



THE VELVET UNDERGROUND

ANDY

UND SEIN HÖLLENTHEATER

Der Urknall des Konzertspektakels, wie wir es kennen: Pop-Art-Meister Andy Warhol tourt 1966 mit The Velvet Underground und seinem Factory-Krach-Happening „Exploding Plastic Inevitable“ durch Amerika. Nebenbei ist er Geburtshelfer einer der mythisch verehrten Platten des 20. Jahrhunderts. Als Schrittmacher der Pop-Idee macht sich Warhol genau hier unsterblich. In diesem Jahr, mit dieser Band, mit dieser Show.

Warhol (vorne) sieht mit seiner „Plastic Inevitable“-Bande 1966 durch Amerika (v.l.): Sterling Morrison, John Cale, Mary Woronov, Lou Reed, Eric, Gerard Malanga, Maureen Tucker in ihrem Hotel in L.A. während Tour



PHOTO: STEVE GRANITZ/GETTY IMAGES



an stellt es sich genau so vor: New York in den Sixties. Andy Warhol sitzt in seiner Factory, zwei Elvis-Siebdrucke hinter ihm. Als kleiner, heißgeliebter Akt der Provokation ist sein Kopf auf Schritthöhe mit dem doppelten Elvis. Nur ein paar

Mal huscht ein flüchtiges Schmunzeln über das sonst so coole, ausdruckslose Gesicht. Kunstkritiker Alan Solomon stellt ihm für ein TV-Interview Fragen über seine Kunst und über das Berühmtsein. Und der Pop-Artist, bereits mittellalt, aber gnadenlos jugendlich zurechtgemacht (Sonnenbrille, Lederjacke, schnittige Silberfrisur), haucht mit brüchiger Flüsterstimme druckreife Pop-Art-Sätze („Ich glaube nicht mehr an die Malerei!“). Es ist einer dieser idealtypischen Warhol-Auftritte. Man kann ihn sich heute auf YouTube anschauen – kann sich anschauen, wie Warhol den scheuen Burschen mimt, wie er sich beim Sprechen Kinn und Lippen tätschelt, wie er den hilflosen Interviewer nonchalant an der Nase herumführt: „Ich weiß die Antwort nicht. Sagen Sie sie mir einfach und ich wiederhole sie.“ Es ist ein Warhol auf seinem Höhepunkt. Niemals wieder sollte seine Vision vom Pop so schmerzlich nah am Puls der Zeit pochen wie im Jahr des Interviews: 1966

Irgendwann erzählt Warhol auch von „dieser neuen Band“: The Velvet Underground. Er versuche, sagt er, alles zu einem großen Ganzen zusammenzuschweißen – Kunst und Musik und Film und seine Pop-Idee: Jeder kann alles machen und sein. Was er denn mit der Band vorhabe, wird er noch gefragt. Er überlegt kurz und antwortet dann entschlossen: „Die größte Diskothek aller Zeiten!“

In den letzten Wochen des Jahres 1965 hat Warhol die Band aus der New Yorker Underground-Szene in seine Factory-Entourage aufgenommen. Sie sind für ihn alles zugleich: eine Art Hausband, hippestes Personal für Partys und Happenings und kreativer Anstoßpunkt. Um die Musik von Lou Reed, John Cale, Maureen Tucker und Sterling Morrison herum entwirft Warhol in nur wenigen Wochen eine einzigartige, neue Art der Live-Show: „Exploding Plastic Inevitable“ – eine fiebrhafte, beinahe aggressive Mischung aus Rockkonzert und Kunst-Performance.

Die große „Discothèque“ wird schnell zum zentralen Projekt. Sie ist der Kulminationspunkt, der große Jetztmoment der Factory-Jahre: ein Multimediaspektakel, in dem alle Ideensplitter auf kleinstem Raum zusammengestacht werden. Filmprojektionen und Rock'n'Roll-Improvisationen, Tanz-Performance und diabolische Lichtshow, Celebrity-Kult und Sado-Maso-Sündhaftigkeit – alles passiert gleichzeitig und alles zum Höllenlärm von The Velvet Underground. „Obwohl man nicht glauben möchte, dass das geht, wird der Lärm noch lauter“, heißt es in einer Kritik der „Fire Island News“ 1966, „bis eine einzige gewaltige Flutwelle auf uns niederbricht, so entfesselt, dass man das Beste gerade noch mitbekommt: Publikum, Tänzer, Musik und die Filme, alles fließt zusammen in einem herrlichen Höhepunkt der Hysterie.“

Am Ende dieses großen Pop-Irenhauses, mit dem Andy Warhol in diesem Jahr einmal quer durch das sich in Aufruhr befindende Amerika zieht, wird eine dieser unsterblichen Platten des 20. Jahrhunderts stehen: THE VELVET UNDERGROUND & NICO. Es ist jenes Debütalbum, das heute als erste Ausformulierung der „echten“, der coolen Rockmusik gilt, die damals gerade dabei war, sich vom Pop der Nachkriegsgeneration abzuspalten. Und es ist jenes Album, das kommerziell ein so grandioser Misserfolg war. Das kurz auf Platz 171 der amerikanischen Charts stand und dann wieder verschwand, weil damals keiner die dunklen Songs über Drogen und Großstadtparanoia hören wollte.

