

FAN-MAIL

Von den 18 Büchern, die der Autor, Dichter, Literaturprofessor, Künstler und Performer Wayne Koestenbaum veröffentlicht hat, sind eine Reihe Stars und Prominenten gewidmet: Jackie Onassis (*Jackie under my Skin. Interpreting an Icon*, 1995), Andy Warhol (2001), Harpo Marx (*The Anatomy of Harpo Marx*, 2012). Darüber hinaus hat er in den Texten der beiden Bände *Cleavage: Essays on Sex, Stars, and Aesthetics* (2000) und *My 1980s & Other Essays* (2013) über sein Verhältnis zu Lana Turner, Brigitte Bardot, Elizabeth Taylor und Debbie Harry geschrieben. Dass die *Blurbs* – als für literarisches Celebrity-Building einschlägige Paratexte – zu My 1980s von Susan Sontag, Eve Kosofsky Sedgwick und John Waters stammen, ist nur ein Hinweis darauf, dass Koestenbaum selbst als Celebrity gelten kann, die sich ganz unterschiedlicher Anhängerschaften erfreut. Wayne Koestenbaum lebt in New York, wo er an der City University (CUNY) Englische Literatur unterrichtet. Das Interview wurde per E-Mail geführt.

Peter Rehberg/Brigitte Weingart Vielleicht ist es gut, mit ein paar Bemerkungen über die Beziehung deiner Arbeit – oder zumindest eines beträchtlichen Teils davon – zu Celebrity Cultures anzufangen. Einer der Gründe, warum wir so froh sind, ein Gespräch mit dir über dieses Thema in unserem Heftschwerpunkt zu haben, ist deine besondere Schreibweise: In deinen Texten über Stars wie Jackie Onassis, Andy Warhol oder Harpo Marx hast du einen Argumentationsstil entwickelt, der dir erlaubt, übergangslos das Register zu wechseln zwischen präziser Analyse (die häufig von Referenzen auf *high theory* gestützt wird, mit einem offenbaren Hang zu Autoren wie Roland Barthes) und einem Schwelgen in idiosynkratischen Details, emotionaler Anteilnahme und persönlicher Obsession. Das hat unter anderem den Effekt, dass du die (willige) Leserin einer Art Übertragung unterwirfst, bei der deine

eigene Faszination auf sie übergeht. Kannst du uns etwas darüber sagen, wie du zu dieser Art <performativen> Schreibens gekommen bist, und damit zu deiner sehr eigenwilligen Form von <Celebrity Studies>?

Wayne Koestenbaum Als Antwort werde ich drei Ursprungsszenen anbieten: die unsanfte Geburt einer Praktik.

Szene 1: Als ich 20 war, las ich Kitty Kellys <trashige> Biografie von Jackie Onassis, *Jackie Oh!* Ich fing an, Fragmente eines Essays zu schreiben, in dem ich behauptete, dass das Leben von Jackie Onassis aus der Sicht eines Fans einen Roman bildete – und dass ich, in meiner Verinnerlichung Jackies und meiner – innerlichen – Ausgestaltung verschiedener Szenen ihres Lebens einen wortlosen Roman gleichzeitig schrieb und las, eine *Madame Bovary* ohne Sätze.

Szene 2: In der Schule wurde ich in der Französischkasse für schlechtes Verhalten bestraft. Meine Strafe bestand darin, einen Essay auf Französisch zu schreiben. Ich schrieb einen Essay über Brigitte Bardot. Ich wollte, ich hätte noch eine Kopie von diesem Essay.

Szene 3: Als ich 21 Jahre alt war, fing ich an, einen Roman mit dem Arbeitstitel *The Anna Moffo Novel* zu schreiben. Der erste und einzige Satz des Romans lautete «Anna Moffo wurde in Wayne, Pennsylvania, geboren.» Auf diesen Satz folgte eine riesige Fußnote, aus der der ganze Roman bestand. Die Fußnote fing so an: «Mein Name ist Wayne.» Ich hatte meine Lieblingsopernsängerin in einem Lexikon nachgeschlagen und zwei Dinge entdeckt: dass sie einen stimmlichen Zusammenbruch erlitten hatte und dass sie in Wayne geboren war. Im Nu keimte in mir eine Intuition auf, eine Art magischen Denkens von der Sorte, wie sie meine Arbeit seither gelenkt hat. Irgendwie bedeuteten die zufällige Tatsache, dass diese großartige Sängerin in einer Stadt mit meinem Namen geboren war, und die Tatsache, dass diese Sängerin, deren Stimme ich vergötterte, eine Art von negativer Verwandlung vollzogen hatte, die ich noch nirgends beschrieben gefunden hatte (ein <stimmlicher Zusammenbruch>), dass ich nominell (und auf mystische Weise) den Schauplatz eines *naissance*-Zusammenbruchs, einer Geburtskatastrophe besetzte. Ich würde mich deshalb niemals dem Gesetz des Vaters unterwerfen, sondern nur einem anderen Gesetz, das keinen Namen hat, obwohl ich es in meiner Fantasie das Gesetz des Zufalls, das Gesetz des bedeutungslosen Zusammentreffens, das Gesetz des sprachlichen Scharniers, das Gesetz der Schwärmerei nennen könnte. In den Regionen, die von diesem Gesetz regiert werden, erlaubte der Zusammenbruch (oder das Obsolet-Werden) den Beginn einer befruchtenden imaginativen Praxis; Zusammenbruch erlaubte Wertschätzung, ein anderes Wort für Nachforschung [*investigation*].

