

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: Richard Prince : notes toward a supreme fiction = Gedanken über eine höhere Fiktion

Autor: Lewis, James / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680453>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

RICHARD PRINCE: NOTES TOWARD A SUPREME FICTION

— * * * —

Shakespeare's famous list of the seven ages of man passes from infancy to boyhood and then to young manhood, leaving that period known to us as adolescence conspicuously unspoken for. The absence is not from negligence, since no such category of life's periods would have occurred to him, either explicitly or through characterization: Romeo, you may remember, is about fourteen when he and Juliet find each other, but he's not a teenager, merely a very young man. Nor is this a peculiarity of Elizabethan culture. The Greeks, too, had no concept of the period between, say, fourteen and twenty-one as a time unto itself, nor even a word to describe it; young men are typically called "beardless," and young women are less frequently referred to as "untamed," that is, unmarried.

Before the early years of this century you will find little or no discussion of adolescence as anything other than nascent adulthood; the very word discourages it, implying as it does a brief and transitory state, defined by what it will be rather than what it is. As a more widespread and definite concept it does not play until post-war America, and even now it remains primarily an American phenomenon. The British don't really have teenagers in quite the same way (although the callow boys of *Brideshead Revisited*

are precursors of a sort), and one simply can't imagine a German or an Italian believing, let alone saying — as Americans say all the time — that their lives, their relationships, their attitudes are defined by what they experienced in high school.

To be an American today is to have the experience of teenager built in. But for all its centrality to our self-image, adolescence — like childhood in Rousseau and Wordsworth — is a kind of fiction, in this case a demographic invention: ready spending money in the hands of high schoolers in the '40s and '50s demanded a strategy for separating them from it, and that in turn led to the invention of the teenager. The folk vocabulary of adolescence is, of course, physiological, with its references to raging hormones, growth spurts, bad skin, and so on, but that's just another case of an artifact passed off as natural: Madison Avenue had the first word.

For Richard Prince, the fiction of adolescence — that is, both the fact that it is a fiction, and the fiction that is thereafter made about it — exists as the stuff of which art is made. Since the terms upon which the story is written are elaborate, subtle, and in many ways obscure, those unfamiliar with them may mistake Prince's work for another version of Late American Pop. It isn't.

The defining activity of adolescence is looking in a mirror, both literally and in the sense in which cul-

JAMES LEWIS is a writer who lives in New York.

It is possible, possible, possible. It must
Be possible. It must be that in time
The Real will from its crude compoundings come

Seeming, at first, a beast disgorged, unlike,
Warmed by desperate milk. To find the real,
To be stripped of every fiction except one,

The fiction of an absolute....

(Wallace Stevens)

— * * * —

ture is, or pretends to be, a glass, a reflection of a wished-for self against which one's own apparent self is hopelessly inadequate. It's an activity the style of which is determined by the media, by peers and pop music, and by the obsessions which they encourage: cars, women, drugs, violence, movies, and always the negative obsession with parents, whose role in it all is simply to fail to understand.

One result of the culture of adolescence is that its subjects are above all others concerned with normality—with ideals of behavior, looks, and possessions—which are always defined by someone else. Since the figures who have written those ideals generally speak a language of images, images are the language in which they have to be addressed. And so Prince does, indeed in images identical to the originals: the pictures he chooses are precisely those which stage normality for teenagers, and his way of presenting them at once mimics and parodies its *mise-en-scène*.

Consider, for example, the famous COWBOY pieces, rephotographed images from magazine Marlboro ads, stripped of their wording and variously cropped. By now the ads themselves and the images they employ are so familiar that they have become paragons of normality, so obviously present as a role model for a young American man if not in their details then in the attitude and lifestyle they suggest. Children today still say they want to be cowboys

when they grow up, and teenagers borrow their ethic (and smoke the cigarettes). Of course there are exceedingly few real rustlers around; they are a fiction, the advertisements doubly so, and Prince's artworks triply so. That they seem so familiar in their impossibly distant remove from what does not exist in the first place, and that they are tempting nonetheless, testifies to Prince's remarkable eye for iconography and the sophistication of his deadpan presentation. He wants both to pose the temptation itself, and point out the fact that it is one. The biker chicks, the rock stars, the blank-faced models with their sunglasses and cigarettes held just so, the lame jokes and car hoods, the cheap gloss of it, along with the little news clippings in his writings, all speak of the same lusts and longings for a staged reality that only pop songs have been able to present thus far, but with a critical and sharp edge that pop songs can't muster.