Die Anerkennung sollte mit einiger Verspätung folgen, erst in den 70ern und 80ern hinterlässt der Velvet-Sound als großer Orientierungspunkt der Nachfolgegeneration ihren Fußabdruck in der Popgeschichte. Bestimmt wird dieser Sound von zwei Gegenpolen: Lou Reed und John Cale. Der eine aus der Welt der Unterhaltungsmusik, der andere aus der der „ernsthaften“, akademischen Musik. Reed, der Pop-poet und scharfe Beobachter, hat schon einige Zeit als Auftragsongschreiber gearbeitet und ist fasziniert von den Hitsounds der Beat- und Surfmusik. Cale, das walisische Wunderkind an der Bratsche, kommt dagegen aus dem Kosmos der zeitgenössischen Komposition, der Fluxus-Bewegung und Neuen Improvisationsmusik. Mit John Cage und Minimal-Music-Komponist La Monte Young hat er das meditative, elektronisch verstärkte Brummen der Drone-Sounds entwickelt (mit Young hatte Andy Warhol 1963 kurz in einer Art Künstler-Supergroup gespielt). Jetzt macht er sich zusammen mit Reed daran, das alles zu einem großen Popentwurf zusammenzuwerfen.

Andy Warhol dagegen, der ehemalige Immigrantenge aus Pittsburgh, ist zu diesem Zeitpunkt bereits ein gefeierter Pop-Art-Künstler: Nicht nur, dass er von Stars umschwirrt wird, er ist selbst zu einem geworden. Und er macht – seinem berühmten Postulat der „15 minutes of fame“ folgend – auch andere zu Stars: Edie Sedgwick gehört dazu, Candy Darling oder Nico, die er 1966 mit The Velvet Underground zusammenbringt. Warhol hat zudem gerade mit seiner „alten“ Kunst gebrochen – mit den serialisierten Siebdrucken also, mit den Suppendosen und Marilyn's, den Car Crashes und Brillo-Boxes, mit denen er so berühmt geworden ist. 1965 hatte er vor versammelter Presse in Paris erklärt, keine Bilder mehr machen zu wollen. In „Popism“, seiner Autobiografie über die 60er, schrieb er dazu: „Kunst machte mir einfach keinen Spaß mehr, es waren die Leute, die mich faszinierten, und ich wollte all meine Zeit mit ihnen verbringen, ihnen zuhören, Filme mit ihnen machen.“



rund für diesen Umbruch ist etwas, das Warhol viel besser und früher verstanden hatte als andere kluge Köpfe seiner Zeit. Es sind Amerikas explosive Jahre („exploding“, wie im Titel der Performance) der sexuellen Aufbrüche, der elektrisierten

Jugendkultur und beschleunigten Öffentlichkeit der Massenmedien. Und Warhol weiß instinktiv, dass es in dieser Atmosphäre der rasanten gesellschaftlichen Veränderungen weniger um die Kunst an sich geht als um die Menschen, die sie machen. Eine Einsicht, die sich nach einem Schlüsselerlebnis im Oktober 1965 manifestiert hat: In Philadelphia war eine Ausstellungseröffnung völlig außer Kontrolle geraten. Norman Dolph (der ein paar Monate später auch als Tontechniker für das Debütalbum von The Velvet Underground fungierte) war als DJ gebucht und weil viel zu viele Leute gekommen waren, hatte man schon bald die Bilder von den weißen Wänden nehmen müssen, um sie im Gedränge nicht zu gefährden. So stand dann eine wilde, gewordene Menge in einer Galerie ohne Kunst und bedrängte Warhol und sein Lieblings-It-Girl Edie Sedgwick mit hysterischen Sprechchören. Und zwar so sehr, dass sie durch einen Notausgang fliehen mussten. „Wir waren nicht nur auf einer Kunstausstellung, wir waren die ausgestellte Kunst“, notierte Warhol dazu.

Und so beginnt die heiße Phase der „Silver Factory“ (auf diesen Namen hatte Warhol sein Atelier-Loft in Midtown Manhattan getauft, als er es 1962 bezogen hatte). Die Factory ist ein Atelier im doppelten Sinne: Fabrikations- ▶

„Raumfahrt lenkt die Blicke nach außen, Drogen nach innen. Warhol überall hin.“



Im East Village schlägt in den 60ern das Herz der New Yorker Gegenkultur: Hier feiert Warhols Pop-Spektakel in der „Dom“-Bar Premiere.