Die Formen meiner Auseinandersetzung werden durch bestimmte Verfahren und Methoden beflügelt. Eine solche Methode ist das Fragment. In kleinen Stücken zu schreiben erlaubt (oder erfordert) Aneinanderreihung. Eine andere Methode ist dann das Weglassen des verbindenden Gewebes, das beim kritischen Schreiben gängigerweise zu finden ist. Die Sätze werden in Beziehung

zueinander verwoben und nicht in Bezug auf ein kontinuierliches <kritisches Gespräch>, auch wenn ich mir der Wichtigkeit solcher Gespräche und ihrer Wirkung auf das, was ich bin und tue, sehr wohl bewusst bin. Die Gesellschaft, in der meine Sätze stattfinden, ist keine akademische; es ist eine im Wesentlichen romanhafte, oder poetische, Gesellschaft. Ich halte dem die Treue, was ich sagen muss und sagen will und sagen kann, und ich halte den Gegenständen, die meine bescheidenen Akte des *Sagens* möglich machen, die Treue. Celebrity Studies existierten kaum, als ich anfang, zu diesem merkwürdigen Feld etwas beizutragen. Meine Vorbilder waren Essays, Gedichte und Romane (vor allem französische: Colette, Gide, Leiris, Proust, Genet, Barthes, und auch Cortázar, Sontag, [Adrienne] Kennedy, [Adrienne] Rich, [Frank] O'Hara), die dem gehorchten, was O'Hara in seinem Gedicht *Homosexuality* so einprägsam formuliert hat: «It is the law of my own voice I shall investigate.» Diese stimmlichen Erkundungen [*investigations*] sind nicht verschroben oder willkürlich. Stimme hat Gesetze, und das gilt auch für Nachforschungen. Die Gesetze, die ich erkunde und denen ich gehorche, erfordern einen Glauben daran, dass das, was ich nicht weiß, interessanter ist als das, was ich weiß; und die Schlüssel zu dem, was ich nicht weiß, sind in den anmaßenden Ansagen der Verblendung, der Begeisterung, der Übertragung zu finden. Ich nehme meine Verknaltheiten [*crushes*] ernst. Wenn ich eine Ohnmacht kommen sehe, zücke ich mein Notizbuch und beginne mit den Nachforschungen. Erinnert das an Walter Benjamins Haschisch-Experimente? An Henri Michaux' Mescaline-Tagebücher?

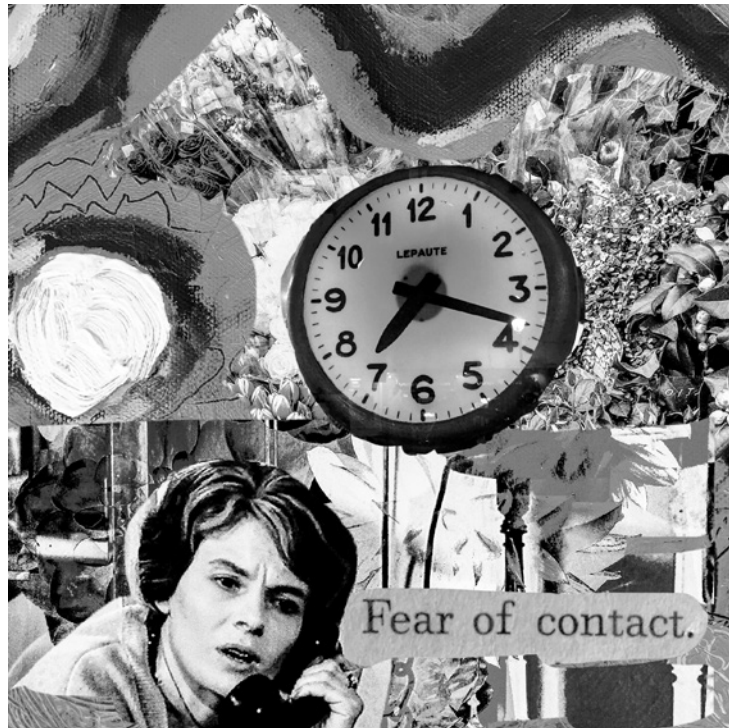


Abb. 1 Delphine Seyrig + a fragment from Susan Sontag's journal, Wayne Koestenbaum, 2016

P.R./B.W. Ist Schreiben für dich eine Art und Weise, ein Fan zu sein?

W.K. Ich glaube, ich habe noch nie einen richtigen Fanbrief geschrieben. In dieser Hinsicht bin ich ein sehr selbstbezogener Fan. Ich kommuniziere nicht mit den Objekten meiner Zuneigung. Manchmal fragen Leser_innen mich, ob ich Debbie Harry eine Kopie von *My 1980s & Other Essays* geschickt habe. Das Buch enthält meinen Essay «Debbie Harry at the Supermarket», und auf dem Cover ist Warhols Polaroid von ihr zu sehen. Ich kenne Leute, die

