten an der Konstruktion von 'Natürlichkeit' und 'Künstlichkeit' auf, indem sie die Zuschreibungen an das Material nutzt und produziert, um diesen Gegensatz mit einer überzeichneten, verfehlenden Mimesis von 'Naturmotiven' wie unschuldigen Gänseblümchen herauszufordern.

Ebenso können die synthetischen Materialien von Fotografie und Film wie Zelluloid, Acetat und Polyester, oder die von Warhol benutzten poppigen Farben, die an

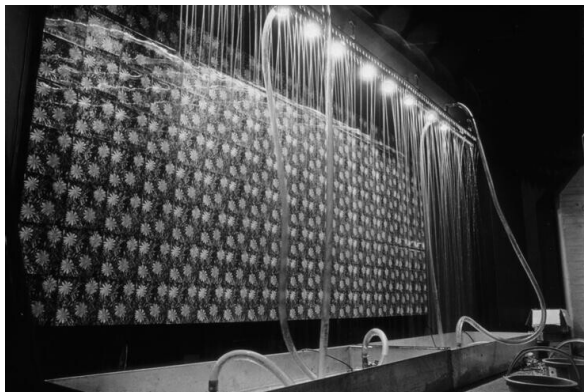


Abb. 4: Andy Warhol, *Daisy Waterfall (Rain Mashine)*, 1971, Mixed Media Installation, Foto: © Los Angeles County Museum of Art.

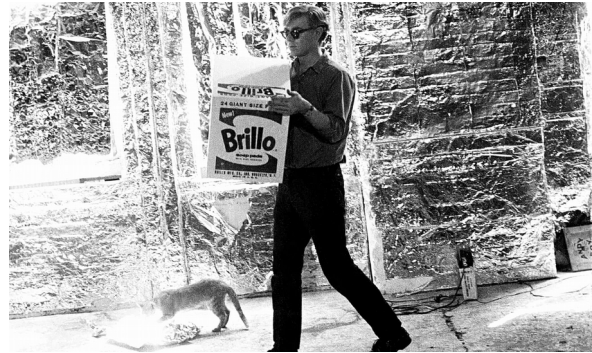


Abb. 3: Andy Warhol trägt eine *Brillo Box* in der *Silver Factory*, 1964. Foto: © Billy Name Estate.

den Konsum synthetischer Drogen wie Amphetamine, Benzodiazepine, Lachgas, Lösungsmittel oder Opioide erinnern, als eine Auseinandersetzung mit durch künstliche Drogen erzeugter Ästhetik 'künstlichen' Denkens und Sehens gedeutet werden.³⁰

Nicht nur farblich und motivisch, wie zum Beispiel durch Szenen des Konsums und Referenzen auf die Warenwelt und ihre Inszenierung, sondern auch mit Blick auf 'künstlich' glänzenden, latent queeren Oberflächen weisen zahlreiche von Warhols Arbeiten große Ähnlichkeiten zu Stettheimers Gemälden und Plastiken auf, deren Arbeiten er gut kannte.³¹

Die Pop-Art der 1960er Jahre hat die von Plastik geprägte Kultur der 'Künstlichkeit' also nicht hervorgebracht, sondern stützt sich auf die eingangs beschriebenen positiven Künstlichkeitstraditionen queerer Kultur. Neben dem Dandyismus und der hier exemplarisch vorgestellten Kunst Stettheimers zählen dazu unter anderem auch Beschreibungen des *Camp*, die vor oder in der Phase seiner beginnenden Theoretisierung Mitte der 1960er Jahre publiziert wurden. Die bekannteste Annäherung ist bis heute Susan Sontags Essay *Notes on Camp* (1964), der *Camp* als eine überzeitliche *Sensibility* konzipiert. Diese Idee einer *Sensibility*, knüpft an die erste schriftliche Erwähnung des *Camp* in Christopher Isherwoods Roman *The World in the Evening* (1954) an, indem Sontag das minimaldefinitorische Ja-Nein-Spiel zweier seiner Romanfiguren stilistisch aufgreift.³² Die Pop-Art ist also weder ausschließlich die endlich eintretende Kunst einer neuen Technologie des Plastiks und der Acrylfarbe,³³ noch nur eine hyperaffirmative oder kritische Reflexion der Konsumästhetik, sondern deziert im *Camp* und seiner zeitgeschichtlichen Rezeption verwurzelt.

Wie Joe A. Thomas in seinem Aufsatz *Pop Art and the Forgotten Codes of Camp* (1999) beschreibt, wurde diese Beziehung in den 1960er Jahren und den darauffolgenden Jahrzehnten nur selten (an)erkannt.³⁴ Ihm zufolge formulierten viele Kritiker*innen der frühen US-amerikanischen Pop-Art zwar bereits in ihren negativen Kritiken deren Abstammung aus dem *Camp*. Sie erfassten in ihrer Verachtung sehr wohl auch die epigonale Beziehung der Pop-Art zum *Camp*.³⁵ Die frühe Pop-Art wurde nicht nur von queeren Künstler*innen und Figuren geprägt, sondern auch intensiv von einem queeren Publikum rezipiert, das in ihr zahlreiche Verweise auf die Kultur und den Humor des *Camp* wiedererkannte.³⁶ Die Reaktionen auf den Einzug der Pop-Art in den Kunstbetrieb und seine Diskurse fasst Thomas folgendermaßen zusammen:

„It's close ties with homosexuality even result in numerous published attacks on Pop as a gay conspiracy to ruin the art world. Since that time, Pop's repositio-
ning and absorption into the canon of art history has relocated the story of its gay content to oblivion, still certain codes within it still resonate even until today.“³⁷

Solche negativen Einschätzungen finden sich dem Autor zufolge auch in ausführlichen Schilderungen einer angeblichen „schwulen Freimaurerei einer schwulen Verschwörung gegen die Kunstwelt und den guten Geschmack“ wieder, die sich gegen *Camp* und die Pop-Art richteten.³⁸