FOTO: GETTY IMAGES

„In New York singt man über die falschen Drogen.“

stätte für Kunst und Arena für neue Ideen. Bob Dylan und Mick Jagger hängen hier ebenso rum wie Truman Capote und Salvador Dalí. Schnell wird aus den mit Silberfolie und Spiegeln verkleideten Räumen, in denen Warhol und sein Kreativ-Zirkel die Siebdrucke herstellen, Filme drehen und legendäre Partys feiern, ein Sehnsuchtsort der New Yorker Subkultur: ein Treffpunkt für Künstler, Musiker, Starlets, Bohème-Poeten, Freidenker, Drag Queens und Amphetamin-Heads. Gesellschaftliche Außenseiter bekommen hier eine Brise Glamour und Kinder aus reichem Hause schnuppern einen Hauch Anarchie. Die Factory ist Warhols großes soziales Experiment. Ein Ort, an dem alles Mögliche aufeinandertreffen und passieren kann.

Warhols Erfolg beruht zuallererst auf seiner besonderen Beobachtungsgabe – eine Art siebter Sinn für die essenziellen und heiklen Themen seiner Zeit: Amerikas Faszination für Massenmedien und den Teenagerkult, für Geld und Ruhm, Rassismus, Gewalt und Sex. Warhol selbst und seine Kunst werfen all diese Themen wie eine glattpolierte Oberfläche auf den Betrachter zurück. „Wenn Sie etwas über Andy Warhol wissen wollen, dann müssen Sie sich nur meine Bilder und Filme anschauen“, sagt er 1966 in einem Interview mit dem Underground-Magazine „East Village Other“. „Das bin ich. Es steckt nichts dahinter.“ Warhol ist Mitte der 60er ein Spiegel Amerikas. Und jeder der hineinsieht, sieht etwas anderes.

„Exploding Plastic Inevitable“ – dieses nervöse Aufeinanderprallen von Licht, Bild, Sound und Bewegung, diese irritierende und hypnotische Gleichzeitigkeit – das ist Warhols Reaktion auf die ungeheuren Beschleunigungen, die sich 1966 in der Popkultur abspielen. Von heute aus betrachtet scheint es beinahe unausweichlich (auch das steckt im Titel: „inevitable“), dass Warhol sich eine Rockband in seine Factory-Clique holt. Schon vor der Zusammenarbeit

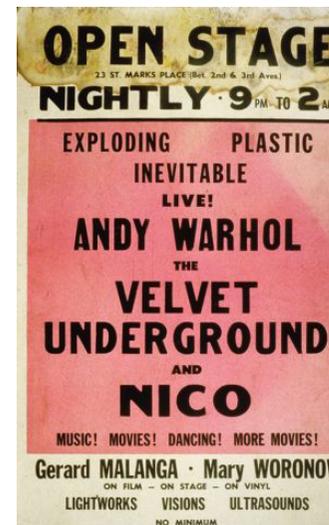
mit The Velvet Underground hatte er sich für Popmusik interessiert – wenn auch eher für deren Posen und Verheißungen als für die Melodien und Texte. Viele Geschichten aus der Factory erzählen davon, wie die Musik dort oft aus Radio und Plattenspieler gleichzeitig lärmte: Opernarien von Maria Callas zu den Rolling Stones zu den Hitsingles der Surpremes.

Ende 1965 – Warhol ist nach dem Popstar-Erweckungserlebnis in Philadelphia noch ganz elektrisiert und will seine Kunst endgültig in Richtung Performance verschieben – erzählen ihm sein Assistent Paul Morrissey und die befreundete Filmemacherin Barbara Rubin von einer Band, die er sich unbedingt anschauen soll. The Velvet Underground spielen an einem Abend kurz vor Weihnachten im „Café Bizarre“, einem kleinen, weniger angesagten Beatnik-Club in Greenwich Village. Die Band hat noch nicht genug eigene Songs, also spielen sie Coverversionen von Chuck Berry und Bob Dylan – alles aber schon in der heißkalten Mischung aus Dekadenz und Aggression, für die sie später bekannt werden. Warhol ist sofort begeistert. Und die Legende von The Velvet Underground nimmt ihren Anfang.

Es ist eine kurze, intensive Phase, in der Warhol als eine Art Manager, Mentor und Impresario agiert. Die Zusammenarbeit wird die Band und die Popmusik prägen. Schon im Mai 1967 trennen sich die Wege wieder. Bis dahin entsteht neben dem Show-Spektakel „Exploding Plastic Inevitable“ noch das wichtigste Produkt der Begegnung: das berühmte Debütalbum mit Warhols ikonischem Bananen-Cover. Es ist eine dieser falschen Popmythen, dass die Band die Platte abgeschrieben von der Öffentlichkeit im tiefen, dunklen Bauch der Stadt aufnahm. Dort hatten sie vielleicht ihren Sound entwickelt – diese eigenwillige Mischung aus Rocksongs, monotonen Drone-Klängen und Cales Bratsche – die Platte aber entsteht unter größtmöglicher Aufmerksamkeit. Bereits im Frühling 1966 ist um Warhols neue Band und Multimedia-Krachsow ein beachtlicher Medienwirbel entstanden. Überall erscheinen Konzertkritiken. Das „Life Magazine“ macht eine große Coverstory mit dem Titel „New Madness at the Discothèque“ mit einem Bild aus „Plastic Inevitable“ auf.