Debbie Harry kennen, und sie haben mir angeboten, ihr ein Exemplar zu geben. Diese Idee jagt mir Angst ein. Ich weiß, es klingt etwas krankhaft zu sagen, dass mich der Gedanke erschreckt, Debbie Harry würde meinen Essay über sie lesen. Meine Unsichtbarkeit ist die Grundlage meines Schreibens. Ich weiß, dass ich mich mit der Veröffentlichung dessen, was ich schreibe, sichtbar mache. Aber ich verharre trotzdem in der Fantasie – einer Fantasie, die es mir erlaubt, mit dem Schreiben weiterzumachen –, dass das schreibende ›Ich‹ nicht wirklich einen Körper hat, der sich in der Welt aufhält, und dass dieses ›Ich‹ eher so etwas ist wie eine Wolke oder ein Aroma, das sich durch die Welt bewegt, ohne sich jemals zu einer trostlos eindeutigen physischen Existenz zu verfestigen. Wenn ich am Schreiben bin, bin ich nicht wirklich ein Körper; wenn ich schreibe, fühle ich mich wie eine Vibration oder ein Geräusch oder eine Verdichtung farblicher Intensitäten. (Das ist ziemlich abstrakt.) Wenn ich schreibe, fühle ich mich wie eine Blase, selbst kein Ding, sondern eine Nachwirkung, vorübergehend und verletzlich. Wenn ich meine Sätze angucke, nachdem ich sie aufgeschrieben habe, kommen sie mir vor wie Mauerblümchen, lächerlich und krankhaft. Und dann möchte ich vor den Sätzen, die ich geschrieben habe, fliehen. Vor allem, wenn ich über Stars schreibe, fühle ich mich wie eine Blase, ätherisch, eher wie ein Adamant als wie ein Körper. (Ein abstrakter Adamant, wie ein Kieselstein ohne Gewicht – nichts als der Wunsch, seinen Kieselstein-Körper in die Erde zu drücken.) Wie könnte es dieser Kieselstein nur wagen, seinen Essay Debbie Harry zu schicken! Der Kieselstein – oder die Kieselstein-Wolke – hat das Recht, seine Existenz zu Sätzen zu spinnen, aber er hat nicht das Recht, die Staatsbürgerschaft in der Welt gegenseitiger Unterredungen zu beantragen. Schreiben ist für mich eine Art und Weise, mich meiner Existenz zu vergewissern, indem ich sie ausradriere oder indem ich sie ätherisiere in ein System detaillierter, subjektiver Anmerkungen, die ihrer eigenen Befangenheit, ihrer schaumartigen Begrenzung ergeben sind.

P.R./B.W. Viele deiner Idole kommen aus der US-Popkultur der 1950er bis 1980er Jahre. Liz Taylor, Lana Turner oder Jackie Onassis gehören zum Kanon schwuler Fankultur. Aber in der Art und Weise, in der du dich diesen Ikonen annäherst (viele von ihnen wurden auch von Warhol dargestellt), passiert etwas ganz Besonderes: Während es in der schwulen Fankultur oft um eine gemeinschaftliche Erfahrung geht, z.B., wenn Musical-Nummern beim Tea-Dance am Sonntagnachmittag in Schwulenclubs gespielt werden, scheinst du hingegen einen sehr intimen Raum zu betreten, wenn du dich mit Stars beschäftigst. Was passiert hier? Es geht nicht wirklich um Identifikation, oder? Deine Beschreibungen enthalten Klatsch, Bettgeflüster oder vielleicht kleine Details einer Fotografie. Wie würdest du die affektiven Dynamiken und Intensitäten, die du in diesen Begegnungen erschaffst, beschreiben?

DEBBIE HARRY**Living Workshop in Star Embodiment**

«Ich habe Debbie Harry in New York zweimal live auf der Bühne gesehen, im Stück *Crave* von Sarah Kane. Beide Male saß ich in der ersten Reihe. Das war die Zeit (im Jahr 2000), als ich zu befürchten anfang, dass *stardom*, als ein Instrument, die Wahrnehmung zu erweitern und das Innenleben [*inner transport*] zu veredeln, dabei war, zu erodieren. In dem Versuch, das zu beschützen, was ich als eine gefährdete, natürliche Ressource betrachtete, entwickelte ich also eine Öko-Theorie von *stardom* und seiner zeitgenössischen Verwendung. Ich entschied, dass Debbie Harry – als meine Gottheit für diesen Test – ein Off-Broadway-Theater bekommen sollte; sie würde jeden Tag für eine Stunde auf dessen Bühne erscheinen. Sie müsste keine traditionelle Show aufführen. Kein Song, Tanz oder Text. Keine schicken Kostüme oder Spezialeffekte. Harry würde in einem bequemen Stuhl auf der Bühne sitzen und unsere Aufmerksamkeit bekommen. Wir dürften Fragen stellen,

aber sie müsste nicht antworten. Bodyguards und Türsteher würden sie beschützen. Der Star würde einfach nur präsent sein; mit der Außergewöhnlichkeit seiner Existenz würde er uns segnen und zum Erstaunen bringen (Marina Abramović und andere Performancekünstler haben dieses Konzept weit geführt). Man stelle sich vor, die Worte *Deborah Harry* auf der Programmtafel eines kleinen Theaters Downtown, mit der Ankündigung, dass der Star von Montag bis Freitag von 20 bis 21 Uhr auftritt, jeden Abend in diesem Winter, um eine Meisterklasse darin zu unterrichten, was Existenz heißt. Angesiedelt irgendwo zwischen einem Beckett-Monodrama und einem Warhol-Screen-Test, sucht dieser unnütze *Living Workshop in Star Embodiment* immer noch seinen Sponsoren.»

Wayne Koestenbaum, *My 1980s & Other Essays*, 2013, 270 (Übers. P.R.)

W.K. Zwei Faktoren tragen zu dieser Intimität bei. Das eine ist meine Kurzsichtigkeit. Sowohl im wörtlichen als auch figürlichen Sinn. Ich trage wegen meiner Kurzsichtigkeit eine Brille; aber als Kritiker nehme ich die Brille ab. Ich stehe nah bei meinen Themen, zu nah. Ich entscheide mich, bestimmte Merkmale isoliert vom Ganzen zu betrachten. In dieser Hinsicht hofiere ich die Verzerrung; ich sehe lieber nicht das ganze Gesicht in seinen richtigen Proportionen, sondern eine eigensinnige Neuverteilung dieser Merkmale: Lippen, die sich über der Nase abzeichnen, eine Nase, die die Augen verdeckt, die Augen löschen die Ohren aus, das Haar lenkt von der Haut ab. Als Klavierspieler habe ich mich immer schuldig gemacht, der Artikulation einer bestimmten Note mehr Aufmerksamkeit zu schenken als der Form des ganzen Satzes. Indem ich ein Detail aus seinem Kontext herausnehme, kann ich seiner einsamen Komplexität gerecht werden und sicherstellen, dass die verwaiste Souveränität