Prince also writes, and not haphazardly; more than any other artist I can think of, he treats writing the way writers do, rather than as an artist on vacation from his primary activity. It is of a piece and on equal terms with his image-making: the stories and found aphorisms he comes up with act as a kind of commentary on the pictures, meticulously detailing the self-conscious mark of adolescent obsessions made personal, of the stubborn, sullen, and confused affairs of his protagonists. So the artist at once uncov-

RICHARD PRINCE, UNTITLED (COWBOYS), 1989,
Ektacolor print, 47³/₈ x 71¹/₂ x 121,3 x 180 cm.



ers a mechanism for producing a very specific and enormously powerful sense of self — of one's place in time, in relation to others, and in relation to pleasures — and details its effects.

One result of all this is that Prince's art, taken as a whole, is essentially narrative: his project is to make, through images and words, a sort of contemporary, critical *Bildungsroman*, a tale of the journey to adulthood. His version, though, has a particular, disconcerting twist: its end is never quite reached. For a true coming-of-age story is by necessity etiological — its air of How I Came To Be The Adult I Am pervades the story from the start. But the photographs he displays have more of a tone of What It Is Like To Be Stuck Here, ceaselessly surrounded by images that play to a person who has been created by them simply in order to be receptive to them, trapped (and tempted to revel) in an elaborate and all-pervasive fiction.

For all of this cultural critique, there is a substantial element of feeling in Prince's work so far (though the artist himself might deny it); artificial as the experience may be in its causes, it is nonetheless real in its effects. The voice in Prince's writings — his novel *Why I Go To Movies Alone*, the short pieces that have appeared elsewhere, and the few interviews he has given — recalls nothing so much as a latter-day Holden Caulfield, the hero of the quintessential American expression of adolescence, J.D. Salinger's *Catcher in the Rye*. What bothers him, he claims, is the phoniness of it all, and his response is a kind of plea for non-fiction, a rhetoric of anti-fakery, and, finally, of a self-enforced solitude which, paradoxically,

takes the form of an indiscriminate consumption of that which it claims to protest, rather than isolation from it. "Sometimes I think the media is the Anti-christ," Prince says in an interview somewhere. That is a very Holden Caulfield-like thing to say, especially since it implies that sometimes he doesn't.

Prince's very careful insistence that nothing he makes is allowed to escape into fiction is, then, an ambiguous claim. True, the painted jokes are just jokes, the pictures just pictures, the car hoods just car hoods, the scraps of text with which they are surrounded just bits of reportage; it is as if any temptation to interpretation, any suggestion that he is not saying exactly what he means, would be some kind of terrible admission of dishonesty. But, like Caulfield, Prince's aesthetic persona, the autobiography he presents, is a kind of fiction; he has been authored by the artist as surely and as carefully as Salinger made his protagonist, and serves as a kind of trash culture counterpart to the latter's prep-school malcontent. Both achieve a remarkable realism, but that realism is an effect, a denial of fiction from within the bounds of fiction (*The Catcher in the Rye* begins with a reference to "all that David Copperfield crap"), a paradox according to which fiction is made to aspire to the condition of fact (that is precisely what Wallace Stevens thought the Supreme Fiction would do). Prince's mock interview with J.G. Ballard — the latter asks the questions — is a little masterpiece of just that sort of effect, a kind of writerly *trompe l'oeil*. So even the slightly sardonic, smart-ass tone of Prince's presentations is a delicate achievement; it is precisely the temper of the teenager too disgusted to fall for the trappings of his parents' culture, and too intelligent to completely fall for those of his own. A recent show of paintings, obscured images surrounded by scrawled jokes, movie exchanges, and *Jane's Addiction* song lyrics, included the following startling note: "Warhol was a boring fuck and so were his fuckhead friends and stupid brown-ass fans. I'm glad he died."