Lou Reed hat bereits eine Handvoll Stücke geschrieben, darunter seine beiden großen Provokationsstücke „Venus In Furs“ und „Heroin“. Unter Warhols Einfluss entsteht innerhalb weniger Wochen der Rest der Songs: „Femme Fatale“, „All Tomorrow's Parties“, „I'll Be Your Mirror“, „Sunday Morning“, allesamt geprägt von der Factory, von ihren Lichtgestalten und dem Glamour der Schattenwelten, der sie umgab. Warhol macht das, was er am meisten liebt und besten kann: Er spielt Stichwortgeber. Und Reed gießt die Anstöße in passgenaue Songtexte. Später erzählte er, Warhol habe ihn während dieser Zeit ständig gefragt, wie viele Songs er denn heute schon geschrieben habe. „Und egal mit welcher Zahl ich ihm antwortete, er sagte immer: ‚Du solltest mehr machen.‘ Es ist eines der Dinge, die man in der Factory gelernt hat: Dass man hart arbeiten muss für das, was man will.“

Im April 1966 haben sie schließlich genügend Songs beisammen. Warhol zahlt die 2500 Dollar für das Studio, in dem der größte Teil von THE VELVET UNDERGROUND & NICO in wenigen Tagen aufgenommen wird. Obwohl er auf der Platte offiziell als Produzent geführt wird, ist Warhols konkrete Beteiligung bis heute umstritten. Direkten musikalischen Einfluss hatte er wohl nicht. Er habe, wie es John Cale später beschreibt, das Album aber tatsächlich in ▶

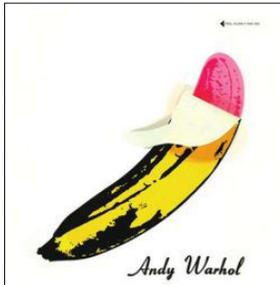
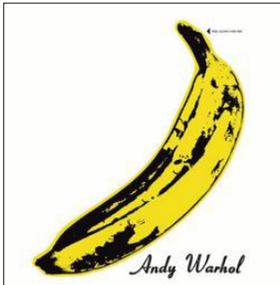


„Lightworks, visions, ultra sounds“: Plakat für die Performance in „Doo“

VELVETS WERK UND WARHOLS BEITRAG

DIE SACHE MIT DER BANANE

Bananen waren im Sommer 1966 in aller Munde: Die Idee für Warhols ikonisches Pop-Art-Cover lässt sich wohl auf ein Gericht zurückführen, das in Haight-Ashbury die Runde machte. Nämlich dass man high werden könne, wenn man Bananenschalen raucht. Und so kaufen die Hippies die Obstläden leer. Im Herbst singt Donovan in „Melow Yellow“ von einer „electrical banana“, was wiederum eine Anspielung auf Vibratoren sein soll. Und Warhol? Der schreibt auffordernd „Peel slowly and see“ neben seine Banane: Bei der in geringer Auflage erschienenen Erstpressung lässt sich deren Schale als Sticker abblenden. Darunter kommt als eine Art Phallus-Scherz das obszön fleischfarbene Fruchtfleisch zum Vorschein.



DIE SONGS UND ANDYS EINFLUSS

Andy Warhol und sein Factory-Irenhaus beeinflussten nachweisbar und direkt einige der Songs von The Velvet Underground und Lou Reed.

Sunday Morning

Auf Anregung von Warhol als Live-Song für Nico geschrieben, bestand Reed darauf, auf dem Album selbst zu singen. Warhol lieferte die Idee für die paranoid Grundstimmung, die den Song durchströmt, wie ein eisiger Wind die Hochhaus-schluchten Manhattans: „Watch out, the world's behind you.“

Femme Fatale

Wie so oft spielte Warhol hier den Stichwortgeber. Reed: „Eines Tages bat

mich Andy, einen Song über Edie Sedgwick zu schreiben. Er sagte einfach: Lou, meinst du nicht, dass sie eine richtige Femme Fatale ist? Und so machte ich einen Song daraus.“

All Tomorrow's Parties

„And what will she do with thursday's rags when monday comes around?“ Reeds treffen die Beschreibung der Factory-Stene: ausschweifende Partys, wilde Kostümierungen

und vom Amphetamin angeschmorte Hirnzellen.