Trotz der seriösen Diskussion des *Camp*, die nach Sontags Essay auch in wissenschaftlichen Publikationen über die Pop-Art stattfand,³⁹ 'vergaß' die fortschreitende Kanonisierung der Pop-Art in den folgenden Jahrzehnten weitestgehend, dass *Camp* den Grundstein für die Pop-Art gelegt hatte.⁴⁰ Queere und *campy* Spuren lassen sich in unterschiedlichen Werken Warhols entdecken: Vom ständigen Portraitieren queerer Figuren und Personen (zum Beispiel für die Zeichnungen der Serie *Ladies's Alphabet* (1953) zu Beginn seiner Karriere)⁴¹ über die Polaroidserie *Self Portrait in Drag* (1980, Abb. 5), in der Warhol sich als sein Alter Ego *Drella* (eine Mischung aus *Dracula* und *Cinderella*) zeigt,⁴² sowie die Darstellungen männlicher Genitalien der Serie *Torso* (1977),⁴³ oder die Porträtreihe *Ladies and Gentlemen* (Abb. 6), für die Warhol in den 1970er Jahren verschiedene Drag Queens porträtierte,⁴⁴ bis hin zu – offensichtlicher wird es wohl



Abb. 5: Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1980, Polaroid™ Polaroid Type 2, 10,8 x 8,6 cm, Pittsburgh, The Andy Warhol Museum.



Abb. 6: Andy Warhol, *Ladies and Gentlemen (Wilhelmina Ross)*, 1975, Acryl und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 305 x 205 cm, New York, Jose Mugrabi Collection.

nicht – seinem Film *Camp* aus dem Jahr 1965. Warhols Kunst ist von queeren und hochgradig *campy* Figuren, Codes, Praktiken und Ästhetiken durchdrungen. Seit kurzem werden diese auch über queere Communities hinaus in Ausstellungen und Publikationen bekannt und thematisiert.⁴⁵

Im Zuge eines ‚Vergessens‘ ihrer *campy* Subtexte und Kontexte wurden die in diesen Werken ersichtlichen Übersteigerungen der Oberfläche, des Plakativen und des Plastikhaften überwiegend als affirmierende oder kritisierende Kommentare zur Konsumkultur gelesen. Dabei wurde die Kunstfigur *Andy Warhol* nicht nur 'beeinflusst von' einer queeren Community New Yorks, sie gehörte ihr – wenn auch in einer ambivalenten Rolle – augenscheinlich an. Nach Ansicht vieler seiner Peers und späterer Rezipient*innen, bekannte Warhol bzw. seine Figur sich aber nicht ausreichend zu ihren politischen Kämpfen.⁴⁶ Queere und *campy* Akteur*innen und Figuren wie Candy Darling, Divine oder Marsha P. Johnson wurden durch Portraits, künstlerische Kooperationen und Auftritte in Filmen aus der *Factory* nicht nur zum Sujet, sondern de facto zu Co-Autor*innen und damit zu einem essenziellen Bestandteil seines Werks, ohne den weder die Figur *Andy Warhol* noch ihre Arbeiten oder die Pop-Art überhaupt denkbar wären.

'Widernatur' und Erwiderungen – eine queer-historische Lesart von Warhols *Silver Factory*

Vor dem Hintergrund einer queeren Künstlichkeitskultur, die Warhols Arbeiten von den verwendeten Materialien bis hin zu den dargestellten Posen und Figuren durchzieht, möchte ich vorschlagen, sein Werk nicht auf eine Konsumkritik oder -feier zu limitieren. Immer wieder werden die Überspitzungen von Massenhaftigkeit und Warenförmigkeit in der Pop-Art und ihre eigene fabrikhafte Produktion angeführt, um den konsumkritischen Charakter dieser Kunst zu belegen.⁴⁷ Eine solche Lesart blendet jedoch die queere Tradition der Pop-Art, also ihre Entstehung aus einer *Camp Sensibility* und ihre Tradierung in den Mainstream konsequent aus.

In einer queerhistorischen Lesart dieser Werke erscheint die Fabrikhaftigkeit, das Industrielle, Serielle und Massenhafte der Pop-Art als eine Auseinandersetzung mit den fabrik- und massenhaften Versuchen,

queeres Leben in Konzentrationslagern auszulöschen. Warhols *Silver Factory*, in deren Namen glänzendes Material und Fabrik zusammenlaufen, ist als queere ästhetische Erwiderung der 1960er-Jahre auf die ultimativen 'Fabriken' der Nazis interpretierbar, in denen weniger als zwanzig Jahre zuvor noch versucht worden war, die Ausrottung queeren Lebens mit dem Argument seiner angeblichen 'Widernatur' industriell durchzusetzen. Nicht zufällig wird der unter anderem auf das französische *se camper* zurückgehende, etymologisch aber mit tausend verspielten Geschichten überladene Begriff des *Camp* ausgerechnet in der US-amerikanischen Nachkriegszeit populär. Schließlich hatte das Wort „Camp“ dort gerade eben noch als Kurzform für „Concentration Camp“ die abgründigsten Orte der Menschheit beschrieben, an denen queere Menschen und andere Minderheiten industriell gefoltert und vernichtet wurden. Dieses Homonym des Wortes *Camp*, fördert die Abgründigkeit seines spielerischen Charakters an die Oberfläche, die sich in der Pop-Art fortsetzt.