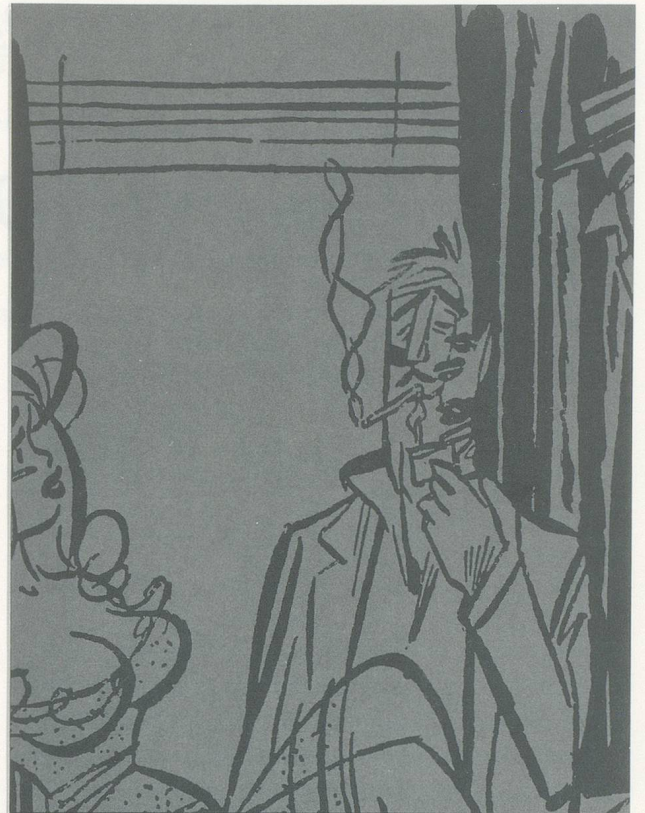
But Prince is now in the odd position of aesthetic fatherhood himself, as his art-world progeny — Pruitt/Early, Meyer Vaisman, and the like — go out into the world on their own. A large group show entitled *Total Metal*, mounted at the Simon Watson Gallery last winter, bore the mark of Prince's attitude every-

where, even if the slightly bitter taste of his ironies was too often missing. Inasmuch as his own work is largely an homage to estrangement from authority, from parents, teachers, money, responsibility (consider the expensive men's watches, pens and cigarette lighters, the polished whiskey logos, the discreet models with their discreet poses), it remains to be seen what will happen as Prince comes to terms with the fact of his own considerable authority.

* * *

To insist on a sort of facticity as a precondition of art-making, to so stubbornly oppose the fakery of the world, not by opposing high art to it, but by turning its fakery back on itself, is to turn away from virtually every role that the visual arts have traditionally played. For while the striving for an effect of fact is a common rhetorical tactic in writing, film, advertising and the like, it is thus far almost unknown in art, where, since narration is not so much an issue, the axis tends more towards the more static opposition of real and illusory. As a consequence Prince's work is as much a matter of its absences as it presences: there is no beauty, no expression, no imitation of the real, nothing to be interpreted, appreciated, no immediately visible rhetoric, nothing original. The fact upon which Prince insists is neither the complicit flash of Warhol's BRILLO BOXES, nor the information contained in a piece by Hans Haacke, nor even the media analysis offered by his one-time cohorts in the Pictures group. It is, instead, something more like the brute metaphysic of danger, dismay, and resentment expressed by Robert De Niro in the movie *The Deer Hunter* when, unloading a bullet from the chamber of the gun his friend has been playing with, he holds it up and angrily shouts: "This is this. This isn't something else."

Jaques, in *As You Like It*, begins his speech on the seven ages of man by noting that all the world's a stage. So it is, at least as soon as art is made: that is the fiction that is always left, that is inescapable. De Niro (like Caulfield, like Prince) is a character, the bullet a prop, the movie an artifact, and the acting carefully tailored to create an effect of the real. Indeed, few effects within the framed space of the narrative arts are more exacting, more crafted than those which



WHAT A KID I WAS.
I remember practicing the violin in front
of a roaring fire. My old man walked in.
He was furious. We didn't have a fireplace.

RICHARD PRINCE, *WHAT A KID I WAS*, 1989,

acrylic and silkscreen on canvas, 90 1/4 x 58" / *WAS FÜR EIN KIND ICH*

WAR, 1989, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 230 x 147 cm.

(PHOTO: LARRY LAME)

would turn that space inside out, make it seemingly factual. No one, to my knowledge, has tried such a thing within the art world, though of course this half of the century is littered with both huckstering publicity-mongers, perfervid Expressionists, and those who merely made art out of their lives and lives out of their art. Prince is none of these. He is, instead, a kind of odd authorial presence, making fact out of the fictions of his own life the way saints used to stage real redemption from the staged and highly stylized artifice of their confessions.