des Details sorgfältiger beachtet wird als jedes andere Objekt in der Welt. Das methodologische Ergebnis dieser Kurzsichtigkeit ist – z. B. in meinem Harpo-Marx-Buch –, dass ich das einzelne Bild aus dem Fluss des Filmes isoliere und jedes Still so behandle, als wäre es ein Gemälde, statt eines Artefakts, das auf unnatürliche Weise einem Bewegungsfluss entnommen wurde. Wenn ich in *Die Königin der Nacht* (*The Queen's Throat*) über die Oper spreche, lande ich bei einer bestimmten Silbe, die der Sänger in den Mund nimmt (z. B. das italienische Wort «che», wenn Carlo Bergonzi eine Arie von Verdis *Ernani* singt). Ich hoffe, dass meine Beziehung zu Carlo Bergonzis Bearbeitung dieses speziellen Wortes originell ist, aber ich weiß nicht, ob mein Verhältnis zu irgendeinem anderen Aspekt von *Ernani* originell ist. Ich kann eine «authentische» (unvermeidliche, echte) Pose bezüglich eines Details einnehmen, das mich aufrichtig ergreift, ein Detail, das ich dann als Interpret, Fachmann oder Forscher zu meinem machen kann. Zu dieser Praxis gelangte ich nicht durch die Lektüre von Roland Barthes' *Die helle Kammer* (so sehr ich dieses Buch auch liebe), sondern Jahre zuvor als Klavierschüler, als ich feststellte, dass es nie der Effekt eines gesamten Stückes war, der mich bewegte, sondern die Art und Weise, wie ein Interpret eine bestimmte Note oder eine Verbindung von Noten behandelt hat – die Art und Weise, wie Wladimir Horowitz einen Akkord zerlegte, um den einzelnen Tonlagen zu erlauben, eine Mikrosekunde voneinander getrennt anzukommen. In dieser Mikrosekunde einer auferlegten, absichtlichen Distanz könnte ich ein Zuhause einrichten.

Der zweite Faktor, der bei der nicht gemeinschaftlichen, intimen Haltung meines Schreibens zu seinen Themen eine Rolle spielt, ist meine Vorliebe für Einsamkeit. Ich glaube an Gemeinschaft, das tue ich wirklich! «Ich bin ich, weil mein kleiner Hund mich kennt», so Gertrude Steins berühmte Worte, die sie mehrfach wiederholt hat. Die Anerkennung des Hundes ratifizierte Steins Existenz. Ich habe keinen Hund. Ich mag Hunde nicht besonders. Aber ich kenne mit Sicherheit so etwas wie Schwärmereien. (Ich nenne sie Schwärmereien – klebrige, ungewöhnliche, fast nicht verbalisierte Beziehungen, geschmiedet zwischen mir und den Objekten meiner Aufmerksamkeit.) Vielleicht «schwärme» ich für Carlo Bergonzi – einen toten Tenor. Aber in Wahrheit schwärme ich nicht für Bergonzi, sondern geht es um eine Verknüpfung, die ich herstelle, eine Verknüpfung verschiedener Fantasien, die ich in der Schwebelage halte, Fantasien, die in Details begründet liegen (so wie er das Wort «che» behandelt). Mich gibt es, weil Bergonzis «che» mich kennt. Ist das zu undurchsichtig? Ich bin durch Einsamkeit definiert, weil es nicht einfach ist, meine hochspezialisierte, idiosynkratische Art, die Welt zu sehen, mit geregelten Verhaltens- und Konversationsweisen in Einklang zu bringen; obwohl ich also eine passable Nachahmung einer sozialisierten Person hinbekomme, die in der Welt zurechtkommt, ist mir in Wirklichkeit bewusst, dass ich eine unkonventionelle Beziehung zu Gemeinschaften habe, die quer zu ihnen steht [*sideways*]. Ich identifiziere mich mit der Art und Weise, in der

Wittgenstein die queere [*queer*], düstere, schwindelerregende Verfassung eines Bewusstseins beschreibt, das auf radikale Weise bezweifelt, dass zwei verschiedene Personen eine gemeinsame Vorstellung davon haben können, was das Wort <rot> bedeutet.

P.R./B.W. Warum Harpo Marx?

W.K. Ich konnte nicht aufhören. Ich konnte mir nicht helfen. Sagen wir, ich habe mich einer Obsession hingegeben. Hingabe ist allerdings nichts Passives; Hingabe ist eine Handlung, sie verlangt Arbeit. Indem ich mich habe treiben lassen – indem ich die Frage der <Umsetzbarkeit> (die Abschätzung eines umsichtigen Autors, ob das <Mittel> dem <Zweck> entsprechen solle) suspendiert habe –, habe ich mich in die rotierende Schreib-Maschine begeben, wo sich die Sätze in einer hektischen, unglückseligen Gewandtheit selbst hervorbringen. Hätte ich mich entschieden gehabt, eine klar zu verortende, akademisch autorisierte <Subjektposition> mit Bezug auf Harpo zu besetzen, hätte ich mich für Objektivität entschieden, für historische Treue für irgendeine allgemein geteilte Praxis kritischer Untersuchung, dann hätte ich im Zuge des Schreibprozesses eine praktische Abwägung vornehmen können, ob meine Studien Früchte tragen.