Warhol produzierte und reproduzierte in seiner *Factory* eben jene Figuren(typen), die mit dem Argument ihrer 'Widernatürlichkeit' ausgelöscht werden sollten – und zwar mithilfe der Ästhetik des seinerzeit am stärksten mit 'Künstlichkeit' verbundenen Materials: des Plastiks. Diese Praxis lässt sich als Potenzierung der von Sigmund Freud beschriebenen Doppelgänger-Versicherung gegen die Auslöschung des *Ichs* interpretieren:

„[D]er Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine 'energetische Dementierung der Macht des Todes' [...]. Die Schöpfung einer solchen Verdopplung zur Abwehr gegen die Vernichtung hat ihr Gegenstück in einer Darstellung der Traumsprache, welche die Kastration durch Verdopplung oder Vervielfältigung des Genitalsymbols auszudrücken liebt.“⁴⁸

Warhols serielle Produktion von Figuren und Abbildern einer queeren Ästhetik des *Camp* kann mit Freud als eine auf die Geschichte der versuchten Ausrottung bezogene und gegen das erneute Auslöschen in die Zukunft gewendete Versicherung gelesen werden, die letztendlich eine *Erwiderung* ist. In industriellen Verfahren zur massenhaften und seriellen Produktion von Kunst übertrug Warhol die dem abgelehnten 'Anderen'

zugeschriebene und zum Auslöschungsgrund gemachte 'Künstlichkeit' auch auf Bilder berühmter Figuren und schreibt damit auch eine queere, *campy* Lesart nicht queerer Stars in diese Bilder ein.



Abb. 7: Andy Warhol, *Querelle*, Filmposter für den gleichnamigen Film von Rainer Werner Fassbinder, 1982, Offsetdruck, 100 x 70 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Klaus Biesenbach liest die künstlerische Praxis der Verdopplung und Wiederholung bei Warhol zwar zunächst dezidiert biografisch als unstillbares Begehren nach „Zweiheit, Multiplizität [...] Rastlosigkeit und den Wunsch, mehr zu wollen,“⁴⁹ arbeitet anhand von Warhols Plakat für Rainer Werner Fassbinders Film *Querelle* (1982, Abb. 7) aber auch die historische Verknüpfung von queerem Begehren und Tod heraus:

„Each Man Kills the Thing He Loves *singt Jeanne Moreau in Rainer Werner Fassbinders Meisterwerk Querelle aus dem Jahr 1982. [...] der Titel klingt wie die düstere Vorahnung oder Beschreibung einer Ära, die gerade erst ihren Anfang nahm. Die unmittelbar bevorstehende AIDS-Krise, die weltweit letztlich über 40 Millionen Menschen das Leben kosten sollte, schienen ältere Zusammenhänge zwischen Tod und schwulem Begehren er erneut zu bestärken. Schwul zu sein*

wurde schon länger mit dem Tod in Verbindung gebracht, da es als sündhaft erachtet wurde und darauf die Todesstrafe stand; 'schwule' Straftäter wie Oscar Wilde wurden in Arbeitslager geschickt oder Männer wie Pasolini umgebracht.“⁵⁰

Wie präsent der historische Versuch der Auslöschung queeren Lebens jahrzehntelang (und bis heute) in queeren Diskursen blieb, zeigt eine in den 1980er Jahren im Kontext von AIDS entstandene Passage in Warhols *Diaries* (ca. 1976 – 1987).⁵¹ Neben mehreren Verweisen auf ehemalige Insass*innen deutscher Konzentrationslager⁵² und auf das Theaterstück *Bent* (1979) über Homosexuelle in Konzentrationslagern,⁵³ artikuliert auch die Passage „You know I wouldn't be surprised if they started putting gays in concentration camps.“⁵⁴ die bis dahin auf Auslöschung gerichtete Rolle des Industriellen im Repertoire kollektiver queerer Erinnerung und Geschichte.

Zu jener Zeit entwickelten Warhols Zeitgenoss*innen Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston,

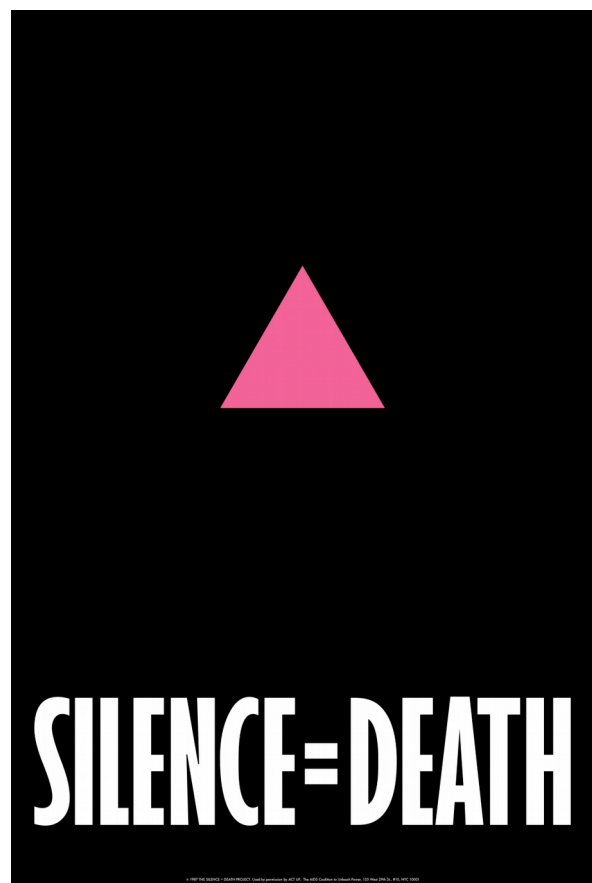


Abb. 8: Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Lione, und Jorge Socarras, *Silence=Death Project*, 1986, Poster.