RICHARD PRINCE: GEDANKEN ÜBER EINE HÖHERE FIKTION

— * * * —

Shakespeares berühmte Aufzählung der sieben Lebensalter des Menschen geht nach dem Säuglingsalter und der Kindheit direkt zum jungen Mannesalter über und lässt die uns als Pubertät bekannte Entwicklungsphase offensichtlich unerwähnt. Der Grund für diese Auslassung war nicht etwa Nachlässigkeit, sondern ganz einfach die Tatsache, dass Shakespeare gar nicht auf den Gedanken kam, ein derartiger Lebensabschnitt könnte existieren und ihn deshalb auch nicht erwähnte, weder explizit noch durch eine literarische Figur: Romeo ist bekanntlich ungefähr 14 Jahre alt, als er Julia trifft, doch er ist kein Teenager, bloss ein sehr junger Mann. Diese Tatsache ist übrigens keine Besonderheit des Elisabethanischen Zeitalters. Auch die Griechen sahen das Alter zwischen 14 und 21 nicht als besonderen Lebensabschnitt an und hatten deshalb auch keinen Begriff dafür; junge Männer wurden gemeinhin «bartlos» genannt, während man junge Frauen etwas weniger häufig als «ungezähmt», d. h. unverheiratet, bezeichnete.

Vor dem Beginn unseres Jahrhunderts wird die Adoleszenz selten bis nie als irgend etwas anderes als eine Vorstufe des Erwachsenenalters betrachtet; das Wort als solches lässt andere Vorstellungen schon gar nicht aufkommen, da es an einen kurzen, vorüber-

gehenden Zustand denken lässt, an etwas, das eher durch sein zukünftiges als durch sein gegenwärtiges Wesen definiert ist. Erst im Amerika der Nachkriegszeit erlangt der Begriff eine speziellere Bedeutung, und selbst dann bleibt er in erster Linie ein amerikanisches Phänomen. In Grossbritannien gibt es eigentlich keine Teenager im amerikanischen Sinn (obwohl die unreifen Jungen in *Wiedersehen mit Brideshead* als eine Art Vorläufer dieser Gattung betrachtet werden können). Und es ist einfach unvorstellbar, dass ein Deutscher oder Italiener glaubt, geschweige denn erklärt – wie es Amerikaner dauernd tun –, sein Leben, seine Beziehungen und seine Denkweise seien durch seine Mittelschulzeit geprägt worden.

In der heutigen Zeit Amerikaner zu sein bedeutet, die Erfahrung des Teenageralters in sich zu tragen. So zentral ihre Bedeutung für unser Selbstbild aber auch ist, ist die Pubertät – wie die Kindheit bei Rousseau und Wordsworth – doch nur eine Art Fiktion, in diesem Fall eine demographische Erfindung. Da den Mittelschülern in den 40er und 50er Jahren immer mehr Taschengeld zur Verfügung stand, musste eine Strategie gefunden werden, um es ihnen abzuknöpfen, was schliesslich zur Erfindung des Teenagers führte. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird der Begriff Pubertät natürlich physiologisch verstanden und lässt an sich regende Hormone, Wachstums-

JAMES LEWIS ist Publizist und lebt in New York.

Es ist möglich, möglich, möglich. Es muss
Möglich sein. Allmählich muss
Das Wirkliche aus seinen rohen Hüllen brechen.

Erst scheint es wie ein frischgeworfenes Tier, unähnlich,
dem Milch verzweifelte Wärme gibt. Das Wirkliche finden,
Von jeglicher Fiktion befreit, ausser der einen,

Die Fiktion des Absoluten . . .

(Wallace Stevens)

— * * * —

schübe, unreine Haut und dergleichen denken, doch eigentlich ist das Ganze nur ein weiteres Beispiel eines als natürliches Phänomen ausgegebenen Artefakts: Die Madison Avenue hatte das erste Wort.

Für Richard Prince ist die Fiktion der Pubertät – d.h. sowohl die Tatsache, dass sie eine Fiktion ist, als auch die Literatur, die sich daran inspiriert – der Stoff, aus dem Kunst geschaffen wird. Da er eine anspruchsvolle, subtile und in mancherlei Hinsicht undurchsichtige Sprache verwendet, könnte, wer damit nicht vertraut ist, Princes Werk für eine neue Spielart des späten amerikanischen Pop halten. Dem ist nicht so.