Stattdessen habe ich also, indem ich mich einer Faszination durch eine <niedliche> [*cute*] Wortlosigkeit, eine freiwillige Stummheit, die die Grenze zwischen Baby und Perversem verwischt, überlassen habe, meinen Körper in eine Schreib-Maschine geworfen (die Maschine der Harpo-Erforschung), die keine sichere Ernte versprach, sondern nur weiterhin den Nektar der *Wertschätzung* hervorbrachte, so als ob jeder Satz eine Nuance von Harpo streichelte, statt aus dieser Nuance eine Botschaft zu extrahieren. Die Botschaften, die ich herauszog, waren inhaltlich nicht besonders reichhaltig; sie waren leer, oder nur mit dem Spiegelbild meines eigenen Prozesses fruchtloser Wertschätzung angefüllt. Ich weiß, dass meine Antwort hier eher süßlich-schul [*fruity*] – auf klebrige Weise daneben – klingt, aber ich versuche, Zeugnis abzulegen von dem seltsamen Umstand, dass ich Harpo nicht als historische Tatsache gesehen habe, die ich als Kritiker zu analysieren verpflichtet war; stattdessen sah ich Harpo als mephistotelisches Angebot, das ich akzeptierte.

Harpo, oder seine filmischen Spuren, boten mir, wie ein mit Blut besiegelter Pakt, einen schwindelerregenden Blick auf mein eigenes unbestimmtes Staunen, ein grüblerisches und wirbelndes Staunen, das im Wesentlichen linguistisch und deshalb unendlich selbsterneuend war – es ging nie darum, Unterschiede zu machen oder Differenzen zu ernten, sondern darum, die Genüsse zu vervielfältigen und unaufhörlich das Wort-Hirn zu aktivieren, namentlich meines. Harpo hat mir meine Sprache zurückgegeben. Allgemeiner gesagt: Ich wende mich einem Star zu – insbesondere, wenn es sich, wie in diesem Fall, um einen Star des Nichts handelt, einen unzeitgemäßen Star,

einen Star, dessen Beitrag darin bestand, zu verschwinden oder als Chiffre zu stehen –, um meine eigene brachliegende (verdorbene) Sprache zurück ins aktive Leben zu kitzeln.

P.R./B.W. Sind Stars eine ausgestorbene Spezies? Und wenn ja, was für eine Beziehung unterhalten wir heute zu ihnen?

W.K. Ich zögere, eine allgemeine Aussage über das Aussterben zu treffen, damit sich meine Aussage nicht in einen performativen Akt verwandelt, der besagtes Aussterben auf magische Weise *wahrer* macht. Einen Star als <gestrig> [*has-been*] zu bezeichnen, verwandelt diesen umgehend in einen «has-been». Und doch wage ich mich zu den Gewässern des Aussterbens vor, indem ich die Vermutung wage, dass der Begriff des Stars auf so promiske Weise pluralisiert und atomisiert wurde, dass die Wahrscheinlichkeit durch einen Star zu einer echten Erleuchtung zu erlangen, gegen Null tendiert. Ich gehe davon aus, dass die Diktatoren des 20. Jahrhunderts jede Leichtgläubigkeit, die wir uns in Bezug auf Star-Ausstrahlung bewahrt hatten, zerstört hat. Wie konnten wir an Garbo glauben und gleichzeitig Stalin erdulden? Vielleicht ist dieses Argument, oder Fast-Argument, zu abgedroschene Frankfurter Schule; wenn Gedichte tatsächlich noch weiterhin geschrieben werden können nach Auschwitz, warum kann sich dann nicht auch das Startum erhalten; trotz allem, was wir gelernt haben (als hätte man uns das je beibringen müssen!) über die tödliche Macht von Auren, die durch Propaganda hervorgebracht und für schändliche Zwecke eingesetzt werden?

Es zieht mich zu diesen düsteren Gedanken wegen der Katastrophe, die gegenwärtig den Sitz des Präsidenten der Vereinigten Staaten besetzt, eine Katastrophe, deren Namen auszusprechen ich im Moment nicht ertragen kann. Diese Katastrophe verdankt einiges der Effektivität einer Star-Maschinerie, die von Hollywood erfunden und von Warhol für Kunst und Business angeeignet wurde. Ist Twitter nicht ein Apparat, der wie eine Hedda Hopper funktioniert? Hedda Hopper, Klatschkolumnistin, erzeugte und zerstörte Reputationen im Hollywood früherer Tage. Falscher Ruhm wird auch von Twitter aufgebaut (und zerschmettert), gemeinsam mit solchen Antreibern selbstermächtigender Allgegenwart wie Fox News und anderen <Fake News>-Ventilen und den Pseudo-Ruhm-erzeugenden Organen der PR, wie auch immer manche dieser Organe, wie Facebook und Instagram, zu einem <Gegendiskurs> in der Lage sein mögen. (Ich benutze Instagram und würde meinen Gebrauch davon gerne eher als milde Form von Widerstand denn als Einvernehmen betrachten.)

Jetzt klinge ich allerdings wie ein Spielverderber, der die <opferfreien> Vergnügungen der Zuschauerschaft, Identifikation und Fantasie bestreitet (oder darüber moralisiert). Was ich nur zu bedenken geben möchte, ist, dass ein moralisch anständiger Mensch in dieser neuen Weltordnung, die durch den jetzigen Präsidenten und seine Mitarbeiter initiiert wird, nicht anders kann, als die Bedeutung von Prominenz, Allgegenwart, Ruhm, Wiedererkennbarkeit zu

überdenken. Ich nehme an, dass es auch irgendeiner nicht böartigen Person möglich ist, zu Melania Trump, der gegenwärtigen «First Lady», eine faszinierte Haltung wie zu einem Star [*a star-struck attitude*] zu entwickeln, aber für diese Vergötterung müsste so viel moralisches Bewusstsein eingeklammert werden, dass ich mich darauf nicht einlassen will.

Ich bereue meinen Satz zu Garbo und Stalin jetzt schon. Ich wollte nicht nahelegen, dass Garbo stalinistisch war. Oder dass Filmschauspieler_innen und Diktatoren gleichwertig sind. Aber dennoch: Waren nicht, seit Reagan Präsident wurde, alle Schauspieler_innen angeschlagen von der Abwanderung eines *Spielers* (eines Imitators) in die Rolle eines historischen Akteurs?