Charles Krelloff und Chris Lione und Jorge Socárras nach dem Besuch einer KZ-Gedenkstätte das ikonische *Silence=Death* Plakat (1986, Abb. 8). Über das umgedrehte Symbol des Rosa Winkels verliehen sie der Parallele zwischen den Ausrottungsversuchen Homosexueller während der Zeit des Nationalsozialismus und der tatenlosen Gleichgültigkeit von Politik und Gesellschaft sowie der Stigmatisierung der Opfer der AIDS-Krise in den 1980er und 1990er Jahren einen grafischen Ausdruck.⁵⁵ Das Plakat zog eine Parallele zwischen der systematischen passiven Tötung einer Minderheit – als die das Schweigen über AIDS von den Aktivist*innen faktisch aufgefasst wurde – zum Trauma der Vergangenheit und schrieb diese in die Ästhetik und die Diskurse der Proteste ihrer Gegenwart ein.⁵⁶

Jack Halberstam kritisiert die absolute Entgegensetzung von Homosexualität und Faschismus in seinem Essay *The Killer in Me is the Killer in You: Homosexuality and Fascism* (2011) als simplifizierend und übt, trotz der historischen Kontinuitäten, eine konstruktive Kritik an den Limitierungen dieser Lesart (z.B. der Präsenz einer faschistischen Ästhetik in schwuler maskulinistischer Kultur wie in *Tom of Finland* sowie anhand von Biografien, die keine absolute Entgegensetzung von Homosexualität und Faschismus zulassen).⁵⁷

Auch eine Interpretation, die die Pop-Art auf ihre Rolle als zentralen Transporteur einer queeren Lesart der 'Künstlichkeit' festschreibt, greift zu kurz. Vielmehr ist sie als eine künstlerische Lektüre oder ein Umgang mit der Kommodifizierung, Verbreitung und Popularisierung der Traditionen einer *erwidernden* queeren Kultur der 'Künstlichkeit' weit über deren Communities hinaus zu verstehen; als künstlerische Auseinandersetzung mit dem, was im postmarxistischen Sinne als Inkorporation ihrer kritischen Potenziale beschrieben werden kann.⁵⁸ Dabei wird die ästhetische Tradition der 'Künstlichkeit' für eine scheinbare Modernisierung der 'Welt danach' genutzt, wobei in den nun plastikhaft-perfekt ausgestalteten heteronormativen Lebensräumen der Kleinfamilie der 1950er Jahre Queerness weiterhin unaussprechlich bleibt.

Fazit: Eine queertheoretische Einordnung der glänzenden Plastikoberflächen

In Warhols Werk verbindet sich also ein (historischer) Vorwurf der 'Widernatürlichkeit' des Queeren mit der 'Künstlichkeit' des Plastiks und der Ästhetik industrieller, massenhaft künstlerischer Vervielfältigungen. Ich schlage vor, sie vor diesem queerhistorischen Hintergrund als *Erwiderung* auf die industrialisierten Auslöschungsversuche des Queeren im Nationalsozialismus zu lesen, die explizit mit dem Argument der 'Widernatürlichkeit' des Queeren begründet wurden. Warhol reproduziert – ausgerechnet nach diesen industriellen, massenhaften Auslöschungsversuchen ebenso industriell und massenhaft 'neue' Figuren in einer exzessiv 'künstlichen' Ästhetik.

Für die Verbindung des Queeren mit dem glatten, glänzenden Plastik halten Queer- und Kunsttheorie unterschiedliche Ansätze bereit: Tavi Meraud beschreibt Glanz als „surfacing surface“⁵⁹, also als Selbstthematisierung der Oberfläche. In diesem Sinne fordern die glänzenden Plastikoberflächen Warhols die Logik der Oberfläche und ihres Darunter als dominierenden Betrachtungsmodus queerer Figuren und Porträts explizit heraus.

Damit könnte Glanz in Anlehnung an Nicholas de Villiers auch als eine visuelle Form der „queer opacity“ (der queeren Undurchsichtigkeit) gedeutet werden. De Villiers beschreibt mit dem Begriff ein womöglich provokantes, vermeintliches Fehlen oder Verweigern von Informationen, das er im Schweigen der Figur *Andy Warhol* erkennt und als Gegenstrategie zu einer intellektuellen Suche nach einer vermeintlich versteckten Tiefe interpretiert.⁶⁰ Er stellt diese Strategie in die Tradition einer Anti-Hermeneutik, die selbst der berühmtesten *Camp*-Theoretikerin immer wieder in den Mund gelegt wird.⁶¹

Auch Barbara Reisinger begreift Glanz als eine Visualität der Uneindeutigkeit: Sie beschreibt, wie die glänzende Einrichtung der *Factory* einen Raum schafft, dessen Materialien und Oberflächen demonstrativ die Unterscheidung von Privat und Öffentlich bearbeiten:

„*Layers of aluminum foil and paint, crumbling walls and floors, found furniture. These materials produced*

*a variety of effects, from shine and glitter to dusty softness. In my reading of the Factory, I frame these effects as a well-orchestrated effort in interior decoration and draw out the significance of the Factory as a space where the dichotomy of privacy and publicity was continuously and performatively undone.*⁶²

Genau diese dem Dichotomen widerstrebenden Uneindeutigkeiten arbeitet Juliane Rebentisch in ihrem Aufsatz *Über eine materialistische Seite von Camp. Naturgeschichte bei Jack Smith* (2013) als zentrales Verfahren des *Camp* heraus.⁶³ Sie zeigt am Beispiel des Films *Normal Love* (1963) von Jack Smith, dass es sich bei *Camp* gerade nicht um die absolute Haltung einer Anti-'Natur' handelt, die scharf zwischen den Antagonisten 'Natur' und 'Künstlichkeit' trennt:

*„Man hat camp zumeist mit einer Haltung identifiziert, die das Künstliche affirmiert – einer Haltung 'gegen die Natur'. Die camp Attitude sagt mit einem Achselzucken: 'nature? I'm against nature' Und man könnte sogar annehmen, ebendiese Abwehr sei der einzig wirklich ernstzunehmende Einsatz von camp. Wenig überraschend ist daher, dass die scheinbare Opposition, die die Erlebnisweise von camp gegenüber der Natur behauptet, auch eine Hauptthese von Susan Sontags berühmten 'notes on 'camp' ist.“*⁶⁴

Am Beispiel von Jack Smiths Diva Mario Monte verdeutlicht sie:

*„camp, oder zumindest Jack Smiths camp, so meine These gegen die erste Behauptung, schneidet nicht einfach das Verhältnis zur Natur ab, sondern rettet es vielmehr dialektisch als ein Moment von Geschichte. Denn was Geschichte auf Natur öffnet, ist Vergänglichkeit. Und Vergänglichkeit – Flüchtigkeit, Sterblichkeit – ist ein sehr wichtiges Motiv bei Smith.“*⁶⁵

Es muss betrachtet werden, dass *Camp* – sowohl in simplen Verwendungen des Hyperkünstlichen als scheinbares Gegenteil von 'Natur', als auch in der auf einen systematischeren *Camp*-Begriff gerichteten, von Rebentisch am Beispiel der „Kreatur“ beschriebenen Übergänge von 'Künstlichkeit' und 'Natur' – nur unter der Prämisse eines diskursiv vollzogenen Herausgeschnittenseins aus dem legitimierenden Argument der 'Natur' möglich ist, das wiederum unter der Prämisse eines binären Antagonismus von 'Natürlichkeit' und 'Künstlichkeit' stattfindet. Nur vor dem Hintergrund dieses Gegensatzes und der Abwertung des Queeren als

'Widernatur' ist die Kultur des *Camp* möglich. Wie Rebentisch schreibt, wird in ihr eben nicht eine strikte Anti-'Natur', sondern die „Kreatürlichkeit“ als Übergang von (stilisierter/imaginierter) 'Natur' und (stilisierter/imaginierter) 'Künstlichkeit' zentral. Rebentisch beschreibt diese als materialistische Seite von *Camp* als dessen Schönheit, der ein Moment der Hoffnung auf Veränderung innewohnt.⁶⁶

Unerwähnt bleibt bei ihr, dass die „Kreatur“ die lateinische Version jener *Schöpfung* ist, die im Griechischen auch in dem vom *Camp* geliebten *Plastik* (πλαστική (ύλη)) als auch in der *Kreatur* (Πλάσμα) anklingt. Die hier untersuchten Erwiderungen sind also ein Umgang mit und eine queere Einschreibung in ein dichotom verfasstes und ausgestaltetes Verhältnis von 'Natürlichkeit' und 'Künstlichkeit' samt einer geleugneten oder bekämpften 'Widernatur' sowie eine Antwort auf die von Barthes in den *Mythologies (Le Plastique)* verwundert und bewundernd beschriebenen „noms de berger grec (Polystyrène, Phénoplaste, Polyvinyle, Polyéthylène)“⁶⁷ also den griechischen Hirtennamen Polystyren, Phänoplast, Polyvinyl, Polyäthylen für die als Gegensatz zu ihnen konzipierten „alchemischen Substanzen“⁶⁸.

Endnoten

1. Vgl. David Kunzle, *Pop Art as Consumerist Realism*, 2017; Michael Lüthy, *Das Konsumgut in der Kunstwelt*, Ostfildern-Ruit 2002.
2. Die Kursivierung von *Camp* ist in diesem Text markiert, dass ein hohes performatives Potenzial darin liegt, etwas als *Camp* zu bezeichnen und dass es sich bei meinem Schreiben um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Funktion handelt. Der Begriff *Camp* entstammt keiner streng wissenschaftlichen Tradition, sondern lebt von seiner Uneindeutigkeit und der subkulturellen Praxis, etwas als *Camp* zu bezeichnen. Diese Praxis markiert die humorvolle, queere *Sensibility*, eine von cis- und hetero Perspektiven dominierte bzw. von ihnen festgeschriebene Welt zu erleben.
3. *Camp* und Queer sind nicht synonym. Während *Camp* eine spezifische *Sensibility* beschreibt, die auch einen eigenen ästhetischen Kanon hervorgebracht hat, ist der Begriff Queer deutlich weiter gefasst und vereint unterschiedlichste Praktiken und Lebensweisen, die subversiv mit Gendernormen umgehen. *Camp* ist dabei ein (wichtiger) Teil queerer Kultur.
4. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, S. 159–160.
5. Vgl. Gottfried Semper, *Kunstindustrie, Ausstellung, Museum* (1851), S. 19.
6. Vgl. Semper 1851, *Kunstindustrie, Ausstellung, Museum*, S. 19.
7. Vgl. Andrea Westermann, *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zürich/Bielefeld 2007, S. 231.
8. Georg Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin 1908, S. 424, zit. n.: Westermann 2007, *Plastik*, S. 44.
9. Vgl. dazu: Unbekannte*r Designer*in, *Zelluloidschachtel aus den 1920er-Jahren, die Funierarbeiten nachahmt*, in: Pasquale Alteri/Francesca Cernia Slovin, *Gli Anni di plastica*, Mailand 1983, S. 49.
10. Vgl. Westermann 2007: *Plastik*, S. 283.
11. Vgl. Westermann 2007: *Plastik*, S. 149.
12. Vgl. Heather Davis, *Die Plastizität von Plastik*, Berlin 2023, S. 104.
13. Vgl. Davis 2023, *Die Plastizität von Plastik*, S. 104.
14. Westermann 2007: *Plastik*, S. 47.
15. Vgl. Westermann 2007: *Plastik*, S. 46–47.
16. Diese Formulierung stammt von Mary Quant, Designerin der ersten Modedesigner*in, *Wet Collection*, (1963). Vgl. *British Fashion Icon Mary Quant*, CBC Archives, 1968.
17. Stephanie Roenneke vergleicht in ihrer Dissertation *Camp als Konzept* (2017) viele Definitionen des *Camp*, wobei kaum eine auf die Begriffe „Künstlichkeit“, „Artefice“ oder „Artificial“ verzichtet. Vgl. Stefanie Roenneke, *Camp als Konzept*, Moers 2017.