Eine für die Pubertät charakteristische Tätigkeit ist, sich im Spiegel zu betrachten, sowohl im wörtlichen Sinn als auch insofern, als dass Kultur ein Spiegelbild, eine Reflexion eines Wunsch-Ichs ist oder zu sein vorgibt, gegenüber dem das eigene Ich hoffnungslos unzulänglich ist. Der Stil dieser Tätigkeit wird durch die Medien, Gleichaltrige, Popmusik und durch die Wunschvorstellungen geprägt, die sie hervorrufen: Autos, Frauen, Drogen, Gewalt, Filme und stets auch die Konflikte mit den Eltern, deren einzige Rolle darin zu bestehen scheint, ihre Kinder nicht zu verstehen.

Ein Merkmal der Pubertätskultur ist, dass ihre Themen vor allem die Normalität zum Inhalt haben – Idealvorstellungen bezüglich Verhalten, Aussehen

und Konsumgüter, die immer von jemand anderem bestimmt werden. Da die Personen, die diese Ideale aufgestellt haben, im allgemeinen eine bildhafte Sprache verwenden, muss man auch sie durch Bilder ansprechen. Genau das tut Prince, indem er Bilder verwendet, die exakt den Originalen entsprechen: Er wählt Bilder, die für Teenager Normalität repräsentieren, und seine Art der Darstellung ist zugleich eine Imitation und eine Parodie ihrer Inszenierung.

Denken wir zum Beispiel an die berühmten COWBOY-Werke, photographierte Bilder aus der Marlboro-Zeitschriftenwerbung, die ihres Textes beraubt und verschiedenartig zusammengeschnitten wurden. Die Inserate selbst und die darin verwendeten Bilder sind mittlerweile so bekannt, dass sie zu einem Musterbeispiel der Normalität geworden sind, stets gegenwärtig als Vorbilder für den jungen Amerikaner, wenn nicht ihrer Einzelheiten wegen, so doch wegen der Geisteshaltung und Lebensweise, die sie propagieren. Auch heute wollen Kinder noch Cowboys werden, wenn sie einmal gross sind, und als Teenager bleiben sie bei diesem Ideal (und rauchen die Zigaretten). Natürlich gibt es heutzutage immer weniger echte Cowboys; sie sind eine Fiktion, die Inserate sind es um so mehr und Princes Kunstwerke erst recht. Dass diese in ihrer enormen Distanz zu etwas, das gar nicht existiert, so vertraut scheinen und dennoch verführerisch wirken, zeugt von Prin-

ces bemerkenswertem Auge für Ikonographie und der Raffiniertheit seiner nüchternen Darstellungsweise. Er will sowohl verführen als auch auf die Tatsache der Verführung aufmerksam machen. Die Motorradbräute, die Rockstars, die ausdruckslosen Fotomodelle mit ihren Sonnenbrillen und ihren lässig in den Fingern gehaltenen Zigaretten, die lahmen Witze und Motorhauben, ihr billiger Glanz und auch die kurzen Zeitungsausschnitte, die er in seinen Texten verwendet: Sie alle zeugen von derselben Begierde und Sehnsucht nach einer inszenierten Realität, die bisher nur Popsongs heraufzubeschwören vermochten, jedoch mit einem kritischen, scharfen Unterton, den Popsongs nicht haben.

Prince schreibt auch, und zwar nicht planlos; mehr als jeder andere mir bekannte Künstler geht er das Schreiben wie ein Schriftsteller an und nicht einfach wie ein Künstler, der von seiner Hauptbeschäftigung Urlaub macht. Seine schriftstellerische Arbeit steht im Einklang mit seinem künstlerischen Schaffen: Die Geschichten und prägnanten Aphorismen, die er schreibt, dienen als eine Art Kommentar zu den Bildern, indem sie die unsicheren Züge der persönlich gewordenen pubertären Obsessionen und den widerspenstigen, düsteren und konfuse Gemütszustand seiner Romanfiguren aufs genaueste beschreiben. So legt der Künstler einen Mechanismus bloss, der ein ganz besonderes, ungeheuer starkes Ichgefühl hervorruft – das Gefühl für den eigenen Standort innerhalb der Zeit, im Verhältnis zu anderen und in bezug auf die Freuden des Lebens –, und beschreibt zugleich seine Auswirkungen.