Walk On The Wild Side

Später Einfluss: Den bekanntesten Song seiner Satokarriere schrieb Reed über die Factory-Drag-Queens, die aus dem pruden Amerika in New Yorks Unterwelten flohen. Namentlich genannt werden: Candy Darling, Holly Woodlawn, Joe Dallesandro, Sugar Plum Fairy und Jackie Curtis.

I'll Be Your Mirror

Produkt einer Liebesaffäre: Zärtlich und scharfsinnig zeichnet Reed hier Nicos Unsicherheiten nach: Factory-Anekdoten erzählen, dass das Model oft vor ihrem Spiegelbild gesessen und darüber sinniert habe, ob sie schön oder hässlich ist. Überhaupt, die Spiegel: in der „Silver Factory“ waren sie allgegenwärtig – und das Sinnbild von Warhols Pop-Idee.

BLÜTEN DES BÖSEN

Heute gilt Warhols Performance-Reihe „Exploding Plastic Inevitable“ als legendär und wegbereitend für das moderne Pop-Spektakel. 1966 fielen die Kritiken gemischt aus. Eine kleine Auswahl.

„Die Blumen des Bösen stehen in voller Blüte. Lassen Sie uns hoffen, dass es keinen umbringt, bevor es sich ausbreitet.“

Zeitungsausschnitt ohne Quelle, Warhol Archives

„Nico als Peitschenmädchen, das aussieht wie Mick Jagger als Drag Queen. Wenn das die große Show sein soll, auf die wir gewartet haben, dann werden wir wohl alle vor Langeweile sterben.“

„San Francisco Chronicle“

„Die Kunst ist in die Diskothek gefahren! Und sie wird von nun an nie wieder dieselbe sein.“

„East Village Other“

„Es war, als ob die Besatzung eines ganzen Gefängnisses ausgebrochen war.“

ein Zuschauer, zitiert in der „New York Times“

„Die Clubbetreiber berichten davon, dass weniger Schnaps verkauft wird als üblich. Das mag daran liegen, dass Warhols Hölleentanz die Rolle des Aufputschmittels übernimmt.“

„Lite Magazine“

DAVID BOWIE IS WAITING FOR THE MAN

„Alles, was ich über Rockmusik wissen musste, erschloss sich mir plötzlich. Das hier war von einer Coolness, die ich nie für möglich gehalten hätte.“

David Bowie (dessen Karriere 1966 noch in den Kinderschuhen steckte) war heißer Verehrer der Velvet-Debütplatte. Bereits im Dezember 1966 – drei Monate bevor das Album überhaupt erschien – spielte er bei einem Konzert eine Coverversion von „I'm Waiting For The Man“. Einer Art schicksalhaften Verbindungslinie folgend, kannte er den Song von einer Acetat-Testpressung, die sein Manager Ken Pitt von Warhol bekommen hatte. Der spielte damals mit dem Gedächtnis, The Velvet Underground unter Vertrag zu nehmen.



Andy's Girl of the Year: Warhol macht die Deutsche zum Factory-Superstar. Reed beningt sie in „I'll Be Your Mirror“ als unsichere Spiegelgestalt.

dem Sinne produziert, als dass er darauf bestand, dass die Band den Sound ihrer Live-Auftritte beibehielt: „Er schützte und unterstützte uns.“ Lou Reed zwingt er gar das Versprechen ab, in jedem Fall den „song with the dirty words“ („Venus In Furs“) aufzunehmen, den er so mag, und keinesfalls die Sprache für das Album abzuschwächen.

Die Welt draußen, außerhalb des wild um sich selbst kreisenden Factory-Kosmos, scheint noch ganz und gar nicht bereit für diese Musik. Ein Label nach dem anderen lehnt die Veröffentlichung ab: Bei Atlantic will man keine Songs über Drogen, bei Elektra keine Bratsche. Schließlich holt sie Produzent Tom Wilson zu Verve, einem legendären, ursprünglich auf Jazz spezialisierten Label, zu dem er gerade gewechselt ist. Bis heute hält sich das Gerücht, Wilson habe sie einzig und allein wegen Nico unter Vertrag genommen. Die blonde Deutsche mit dem eisig-schönen Gesichtszügen und der monotonen Stimme ist 1966 gerade in New York angekommen und Warhols neues „Girl of the Year“: cool, europäisch, wortkarg. Mit Edie, die ins Dylan-Lager und Lee Strasbergs Schauspielschule besucht, Fellini hat ihr eine kleine Rolle in „La Dolce Vita“ gegeben und Andrew Loog Oldham, der Manager der Rolling Stones, eine Solosingle mit ihr aufgenommen: „I'm Not Sayin“.