P.R./B.W. Hasst du Madonna?

W.K. Was für eine provokante Frage! Denkt ihr, ich hasse Madonna, weil ich sie nie erwähne, oder fast nie? (Vielleicht hat sie einen kurzen Gastauftritt in meinem Essay «Masochism».) In den 1980er Jahren ist es oft vorgekommen, dass ich zum Strand gefahren bin mit einer Madonna-CD im CD-Player. *La Isla Bonita* erschien mir als Erkennungsmelodie meiner eigenen Flucht, meines Bedürfnisses, mich unter die narkotisierende Kraft der Sonne zu begeben, jeden realistischen Gedanken in meinem Kopf zu betäuben. In der Fantasie versprach La Isla Bonita ein Entkommen auf eine Insel – wie ein exklusiver Club –, der mir aber wahrscheinlich keinen Zutritt gewähren würde. Ich fühlte mich nicht attraktiv genug, um zu La Isla Bonita dazuzugehören, doch die Zweitklassigkeit des Songs (in seiner Zweitklassigkeit verorte ich das Vergnügen, das er mir bereitete) erlaubte es mir, mich so zu fühlen, dass ich das Recht auf eine etwas heruntergekommene, zweitklassige Mitgliedschaft hätte – was immer das auch für ein erotisches Festival war, das der Song, und Madonna selbst, verkörperten. Ich erinnere mich auch daran, dass ich das Gefühl hatte, als *Desperately Seeking Susan* herauskam (das war ein Film, den ich wirklich liebte), Madonna bekäme mehr Aufmerksamkeit, als Debbie Harry jemals an Blondie-Ruhm erreicht hatte, aber dass Madonna nicht so hübsch und stimmlich weniger subtil als Harry war, und dass Madonna letztendlich eine seichte Kopie Harrys war. Deswegen war Madonna also eine Usurpatorin. Ich hätte Madonna für ihre Seichtigkeit und deren pfiffige Handhabung lieben sollen. Stattdessen war ich schon damit beschäftigt, um Harry zu trauern, als eine Figur, die erlebt, wie der Panzer der Obsoleszenz auf sie herabsinkt. Für Stars ist Obsolete-Werden die Regel. Ich bin ein lebenslänglicher Schüler von Star-Kultur; in dieser Schule habe ich mich früh angemeldet (mit vier Jahren?). Und zu Beginn meiner Studien habe ich verstanden, dass Obsoleszenz die zu bevorzugende Droge ist, auch wenn die Welt immer auf überkommene Figuren herabblicken (oder sie ignorieren) würde. Warum ich das Obsolete liebe, ist eine lange Geschichte. Noch länger ist vielleicht die Geschichte, warum ich glaube, dass es meine Mission ist, die Welt davon zu überzeugen, das Obsolete zu lieben.

P.R./B.W. Du erinnerst uns auch daran, dass Stars und Celebrities für uns nicht nur Bilder sind, sondern auch Stimmen. In deiner Biografie über Andy Warhol weist du darauf hin, dass Marilyn, Jackie und Andy eine ähnliche Stimme haben. Du nennst sie «die Stimme Amerikas». Was ist das für eine Stimme? Die Stimme scheint männlich oder weiblich sein zu können. Ist es eine Stimme ohne Körper und als eine Form des Flüsterns fast eine Nicht-Stimme? Oder ist es genau umgekehrt, eine Stimme, die nichts als Körper ist, Marilyns, Jackies, Andys Körper? Ist «die Stimme Amerikas» die Stimme eines Star-Körpers?

W.K. Ich starre gerade diesen Satz an – einen Satz, den ich vor langer Zeit geschrieben habe – über die Stimme der Vereinigten Staaten und die Stimme von Andy Warhol, und ich versuche herauszubekommen, was genau ich gemeint habe. Wenn ich präziser gewesen wäre – und mich etwas länger damit beschäftigt hätte –, hätte ich vielleicht gesagt, dass die Stimme von Andy Warhol, mit ihrer Abwesenheit von Markierungen, Differenzierungen, eine Version der Vereinigten Staaten vermarktete, eine Fantasie der Vereinigten Staaten – als ein akustischer Köder, ein hübscher Lockvogel, der uns von allen harten Fakten über die USA ablenken konnte. Die Stimme mit ihrem gedämpften Enthusiasmus, ihrem Unwillen, Erklärungen abzugeben, ihrer Weigerung, etwas zu betonen (anstatt zu *betonen*, entschied sie sich, zu murmeln), konnte den amerikanischen Wohlstand von innen her genießen, auch wenn Wohlstand genau genommen kein Inneres hat; die Stimme konnte die Illusion davon verkaufen, Lust an Eigentum und Eigenschaften [*properties*] zu empfinden, die nicht wirklich ihre waren. Warhol, als ein Außenseiter bezüglich gewisser amerikanischer Formen der Selbstzufriedenheit (Durchschlagskraft, Macht, Unbezwingbarkeit, Lautstärke), verkörperte das *Innere* dieser Formen der Selbstgefälligkeit, und das Rauchige und die angebliche Schaltheit oder Geistlosigkeit [*vapidity*] dieser Stimme (ihre Neutralität, ihre Geschlechtslosigkeit, ihre Leblosigkeit) berichteten davon, wie es sich anfühlt, auf der Schwelle von Innen und Außen zu leben. Diese Schwellenexistenz – scheinbar ein repräsentativer Amerikaner zu sein, während amerikanische Erkennungszeichen gleichzeitig unterhöhlt werden – war für ihn gefährlich und schmerzhaft; ich nehme an, als ein Axiom von Startum, dass Berühmtheit ihre scheinbaren Besitzer verletzt, dass Berühmtheit diejenigen beschädigt, die doch angeblich damit gesegnet sein sollen. Warhols Leichtigkeit – *liking everything* – war die andere Seite der Klinge des Messers, das fortwährend in ihn hineinstach, die Klinge des Neids, der Abwesenheit, der Entfremdung, der Identitätslosigkeit, der Entkörperung, der Verdauungsstörungen, der Ungläubigkeit.