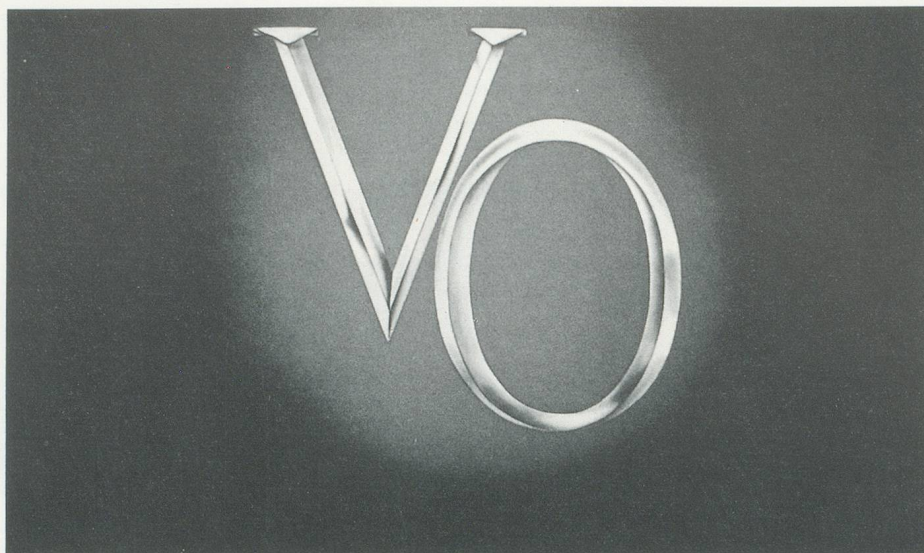
Eine Folge dieses Sachverhalts ist, dass Princes künstlerisches Schaffen in seiner Gesamtheit im wesentlichen narrative Züge trägt: Er verfolgt das Ziel, mit Bildern und Worten eine Art modernen, kritischen Bildungsroman zu schaffen, eine Erzählung über die Reise ins Erwachsenenalter. Seine Version weist jedoch eine besondere, beunruhigende Eigentümlichkeit auf: Das eigentliche Ziel wird nie wirklich erreicht. Ein echter Roman über das Erwachsenwerden ist nämlich unweigerlich ätiologisch – das Thema «Wie ich zum Erwachsenen wurde, der ich bin» durchzieht die ganze Geschichte wie ein roter Faden. Seine Photos besitzen hingegen eher einen Anstrich von «Wie man sich fühlt, wenn man nicht

weiterkommt»; es herrscht eine dauernde Überflutung von Bildern, die sich an eine Person wenden, die eigens dafür geschaffen wurde, diese Bilder wahrzunehmen, die gefangen ist in einer vollendeten, alles durchdringenden Fiktion (und versucht, darin zu schwelgen).

Trotz dieser kulturkritischen Komponente ist in Princes Werken ein beträchtliches Mass an Gefühl vorhanden (obwohl er selbst dies wahrscheinlich bestreiten würde); so künstlich die Ursachen einer Erfahrung auch sein mögen, ihre Wirkungen sind dennoch echt. Der Ton von Princes Texten – seines Romans *Why I Go To Movies Alone* (Weshalb ich allein ins Kino gehe), der kurzen Artikel, die an verschiedenen Orten erschienen sind, und der wenigen Interviews, die er gegeben hat – erinnert überaus stark an Holden Caulfield, den Helden des Inbegriffs des amerikanischen Romans zum Thema Pubertät, J.D. Salingers *Fänger im Roggen*. Was ihn quält, sagt er, ist die allgegenwärtige Falschheit, und er antwortet darauf mit einer Art Plädoyer für das Echte, einem Eintreten für das Unverfälschte und schliesslich mit einer selbstgewählten Einsamkeit, die sich paradoxerweise im wahllosen Konsum dessen äussert, gegen das sie zu protestieren vorgibt, anstatt sich davon zu distanzieren. «Manchmal glaube ich, die Medien seien der Antichrist», bemerkt Prince irgendwo in einem Interview. So etwas könnte auch Holden Caulfield gesagt haben, besonders weil Prince damit andeutet, dass er dies manchmal auch nicht glaubt.