Nico war wie gemacht für die Rolle als nächster großer Superstar der Factory. „Sie sah aus, als wäre sie am Bug eines Wikingerschiffs über den Atlantik gekommen“, be-

schrub Warhol seine Faszination. Gleich zu Beginn hatte er sie The Velvet Underground bei den Performances als Sängerin zur Seite gestellt. Und auch für das Album singt sie, initiiert von Tony Wilson, drei Songs ein. Lou Reed sträubt sich zunächst dagegen, seine Songs von Nico singen zu lassen, muss gegen Andy, den Strippenzieher und großen Zampano, aber bald klein begeben. Nichtsdesto-trotz stürzt er sich in eine Liebesaffäre mit dem Model und schreibt einen Song darüber: „I'll Be Your Mirror“ ist Reeds Version eines schmeichelnden Love-Songs. Butterweich und zärtlich ist die Sprache im Gegensatz zu Songs wie „Heroin“ – dennoch scharfsichtig wie immer. Ihm geht es hier nicht nur um die Intimität zweier Menschen, sondern um deren Schwächen und Abgründe. Gleichzeitig – in einer Art magischem Doppelschritt – ist der Song Reeds großer Kommentar zu Warhols Pop-Idee und seiner Rolle in der amerikanischen Kultur: „I'll be your mirror. Reflect what you are. In case you don't know.“

Warhol offenbart der Band völlig neue Möglichkeiten. Das zeigt sich gleich beim ersten gemeinsamen Auftritt mit Nico und den anderen Factory-Superstars. Das Bühnen-debüt findet ganz nach Warhols Geschmack für provokative Konzepte und Verdrehungen auf einem Festbankett der New Yorker Psychiater-Vereinigung statt. Der Pop-Art-Künstler ist eingeladen, seine Filme zu zeigen und nimmt seine Band einfach mit. Ganz in Schwarz steht die Band im eleganten, weiß-goldenen Ballsaal und spielt Drone-artige Improvisationen, Edie Sedgwick posiert Kaugummi kauend auf der Bühne und Gerard Malanga führt einen ▶

FOTO: ACTION PRESS, GETTY IMAGES

Andy Warhol

ANDY WARHOL

seiner berühmten Peitschentänze auf. Endgültig zur Guerrilla-Aktion wird das Ganze, als ein Factory-Filmteam den Saal mit Scheinwerfern und Mikrofonen stürmt und den Gästen obszöne Fragen stellt. „Ist sein Penis groß genug?“ – „Lecken Sie sie?“ – „Machen Sie solche Fragen verlegen.“ Es ist ein bizarrer Überfall. „Eine Elektroschockbehandlung, die die hohen Doktoren wohl so schnell nicht vergessen werden“, steht am Tag danach in einer New Yorker Zeitung. Einer der anwesenden Ärzte, ein Freudianer natürlich, kommentiert bestürzt, es sei wie ein „spontaner Ausbruch des Es“ gewesen und: „Mir ist speübel!“

Warhol zieht mit seiner Truppe zufrieden weiter und entwickelt bei weiteren Auftritten „Exploding Plastic Inevitable“, das in seiner finalen Form im April auf einer Nebenbühne der „Dom“-Bar Premiere feiert. „Dom“, ursprünglich ein polnischer Kulturverein, ist 1966 ein beliebter Treffpunkt in East Village – damals Zentrum der New Yorker Gegenkultur. In einer Zeitungsanzeige für die „Dom“-Show reiht Warhol die Elemente seines Spektakels in einer schier endlosen Aufzählung aneinander: „Live music, dancing, ultra sounds, visions, lightworks“, heißt es da oder, „food, celebrities and movies“ – „all at the same place at the same time“. Darüber in Großbuchstaben die Frage: „Do you want to dance and blow your mind?“



ie Show verfehlt nicht ihre Wirkung. Zahlreiche Besucher berichten von drogenähnlichen Bewusstseinszuständen. Alles flackert und flimmert und blitzt durcheinander: Als einer der ersten verwendet Factory-Lichttechniker Danny Williams Stroboskop-Lichter im Kontext eines Rockkonzerts. Auf den Wänden tanzen Ausschnitte aus Warhols Experimentalfilmen, darunter seine „Screen Tests“ mit verwickelten, irritierend dilettantischen Close-ups aller möglichen Factory-Gesichter. Dazu die ekstatischen Bewegungen der Tänzer, Gerard Malanga „tanzt“ bei „Heroin“ mithilfe eines spitzen Bleistifts den Junkie beim Schuss. Und irgendwo in diesem Gewitter aus Licht, Lärm und Farben – in dieser „giant hypnotic machine“, wie ein Reporter schreibt – stehen The Velvet Underground.

Wie viele Werke Warhols hinterlässt „Exploding Plastic Inevitable“ bei den Zeitgenossen widersprüchliche Reaktionen – die einen feiern es enthusiastisch (für Filmemacher Jonas Mekas ist es „das Hier und Jetzt und die Zukunft zusammen“, im „Life Magazine“ ist die Rede von „Total Recreation“), andere sind verwirrt oder gelangweilt, wieder andere beschimpfen es als dämonischen Teufelsapparat.