Ich wünschte, es ergäbe mehr Sinn, was ich sage, aber es ist schwierig, eine Stimme für sinnvoll zu erachten, die scheinbar amerikanischen Erfolg anpreist – und die Lust eines Amerikaners an diesem Erfolg – und gleichzeitig den Erfolg «unterhöhlte», indem sie aus einem Versagen des Willens, einem

Versagen von Wahrhaftigkeit, einem Versagen eines angemessenen Gender-Verhaltens heraus agierte.

Was ich auch meinte: Was für eine Gleichung Warhol auch immer aufgestellt hat zwischen Glück und Erfolg, oder zwischen Wirklichkeit und Ruhm (Du kannst nur glücklich sein, du kannst nur wirklich sein, wenn du berühmt bist, oder erfolgreich Berühmtsein imitiert), reproduzierte sich schnell als eine amerikanische Form von Moral. Falls Warhol über seine Gleichung gestolpert ist (nach genauem Studieren einer Reihe von Leinwandidolen von Shirley Temple bis zu Lana Turner), lag es daran, dass Ruhm womöglich nicht so einfach zu erreichen war, wie es jetzt der Fall zu sein scheint. Warhol tat so, als ob das Erlangen von Ruhm ganz einfach sei, auch wenn er ankündigte, dass dieser Ruhm immer von kurzer Dauer sei (fünfzehn Minuten).

Ich habe viel über Elizabeth Taylors Stimme nachgedacht, ihre eigenartige Ähnlichkeit mit einem Flüstern, einem Schrei, einem Kichern. Natürlich hatte sie viele Stimmen, abhängig von ihrer Rolle. Aber sie neigte dazu zu flüstern; sie zwang die Toningenieure dazu, sie mit allen Mitteln zu verstärken. Sie selbst unternahm keine Anstrengungen, gehört zu werden. Diese Weigerung stimmlicher Betonung – genauso wie Warhols – erscheint als Symptom von Luxus, Gelassenheit, Faulheit; aber dieser Wunsch, Unverständlichkeit zu riskieren, lehrt uns, dass die Resonanz eines Stars – die Vibrationen eines Stars – etwas Unaussprechliches, Ätherisches, Nicht-Verifizierbares haben, das für jeden Schüler des Erhabenen zutiefst aufregend ist. Jeder Schüler des Erhabenen weiß, dass das, was wir nicht erreichen können, nicht hören können, nicht berühren können, uns erlaubt, vorzugreifen und das Monument zu vervollständigen, an seinem Überleben mitzuwirken. Wir machen ein Monument zu einem Monument, weil es uns sein Gesicht nicht vollständig zeigt.

P.R./B.W. In deinen bisherigen Antworten beinhaltet die Beziehung zu Stars notwendig deren Distanz und Unerreichbarkeit; eine Bedingung für das Einsetzen von Faszination, phantasmatischer Intensität, Übertragung, aus Fantum entspringender Produktivität ist offenbar die fehlende Gegenseitigkeit (man denke an deine Vermeidung von Kontakt und Austausch im Fall von Debbie Harry). In der gegenwärtigen Celebrity-Kultur haben sich die Schauplätze der Star-Fan-Beziehung hin zu den sozialen Netzwerken wie Facebook, Twitter und Instagram verschoben und damit hin zu Medienumgebungen, die die Möglichkeit von «Kontakt», Feedback und Nähe suggerieren. Wie erlebst du diese Veränderung der Star-Fan-Beziehung? Benutzt du Social Media?

W.K. Ich erinnere mich, dass ich, als Elizabeth Taylor noch gelebt hat, ihren Twitter-Account entdeckt habe. «Dame Elizabeth Taylor» war der Name, unter dem sie tweetete. Ich glaubte an diese Tweets – an ihre Echtheit, glaubte, dass sie unmittelbar dem Bewusstsein und Willen des Stars entsprungen seien. Sie schienen sinnvolle, vertrauenswürdige Emanationen einer bis dahin

unerreichbaren Region von Liz-Bewusstsein, von Star-Aura zu sein. Woran ich mich erinnere, ist der Moment des Schocks, den ich erlebte, als ich zum ersten Mal auf einen Liz-Tweet stieß (oder einen «Dame Elizabeth Taylor-Tweet»), und mich von ihrer plötzlichen Nähe *berührt* fühlte. Rückblickend erscheint mir dieser Moment als übertrieben leichtgläubige Hingabe an eine Fiktion von Star-Präsenz. Ich war von einer verführerischen Illusion <angerufen> worden [*being <bailed>*], wie immer entfernt diese Illusion in den tatsächlichen Weisungen und Worten der «Dame» daselbst begründet gewesen sein mag.

Hätte ich versucht, der Dame mit einem eigenen Tweet zu antworten, wäre ich zweifellos von der Unmöglichkeit von Gegenseitigkeit enttäuscht gewesen. Sie konnte mich begrüßen, von der Festung ihrer Star-Maschinerie aus, aber mir fehlte die Macht, zurückzugrüßen.