Princes sorgsames Beharren darauf, nichts, was er kreiert, in die Fiktion abgleiten zu lassen, ist somit ein ambivalenter Anspruch. Gewiss, die Witzzeichnungen sind nur Witzzeichnungen, die Bilder nur Bilder, die Motorhauben nur Motorhauben, die Textfetzen, die sie umgeben, nur Teile eines Zeitungsartikels; es ist, als ob der geringste Versuch einer Interpretation, jede Unterstellung, er könnte nicht genau das ausdrücken, was er meint, ein furchtbares Eingeständnis von Unehrlichkeit wären. Doch wie Caulfield sind auch Princes literarische Figur und die Autobiographie, die er darstellt, eine Art Fiktion; sie wurde vom Künstler genauso wohlüberlegt und sorgfältig kreiert wie Salingers Romanfigur und stellt eine Art Gossenkultur-Gegenstück zu dessen





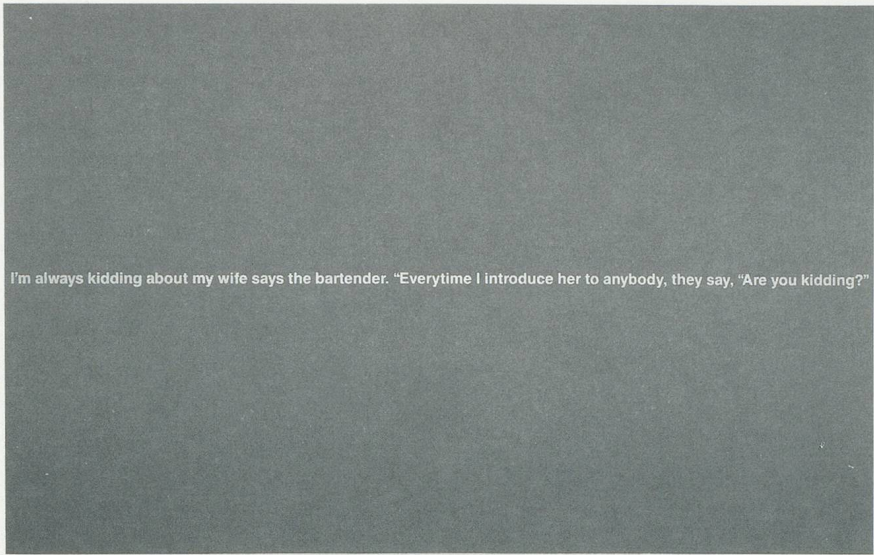
RICHARD PRINCE, UNTITLED (LABEL), 1977,
Ektacolor print, 20 x 24"/OHNE TITEL (LABEL), 1977, 51 x 61 cm.

Privatschul-Rebell dar. Beiden gelingt ein bemerkenswerter Realismus, doch dieser Realismus ist ein Effekt, eine Negierung der Fiktion innerhalb der fiktionalen Literatur (*Der Fänger im Roggen* beginnt mit einer Anspielung auf «all dieses David Copperfield-Zeug»), ein Paradox, demzufolge Literatur Realität anstreben sollte (genau diese Aufgabe erfüllt gemäss Wallace Stevens die Höhere Fiktion). Princes Pseudointerview mit J.G. Ballard – letzterer stellt die Fragen – ist ein kleines Meisterwerk in diesem Bereich, eine Art schriftstellerisches *Trompe-l'œil*. So ist selbst der leicht süffisante, neunmalklugen Ton von Princes Arbeiten eine sublimale Leistung; er trifft nämlich genau die Stimmung eines Teenagers, der sich zu angewidert fühlt, um den Lockungen der Kultur seiner Eltern auf den Leim zu gehen, und zu intelligent ist, um auf diejenigen seiner eigenen Kultur hereinzufallen. An einer kürzlich durchgeführten Ausstellung von Gemälden, verworrenen Bildern, die von hingekritzelten Witzzeichnungen, Filmschnipseln und Songtexten der Gruppe *Jane's Addiction* umrahmt waren, konnte man auch die folgenden schockierenden Zeilen lesen: «Warhol war ein langweiliger Scheisskerl, genauso wie seine beschissenen Freunde und doofen Arschlöcher von Fans. Ich bin froh, dass er tot ist.» Doch Prince befin-

det sich jetzt, da seine Jünger aus der Kunstwelt – Pruitt/Early, Meyer Vaisman etc. – selbst in die Welt hinausziehen, in der merkwürdigen Lage, eine Art ästhetischer Vater zu sein. An einer grossen Gruppenausstellung mit dem Titel *Total Metal*, die im letzten Winter in der Simon Watson Gallery gezeigt wurde, war Princes Einfluss überall deutlich spürbar, wenn auch der leicht bittere Geschmack seiner Ironie allzuoft fehlte. Da sein Werk zu einem grossen Teil eine Hommage an die Befreiung von der Autorität – von Eltern, Lehrern, Geld, Verantwortung – darstellt (denken wir an die teuren Herrenarmbanduhren, Füllfederhalter und Feuerzeuge, die schillernden Whiskeylabels, die dezenten Fotomodelle mit ihren dezenten Posen), kann man gespannt sein darauf, was wohl geschehen wird, wenn Prince sich endlich mit seiner eigenen beachtlichen Autorität auseinandersetzt.