Als desaströser, ganz und gar nicht spaßiger Trip erweist sich auch eine kurze Tour an der Westküste. Die kalifornischen Hippies verstehen Warhols Pop-Spektakel nicht. Die Artikel in den Zeitungen sind vernichtend, in San Francisco werden sie auf der Bühne ausgebuht. The Mothers Of Invention spielen im Vorprogramm und machen sich über The Velvet Underground lustig. In der aufkeimenden Musikszene um Jefferson Airplane und Grateful Dead empfindet man die New Yorker als präventöse, krude Störenfriede. In der Hippiekultur ist „Plastic Inevitable“ ein großer Witz: Das musikalische Äquivalent zu „diesen Putzkisten, die Warhol für 400 Dollar das Stück verkauft“, heißt es in einem lokalen Szenemagazin. In Los Angeles schaut sich Cher die Show an und sagt hinterher, dass die Musik höchstens als Ersatz für Selbstmord taugt.

Die beiden Welten passen nicht zusammen. Ost und West sprechen vielmehr zwei verschiedene Sprachen. In Kalifornien geht es um ein Lebensgefühl des gemeinsamen Groovens, der Stil der Velvets zielt bewusst auf Befremdung.

Reed ist kein Hippie, kein Träumer und Utopist, er lächelt nie, trägt auf der Bühne dunkle Sonnenbrillen und sonnt sich in Anfeindungen mit dem Publikum. Es ist Punk, lange bevor es Punk hieß, John Cale: „Wir hassten alles und jeden. Wir wollten keine Entertainer sein, wir wollten, dass die Leute bei unserem Anblick kotzen mussten.“ Auch wenn sie in vielerlei Hinsicht ein klassisches Produkt ihrer Zeit sind (eine Mischung aus experimentellem Sound und Texten über alternative Bewusstseinszustände), The Velvet Underground singt über die falschen Drogen: Speed und eben „Heroin“. New Yorks Amphetaminkultur steht im krassen Gegensatz zu den Acid-verliebten und kiffenden Westküsten-Hippies. Im sonnigen Kalifornien geht es um den Traum von Freiheit; New York ist dreckig, laut, schnell, brutal. Hier geht es – Warhol macht es vor – um Trends und Glamour, Elektrisierung und Konfrontation. Nichts in diesem monströsen, klaustrophobischen Druckkessel verträgt sich gut mit den spirituellen Bewusstseinswanderungen eines LSD-Trips.

Und so funktionieren Reeds Songs als unmittelbare Antithese zu den Verheißungen von LSD, sich an einen weit entfernten, friedlichen Ort beamen zu können. Er ist der präzise Beobachter einer Lebenswirklichkeit im Halbschatten der amerikanischen Gesellschaft – ähnlich wie Warhol ein Spiegel der echten Verhältnisse, die unter der Oberfläche schimmern. Inspiriert von den Outsider-Autoren seiner Jugend (Burroughs, Purdy, Selby) schreibt er dunkelromantische Lieder über Transvestiten, Drogensucht und Selbstzerstörung. Sein großes Anliegen: Zusammen mit Cales von Neuer Musik geschulten, radikalen Kompositionen will er diese Schattenwelt in Popmusik überführen. Die begreift Reed längst als zentralen Austragungsort der Generationskämpfe seiner Zeit: „Musik ist das einzig Lebende, Lebendige“, schreibt er im Dezember 1966 in einem Essay, der zusammen mit anderen Texten als Faltblatt dem „Aspen Magazine“ beigelegt wird (Warhol gestaltet diese Ausgabe des Multimedia-Magazins). „Musik ist Sex ist Drogen ist Glück“, heißt es dort weiter. Es gehe nicht mehr um LSD-Trips. „Du kannst von Musik high werden. Musik ist niemals laut genug.“

Nur dass diese Musik im Fall von Velvet Underground 1966 niemand hören will. Zwar hat Burroughs schon zehn Jahre zuvor in aller Ausführlichkeit über Heroin-Trips geschrieben, als Thema eines Popsongs aber ist es mehr, als die meisten verkraften. Das Gleiche gilt wohl für Warhols großen, wild funkelnden, wahnwitzigen Pop-Hybriden „Plastic Inevitable“: Es ist einfach zu viel. Ein Überfall auf die Sinne, eine besonders fein ausgeklügelte und besonders rabiate Kunstaktion, gleißend hell und abgrundtief.