18. Vgl. Fabio Cleto, *Introduction*, Ann Arbor 1999, S. 46.
19. Vgl. Karen van Godtsenhoven, *The camp pose*, New York 2019.
20. Im Hintergrund dieser Oper arbeiteten einige der wichtigsten Figuren queerer Kultur dieser Zeit zusammen. Sie schrieben ihr queere Ästhetiken ihrer Zeit ein. Das Libretto schrieb Gertrude Stein, die Komposition stammt von Virgil Thompson. So erarbeitete Stettheimer das Bühnenbild im Kontext einer (explizit) queeren Produktion.
21. Vgl. Lisa Barg, *Black Voices, White Sounds*, 2000, S. 144.
22. Vgl. *Four Saints in Three acts 1934. (Film Clips of the Opera "Four Saints in Three Acts," from "Virgil Thomson Composer," Analysis by Rebecca A. Rabinow)*, Metropolitan Museum of Arts 2021.
23. Westermann 2007, *Plastik*, S. 38.
24. Vgl. Juliane Rebentisch, *Über eine materialistische Seite von Camp*, 2013, S. 165–166.
25. Ein Beispiel für diese Kontinuitäten in Deutschland ist die unveränderte Übernahme von §175 in das Strafgesetzbuch der Bundesrepublik Deutschland (BRD), der bis 1994 sexuelle Handlungen zwischen Menschen männlichen Geschlechts unter Strafe stellte. Zudem wurden zahlreiche während des Nationalsozialismus unter diesem Paragraph verurteilte Menschen, die selbst nach der Befreiung der Konzentrationslager weiterhin als Straftäter galten, nicht entschädigt, sondern wieder oder weiterhin inhaftiert.
26. Vgl. Heather Davis, *Plastikutopien*, Berlin 2023, S. 122–149.
27. Vgl. Joe A. Thomas, *Forgotten Codes of Camp*, Dordrecht 1999, S. 90.
28. Vgl. Barbara Reisinger, *Inevitable Plastic Palace*, London 2021, S. 169.
29. T. F. Bugaenko, *Acrylic painting in contemporary fine art*, 2024, S. 191–192.
30. Vgl. Frankfurt am Main et al. 2005, *Summer of Love*.
31. Vgl. Matthew J. Abrams: *Florine Stettheimer: New York and Toronto*, in: *The Burlington Magazine*, 159 (1374), 2017, S. 758.
32. Susan Sontag, *Notes on Camp*, New York 1966, S. 280.
33. Vgl. Douglas Davis, *Art and Technology*, 1968, S. 30.
34. Vgl. Joe A. Thomas, *Pop Art and the Forgotten Codes of Camp*, Dordrecht 1999, S. 989–995.
35. Thomas geht von einer ausschließlich männlichen, homosexuellen Kultur des *Camp* aus. Diese Einschätzung lässt sich historisch aber nicht stützen. Da auch viele (trans) Frauen *Camp* prägten, ist stattdessen eher von einer queeren (Sub-)Kultur zu sprechen.
36. Vgl. Thomas 1999, *Forgotten Codes of Camp*, S. 989.
37. Thomas 1999, *Forgotten Codes of Camp*, S. 989.
38. Thomas 1999, *Forgotten Codes of Camp*, S. 991.
39. Vgl. Thomas 1999, *Forgotten Codes of Camp*, S. 991–992.
40. Dieses 'Vergessen' einer queeren Urhebererschaft wird in seiner strukturellen Dimension als *Straightwashing* bezeichnet.
41. Die Zeichnung *Lady M* beispielsweise basiert auf einem Kontaktabzug eines Shootings Otto Fenns das Billy Loew in Drag zeigt. Vgl. Nina Schleif, *Drag & Draw Andy Warhol*, München 2018, S. 16–32 und 50.
42. Vgl. *Self-Portraits in Drag*, 1980, Polaroidfotos/Polaroid Polacolor Typ 2, je 10,8x8,6 cm, in: Berlin 2024, *Velvet Rage and Beauty*, S. 224–236.
43. Vgl. beispielsweise Andy Warhol, *Torso (Male Genitals)*, 1977, Acryl und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 127 x 101,6 cm, in: Berlin 2024, *Velvet Rage and Beauty*, S. 164.
44. Vgl. beispielsweise Andy Warhol, *Ladies and Gentlemen (Wilhelmina Ross)*, 1975, Acryl und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 305 x 205 cm, in: Berlin 2024, *Velvet Rage and Beauty*, S. 126.
45. Vgl. die Ausstellungen *Velvet Rage and Beauty* in der Neuen Nationalgalerie, Berlin (09.06.2024 – 06.10.2024) und *Andy Warhol und Keith Haring. Party of Life* im Museum Brandhorst, München (28.06.2024 – 26.01.2025).
46. Vgl. David Joselit, *Yippie Pop: Abbie Hoffman*, 2002.
47. Vgl. Robert Hughes, *The Rise of Andy Warhol*, New York 1982.
48. Sigmund Freud, *Über das Unheimliche*, 1919, S. 309.
49. Klaus Biesenbach, *Einführung*, München 2024, S. 7.
50. Biesenbach 2024, *Einführung*, S. 7–8.
51. Die *Diaries* sind künstlerisch-literarische Texte (keine rein persönlich-biografischen Aufzeichnungen oder Selbstäußerungen) der Kunstfigur *Andy Warhol* in erzählerischer bis aphoristischer Sprache, die dieser täglich zur selben Zeit telefonisch Pat Hackett diktierete, die später die Bücher herausgab. Vgl. Andy Warhol, *Diaries*, New York (1967–1987) 2009.
52. Vgl. Warhol (1967–1987) 2009, *Diaries*, S. 87 und 189.
53. Vgl. Warhol (1967–1987) 2009, *Diaries*, S. 331.
54. Warhol (1967–1987) 2009, *Diaries*, S. 953.
55. In den Konzentrationslagern wurden die unter §175 und §175a Inhaftierten gezwungen, den Rosa Winkel zu tragen. In den 1970er Jahren beginnt eine subversive Nutzung dieses Zeichens. (Vgl. dazu das Ausstellungsprojekt *Love at first fight*, Schwules Museum Berlin, Berlin, 01.03.2023 – 30.09.2025.) Die Urheber*innen von *Silence=Death* drehten den Winkel zu einem stabilen, auf der Basis stehenden Dreieck, was als ein visueller Kommentar der Stabilität und Widerständigkeit gedeutet werden kann.
56. Für eine ausführliche Analyse der Geometrie des *pink triangle* im Kontext von AIDS vgl. Lee Edelmann, *Homographesis*, New York/London 1994, S. 79–92.
57. Vgl. Jack Halberstam, *The Killer in Me is the Killer in You*, Durham/London 2011, S. 147–171.
58. Für eine weitere postmarxistische Lesart Warhols vgl. Isabelle Graw, *When Life Goes to Work*, 2010, S. 101–102; David Roberts, *From the cultural contradictions of capitalism to the creative economy*, 2012, S. 83–97.