* * *

Auf einer Art Faktizität als Vorbedingung für das Kunstschaffen zu bestehen, sich der Künstlichkeit der Welt hartnäckig zu widersetzen, nicht indem man ihr hohe Kunst entgegensetzt, sondern indem man ihre Unechtheit gegen sie selbst wendet, bedeutet, sich von nahezu allen Funktionen abzuwenden, wel-



I'm always kidding about my wife says the bartender. "Everytime I introduce her to anybody, they say, "Are you kidding?"

RICHARD PRINCE, *ARE YOU KIDDING?*, 1988,

acrylic and silkscreen on canvas, 56 x 89 1/2" / *MACHST DU'N WITZ?*, 1988, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 142 x 227 cm. (PHOTO: LARRY LAME)

che die bildenden Künste traditionellerweise haben. Während nämlich das Anstreben eines realistischen Effekts in Literatur, Film, Werbung und dergleichen eine verbreitete rhetorische Taktik darstellt, ist diese Einstellung in der bildenden Kunst beinahe unbekannt. Da es in diesem Bereich nicht so sehr um das Erzählende geht, tendiert man hier eher zur statischeren Gegenüberstellung von Realität und Illusion. Bei Princes Werk spielt deshalb das Nichtvorhandene eine genauso wichtige Rolle wie das Vorhandene: Da ist keine Schönheit, kein Ausdruck, keine Nachahmung der Realität, nichts, das man interpretieren oder würdigen könnte, keine offensichtliche Rhetorik, nichts Originelles. Was Prince am Herzen liegt, ist weder die augenzwinkernde Ironie von Warhols *BRILLO BOXES* noch die Information, die ein Werk von Hans Haacke enthält, oder gar die Medienanalyse, die seine einstigen Bundesgenossen der *Pictures-Gruppe* vornehmen. Es ist eher etwas Ähnliches wie die rohe Metaphysik von Gefahr, Schrecken und Bitterkeit, die Robert De Niro im Film *The Deer Hunter* zum Ausdruck bringt, als er beim Entladen eines Gewehrs, mit dem sein Freund herumgespielt hat, die entfernte Kugel hochhält und wütend brüllt: «Das ist das. Das ist nicht etwas anderes.»

Jaques, die Figur aus *Wie es euch gefällt*, beginnt seine Rede über die sieben Lebensalter des Menschen mit der Bemerkung, dass die ganze Welt eine Bühne sei. Das stimmt, zumindest wenn es um Kunst geht: Dies ist die Fiktion, die stets übrigbleibt, der man nicht enttrinnen kann. De Niro ist (wie Caulfield und Prince) eine Figur, die Kugel ein Requisit, der Film ein Artefakt und die schauspielerische Darstellung sorgfältig darauf abgestimmt, einen realistischen Effekt zu erzielen. Es gibt tatsächlich nur wenige Effekte innerhalb des begrenzten Raums der erzählenden Kunst, die grösseres Können abverlangen als diejenigen, die diesen Raum von innen nach aussen drehen und als wirklich erscheinen lassen. Meines Wissens hat in der Kunstwelt bis jetzt niemand etwas Derartiges versucht, obwohl es in dieser Hälfte des Jahrhunderts nur so wimmelt von aufdringlichen Werbefritzen, leidenschaftlichen Expressionisten und Leuten, die lediglich Kunst aus ihrem Leben und Leben aus ihrer Kunst machen. Prince ist nichts von alldem. Er stellt vielmehr eine seltsame schöpferische Präsenz dar, indem er die Fiktionen seines eigenen Lebens in Realität umwandelt, so wie einst Heilige durch das inszenierte, in hohem Masse stilisierte Mittel der Beichte echte Erlösung fanden. (Übersetzung Irene Aeberli)