Warhol tourt 1966 nicht einfach nur mit einer Rockband durchs Land. Er besetzt völlig neue Medienräume, in denen der Zuschauer plötzlich nicht mehr nur zuschaut, sondern Teil seiner unüberschaubaren, elektronisch durchwirkten Umgebung wird. Ein Bild aus „Plastic Inevitable“ ist ein paar Monate später in Marshall McLuhans berühmter Abhandlung „The Medium Is The Massage“ zu sehen, das fast zeitgleich mit THE VELVET UNDERGROUND & NICO im März 1967 erscheint. Für den Medientheoretiker ist die Performance ein wichtiger Zwischenschritt auf dem Weg zu einer neuen Medienwahrnehmung. Andy Warhol und The Velvet Underground sind 1966 im Einklang mit ihrer Zeit, in der die Bewusstseinsströme gerade in wundersame Bewegung geraten: Die halbschweren Fortschritte der Raumfahrt lenkten die Blicke der jungen Generation nach außen, die Drogenkultur nach innen. Andys Höllentheater lenkt die Blicke in beide Richtungen zugleich – und vor allem vorwärts in eine laute, bunte Zukunft.

„Musik ist das einzig Lebende, Lebendige. Du kannst von Musik high werden. Musik ist niemals laut genug“, schreibt Lou Reed.

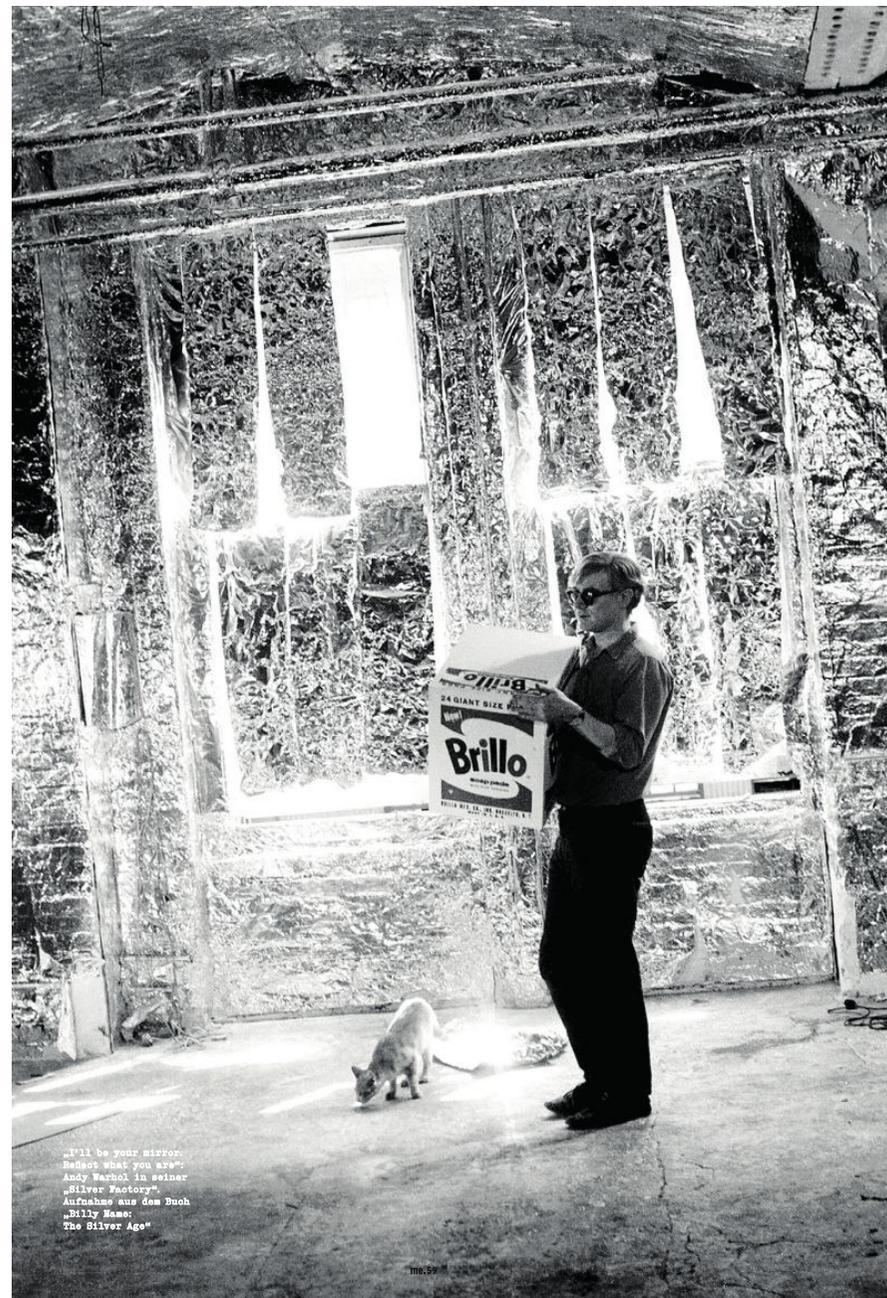


FOTO: BILLY NAME/REBEL ART PRESS

„I'll be your mirror.
Reflect what you are."
Andy Warhol in seiner
„Silver Factory“.
Aufnahme aus dem Buch
Billy Name:
„The Silver Age“