59. Tavi Meraud, *Iridescence, Intimacies*, 2015, S. 3.
60. Vgl. Nicholas de Villiers, *Opacity and the Closet*. Minneapolis 2012, S. 6–7.
61. Vgl. Hanno Ehrlicher, *Ästhetik der Entblößung*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 278.
62. Reisinger 2021, *Inevitable Plastic Palace*, S. 171.
63. Vgl. Rebentisch 2013, *Über eine materialistische Seite von Camp*, S. 168.
64. Rebentisch 2013, *Über eine materialistische Seite von Camp*, S. 167.
65. Rebentisch 2013, *Über eine materialistische Seite von Camp*, S. 168.
66. Vgl. Rebentisch 2013, *Über eine materialistische Seite von Camp*, S. 176.
67. Barthes 1957, *Mythologies*, S. 195.
68. Barthes 1957, *Mythologies*, S. 195.

Bibliographie

- Matthew J. Abrams: *Florine Stettheimer: New York and Toronto*, in: *The Burlington Magazine*, 159 (1374), 2017, S. 758–759.
- Lisa Barg, *Black Voices, White Sounds. Race and Representation in Virgil Thomson's Four Saints in Three Acts*, in: *American Music*, Band 18, Heft 2, 2000, S. 144.
- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.
- Berlin, Neue Nationalgalerie, *Velvet Rage and Beauty*, hg. von Klaus Biesenbach, München 2024.
- Klaus Biesenbach, *Einführung*, in: Berlin, Neue Nationalgalerie, *Velvet Rage and Beauty*, hg. von ders., München 2024, S. 6–10.
- British Fashion Icon Mary Quant*, CBC Archives, 1968, 07.02.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=EztpFM3wjQ> (04.06.2025).
- T. F. Bugaenko, *Akrilovaya zhivopis' v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve [Acrylic painting in contemporary fine art]*, in: *Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*, 2024, Band 14 (8A), S. 191–192.
- Fabio Cleto, *Section I. Tasting it: Introduction*, in: *Camp. Queer Aesthetics and the performative Subject: A Reader*, hg. v. ders., Ann Arbor 1999, S. 44–49.
- Douglas Davis, *Art and Technology: The New Combine*, in: *Art in America*, Heft 56, 1968, S. 30.
- Heather Davis, *Die Plastizität von Plastik*, in: Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, *Plastic World*, hg. v. Martina Weinhart, Berlin 2023, S. 104–108.
- Heather Davis, *Plastikutopien*, in: Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, *Plastic World*, hg. v. Martina Weinhart, Berlin 2023, S. 122–149.
- Lee Edelmann, *Homographesis*, New York/London 1994.
- Hanno Ehrlicher, *Ästhetik der Entblößung. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie*, in: *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, hg. v. Kerstin Gernig, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 273–300.
- Four Saints in Three Acts 1934. (Film Clips of the Opera "Four Saints in Three Acts," from "Virgil Thomson Composer," Analysis by Rebecca A. Rabinow)*, Metropolitan Museum of Arts, 23.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=sXINp5iuUyw>, (01.09.2024).
- Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle/Liverpool, Tate Liverpool/Wien, Kunsthalle Wien, *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*, hg. v. Christoph Grunenberg, Berlin 2005.
- Sigmund Freud, *Über das Unheimliche*, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Heft 5/6, 1919, S. 297–324.
- Karen van Godtsenhoven, *The camp pose*, 21.05.2019. <https://www.metmuseum.org/perspectives/worldpride-met-camp-pose> (04.09.2025).
- Isabelle Graw, *When Life Goes to Work: Andy Warhol*, in: *Oktober*, Nr. 132, 2010, S. 99–113.
- Jack Halberstam, *„The Killer in Me is the Killer in You“: The Queer Art of Failure*, Durham/London 2011, <https://doi.org/10.1215/9780822394358-006>.
- Robert Hughes, *The Rise of Andy Warhol*, in: *The New York Review*, 18. Februar 1982, <https://www.nybooks.com/articles/1982/02/18/the-rise-of-andy-warhol/> (01.10.2025).
- David Joselit, *Yippie Pop: Abbie Hoffman, Andy Warhol, and Sixties Media Politics*, in: *Grey Room*, Nr. 8, 2002, S. 63–79.
- David Kunzle, *Pop Art as Consumerist Realism*, in: *Studies in Visual Communication*, Nr. 10, 2017, S. 16–33.
- Georg Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes – Das Kunstgewerbe in Barock, Rokoko, Louis XVI, Empire und neuester Zeit, im Gebiete des Islams und in Ostasien*, Band 2, Berlin 1908.
- Love at first fight*, Schwules Museum, Berlin, 01.03.2023–30.09.2025.
- Michael Lüthy, *Das Konsumgut in der Kunstwelt – Zur Para-Ökonomie der amerikanischen Pop Art*, in: Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, hg. von Chantal Berét/Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2002, S. 148–53.
- Tavi Meraud, *Iridescence, Intimacies*, in: *e-flux*, 8(1), 2015, S. 1–12.
- Juliane Rebentisch, *Über eine materialistische Seite von Camp. Naturgeschichte bei Jack Smith*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 8(1), 2013, S. 165–178.