Ich benutze kein Facebook. (Schreibt das meiner Kontaktangst zu. Den Ausdruck <Kontaktangst> [*fear of contact*] habe ich in Susan Sontags Tagebuch gefunden.) Aber vor sechs Monaten habe ich angefangen, Instagram zu benutzen, und ich bin süchtig. Zuerst habe ich unter dem Pseudonym «dans_les_ruines» gepostet. Das stammt aus einer *mélodie* von Gabriel Fauré, der Vertonung eines Gedichts von Victor Hugo: *Dans les ruines d'une abbaye* [In den Ruinen einer Abtei]. Ich wollte nicht als ich selbst posten; ich bevorzugte, als eine Ruine, als eine Spur zu posten. Eine französisch getönte Spur. (Posten ist Posen.) Ich postete unter dem Deckmantel – dem Alias – eines Fragments des Zitats eines Gedichts, das vor langer Zeit vertont und nun weitestgehend vergessen worden war. Ich schätze, es ging mir um ein indirektes – sehr indirektes! – Statement über Zitation, Abwesenheit, Katastrophe. Ich habe im Geist von Benjamins *Passagenwerk* gehandelt: eine Ruine verkörpern, sich mit einer Ruine identifizieren, um mit dem Geist der Zukunft in Kontakt zu treten und seinen unvollkommenen Glanz zu erwecken.

Nachdem ich ein paar Monate als Ruine gepostet (gepost) hatte, stellte ich meinen Account auf meinen eigenen Namen um. Jetzt poste ich als ich selbst; meine Instagram-Eingaben bestehen aus digitalen Fotocollagen, die aus meinen eigenen Fotografien und Gemälden bestehen. Ich setze die Collagen mit Photoshop zusammen, das ich auf meinem iPhone installiert habe. Ich empfinde den Vorgang als hypnotisierend und als legitimen künstlerischen Akt, der glückseligerweise durch eine Medientechnologie (Instagram, ein Abkömmling von Facebook) ermöglicht wird, die ich vorher verschmäht habe. Der Bereich interaktiver sozialer Netzwerke, den ich früher als infernalisch charakterisiert hätte, ist für mich zu einem glücklichen Schauplatz ästhetischer Produktion und kreativer Erfüllung geworden.

Eine meiner Collagen enthält die Formulierung «fear of contact». Ich habe sie von einer Seite aus Sontags veröffentlichten Tagebüchern abfotografiert und dann mit einem Bild von Delphine Seyrig am Telefon zusammengestellt. Dieses Foto habe ich – mit meinem iPhone – geschossen, während ich auf

meinem Fernseher eine DVD von Alain Resnais' *Muriel* angeschaut habe, in dem Seyrig die Hauptrolle spielt. In einem frühen Essay (in *Against Interpretation*) rühmt Sontag Seyrigs Performance in diesem Film und beschreibt ihre Leistung mit einer Formulierung, die mir lange als Definition von Star-Aura galt: «In diesem Film ... tritt Delphine Seyrig in der ganzen irrelevanten Panoplie der Manieriertheiten eines Stars im spezifisch filmischen Sinne dieses Wortes auf. Das heißt sie spielt nicht einfach eine Rolle (spielt sie nicht einmal nur perfekt). Sie wird selbst zum unabhängigen ästhetischen Objekt. Jedes Detail ihrer Erscheinung – ihr ergrauendes Haar, ihr wiegender, leichter Gang, ihre breitkrepigen Hüte und ihre raffiniert nachlässige Kleidung, ihre linkische Art der Begeisterung und des Bedauerns: all das ist unnötig und unvergeßlich.»¹ Sontag verstand die Unnötigkeit der Star-Haltung, ihre Unlogik, ihren Surrealismus, ihren Status als Schutt, Supplement, Abfall.

Ein anderer meiner Instagram-Posts kann nun als Coda unseres Gesprächs über Celebrity-Kultur dienen: Für diesen Post habe ich aus dem Internet ein Foto von Omar Sharif Jr. heruntergeladen, einem offen schwulen Star, der zufällig der Sohn eines noch berühmteren Vaters ist, Omar Sharif. In meiner Collage habe ich dieses Foto von Sharifs *fi*ls mit der Formulierung Being and Nothingness zusammengestellt, dem Ausschnitt aus einem heruntergeladenen Foto von der Titelseite der englischen Übersetzung von Sartres Band. Ein Hashtag für meinen Post war #remakes. Ein anderer war #beingand-nothingness. Ein anderer war #omarsharifjr. Die Überschrift meines Posts: «Omar Sharif Jr. in *Being and Nothingness*». Ein paar Tage, nachdem ich dieses fiktive Filmstill eines imaginären Remakes eines Buches – *Das Sein und das Nichts*, das niemals nachvollziehbar die Grundlage eines Films abgeben könnte gepostet hatte, habe ich erfreut festgestellt, dass Omar Sharif Jr. daselbst mein Post <geliket> hat. Omar Sharif Jr. hat einen Instagram-Account; wer auch immer dafür zuständig ist, <mochte> bzw. <likete> meinen Post. Hat Omar selbst meine Collage gesehen? Hat Omar sie gewürdigt? Oder hat jemand, der für Omar arbeitet – der den Star vertritt – den Post gesehen? Ist



Abb. 2 Omar Sharif Jr.
In *Being and Nothingness*,
Wayne Koestenbaum, 2016

¹ Susan Sontag: Resnais' *Muriel*, in: dies.: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M. 1982 [1963], 256–266, hier 265.

Omar wirklich ein Star? So oder so, auf jeden Fall habe ich einen winzigen, nicht nachweisbaren Augenblick von Star-Erwidern erlebt; ich fühlte die unheimliche Hand von Erwiderung (vom Sohn eines berühmten Vaters, einem Sohn, der weniger berühmt ist als sein Vater, ein Sohn, der damit das Gespenstisch-Werden eines durch Papa Omar auf solidere Weise vertretenen Vaters repräsentiert) auf mich fallen, aus der Ferne, aus der mediatisierten Leere. Aus dem Nichts [*nothingness*] dieser Internet-Leere heraus, die sich als Gemeinschaft ausgibt, spürte ich die erwidende Hand des Sohnes, und ich wurde, für einen Moment, ein bestätigtes Wesen [*being*].

Aus dem Englischen von Peter Rehberg und Brigitte Weingart