Barbara Reisinger, „Inevitable Plastic Palace“: A Surface Reading of Andy Warhol's Factory, in: *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, hg. v. Petra Löffler/Anne Söll, London 2021, S. 169–182.

David Roberts, *From the cultural contradictions of capitalism to the creative economy: Reflections on the new spirit of art and capitalism*, in: *Thesis Eleven*, 110(1), 2012, 83–97.

Stefanie Roenneke, *Camp als Konzept. Ästhetik, Popkultur, Queerness*, Moers 2017.

Nina Schleif, *Drag & Draw Andy Warhol. The Unknown Fifties*, München 2018.

Gottfried Semper, *Kunstindustrie, Ausstellung, Museum* (1851), in: *Gottfried Semper. Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hg. v. Hans M. Wingler, Mainz/Berlin 1966, S. 27–79.

Susan Sontag, *Notes on Camp*, in: *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, S. 275–292.

Joe A. Thomas, *Pop Art and The Forgotten Codes of Camp*, in: *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, hg. v. Wessel Reinink/Jeroen Stumpel, Dordrecht 1999, S. 989–995.

Nicholas de Villiers, *Opacity and the Closet. Queer Tactics in Foucault, Barthes, and Warhol*, Minneapolis 2012.

Andy Warhol, *Diaries*, hg. v. Pat Hackett, New York (1967–1987) 2009.

Andrea Westermann, *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zürich/Bielefeld 2007.

Abbildungen

Abb. 1: <https://www.artforum.com/columns/four-saints-in-three-acts-198582/>.

Abb. 2: New York, Museum of Modern Art, *Andy Warhol. A Retrospective*, hg. von Kynaston McShine, New York 1989, S. 293, Taf. 302.

Abb. 3: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/14/andy-warhol-friends-reveal-all>.

Abb. 4: <https://greg.org/archive/2010/06/29/on-warhols-rain-machines.html>; via *Andy Warhol, Daisy Waterfall (Rain Machine)*, June 4 – August 3, 2002, galerie gmurzynska, Ausstellungsposter mit einem Text von Marice Tuchman, 2002.

Abb. 5: Hamburg, Kunsthalle Hamburg, *Andy Warhol. Photography*, Hamburg 1999, S. 220.

Abb. 6: Berlin 2024, *Velvet Rage and Beauty*, S. 126.

Abb. 7: Berlin 2024, *Velvet Rage and Beauty*, S. 254.

Abb. 8: https://en.wikipedia.org/wiki/Silence%3DDeath_Project#/media/File:Recreation_of_Silence_Equals_Death.svg

Zusammenfassung

Dieser Artikel bietet am Beispiel ausgewählter Arbeiten Andy Warhols eine Lesart des Plastiks und seiner betont 'künstlichen' Oberflächen in der Pop-Art an. Ein besonderer Fokus liegt auf der engen Verbindung zwischen Pop-Art und *Camp*. Es werden künstlerische Traditionen des 'Künstlichen' und des Plastiks in der Pop-Art vorgestellt; beispielsweise von Florentine Stettheimer, die bereits in den 1930er-Jahren Hyperoberflächen schuf und damit eine queere Tradition des Dandyismus weiterentwickelte. In einer queerhistorischen Lesart wird die Rolle von Plastik und die Zentralität von 'Künstlichkeit' im *Camp* als Erwiderung auf eine dem Queeren vorgeworfene 'Widernatürlichkeit' gelesen. Dieser Vorwurf diente noch wenige Jahre zuvor dem Nationalsozialismus als Argument für die

Auslöschungsversuche queerer Kultur und queerer Menschen. Im Homonym „Camp“ laufen queere *Sensibility* und der Begriff „Concentration Camp“ (als Fabrik zur Ausrottung queerer Kultur und queerer Menschen) zusammen. Das Wort „Fabrik“ klingt in Warhols *Silver Factory* wieder. Hier produzierte der Künstler betont industriell (queere) Abbilder in einer für das Camp charakteristischen 'künstlichen' und plastikhafte Ästhetik. Vor diesem Hintergrund werden die Plastikoberflächen der Pop-Art als Anlehnung an die (subversive) Kultur einer 'Künstlichkeit' im Camp und als künstlerischer Umgang mit und Kommentar zur Einverleibung queerer Tradition und ihrer kritischen Potenziale interpretiert. Denn in der Nachkriegszeit wurde die ausgestellte 'Künstlichkeit' allgegenwärtig, während die queeren Traditionen, die dieses euphorische, mit Modernität und neuen Möglichkeiten verbundene Image des Plastiks ermöglichten, weiterhin ausgeschlossen und kriminalisiert wurden. Auf diese Weise wird das Material Plastik in der Pop-Art seiner rein affirmierenden, kritisierenden oder absoluten 'Künstlichkeit' entrückt und als Auseinandersetzung mit diesen Stilisierungen gedeutet.

Autorin

Regine Eurydike Hader ist Kuratorin und Kulturjournalistin. Sie studierte in Düsseldorf, Nantes, München und Madrid und promovierte an der Freien Universität Berlin in Kunstgeschichte zu zeitgenössischem Camp. Ihr Forschungsinteresse gilt der Beziehung von Ästhetik und Politik. 2025 erschien ihre Analyse *Queerer Glanz: Betrachtungen einiger Fotografien zwischen Hypersichtbarkeit und zurückgewiesenen Blicken* im Sammelband *Make – Get – Be Visible. A Queer_Feminist Perspective of Art and Design* (DeGruyter). Zu ihren kuratorischen Projekten zählen das Queere Literaturfestival München, *Glitzer* (2025) im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und *Protest* (2024) im Landesmuseum Württemberg. Sie arbeitete für das Goethe-Institut und die Pinakothek der Moderne.

Titel

Regine Eurydike Hader, Von der 'Widernatur' einer „magischen Materie“, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2025 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.3.113460>