

Bilderkult

Am Ende überraschte die „Jahrhundertschau“, wie sie in den Medien genannt wurde, selbst die kühnsten Optimisten unter den Planern. Nahezu 1,2 Millionen Besucher in sechs Monaten, damit hatte *Das MoMA in Berlin* sogar die *documenta*, den Publikumsmagneten unter Deutschlands Kunstaustellungen übertroffen. Was aber fast noch mehr beeindruckte als die nackten Zahlen, war die Opferbereitschaft der zahlreich erschienenen Besucher. Aus den entlegensten Regionen waren sie nach Berlin gepilgert, hatten sich in teuren Hotels einquartiert und danach bis zu zehn Stunden in der Warteschlange der Nationalgalerie verbracht. Manche, so war zu hören, nahmen diese quälende Prozedur gleich mehrmals in Kauf, um die kostbaren Kunstschatze aus New York bewundern zu können.

Damit scheint auf eindrucksvolle Weise die These widerlegt, wonach Bilder in früheren Zeiten ungleich wirkungsmächtiger waren als heute. Der italienische Kunsthistoriker Manlio Brusatin hat sie unlängst in einem Buch vertreten, das sich mit der Vorgeschichte des heutigen Bilderkonsums befasst. Niemand, so lautet sein Befund, würde den Bildern des Medienzeitalters dieselbe Verehrung entgegenbringen, die unsere Vorfahren einer Mariendarstellung zollten, niemand dem Bildschirm die Wunderwirkung zuschreiben, die die Antike mit einer sprechenden Bildsäule verband.[1] Längst schon sei ein neues Regime von Bildern entstanden, das nach ganz anderen Regeln funktioniert als die Bildwerke der Vergangenheit: austauschbare Bilder ohne wirklichen Zusammenhang, die in großer Zahl auf den Betrachter einströmen und damit erst gar kein kohärentes Bildbewusstsein entstehen lassen, daneben aber auch drastische, überdeutliche Bilder, die vor allem der Logik des Spektakels gehorchen, so dass sie bei weitem nicht soviel Nachhaltigkeit besitzen wie die vergleichsweise seltenen Bilderzeugnisse vergangener Jahrhunderte.

Selbst wenn die Berliner Ausstellung diese These nicht wirklich widerlegen konnte, weil sie ausschließlich aus kostbaren Originalen bestand, hat sie eins noch einmal ganz deutlich gezeigt: Auch in einer fortgeschrittenen Mediengesellschaft wie der unsrigen gibt es Bilder, die eine besondere, geradezu magische Anziehungskraft auf den Betrachter ausüben. Neue, zeitgenössische Ikonen, die nahezu jeder kennt, weil sie derart oft zu sehen sind, dass sie sich buchstäblich in unsere Köpfe einbrennen. Und obwohl diese Bilder hauptsächlich als Reproduktionen zirkulieren, sind sie offenbar in der Lage, emotionale Bindungen zu erzeugen, Affekte, die sie zum festen Bestandteil unserer persönlichen Bilderwelt machen. Wo es sich um Gemälde handelt, wie in Berlin, können diese Bindungen sogar stark genug sein, um den Wunsch entstehen zu lassen, sie wie eine Reliquie gleichsam mit den Augen berühren zu können. Außerdem, was in der Natur des Affektiven liegt: Es sind Bilder, die die Tendenz haben, sich zu vereinzeln, die ein individuelles Muster an Bedeutsamkeit erzeugen. Weshalb denn auch jeder Besucher der MoMA-Ausstellung seine persönlichen Kultbilder hatte, denen er in der Nationalgalerie wieder begegnen wollte.

Auf welche Weise aber solche Prägungen entstehen, und warum ausgerechnet Rousseaus *Traum* oder Pollocks *Number One* auf manche Zeitgenossen eine besondere Faszination ausüben, während sie anderen völlig gleichgültig sind, ist bis heute weitgehend unbekannt. Wie bei so vielem, was das Bild und seine Wirkung betrifft, steht die Wissenschaft hier immer noch am Anfang. Zwar haben sich mittlerweile zahlreiche Forschungsprojekte gebildet, die sich mit den unterschiedlichen Aspekten der Bildwirklichkeit befassen, und selbst eine vergleichsweise konservative Disziplin wie die Kunstgeschichte beginnt allmählich, sich als „historische Bildwissenschaft“[2] zu verstehen, doch sind gerade die grundlegenden Fragen bis heute unbeantwortet geblieben. Obwohl wir also wissen, dass Ichgefühl, Gedächtnis und andere Bestandteile dessen, was wir Bewusstsein nennen, ganz entscheidend von der Existenz mentaler Bilder abhängen, ist nach wie vor

umstritten, wo und in welcher Form diese Bilder im Gehirn existieren. Zwar versichern uns die Hirnforscher, dass es sich dabei nicht um Abbilder handelt, sondern um neuronale Erregungsmuster, doch wie sich damit der Eindruck erklären lässt, dass man ein Bild vor dem inneren Auge hat, konnten sie uns bislang nicht begrifflich machen. Genauso wenig wie sie erklären können, warum bestimmte Motive in die persönliche Bilderwelt eines Individuums eingehen; ob es eher inhaltliche oder eher formale Eigenschaften sind, die das eine Bild gegenüber dem anderen auszeichnen. Denn dazu müsste sie schlichtweg mehr über die komplexen Vorgänge der Bildverarbeitung wissen, über die Verdichtungen und Vernetzungen, die im menschlichen Gehirn stattfinden und die aus einem beliebigen Gemälde ein emotional gefärbtes Bild machen. Diese gehören jedoch zum Dunkelsten, zur *Terra Incognita* der Hirnforschung, da sie von außen nicht zu beobachten sind und sich durch Befragungen oder Testreihen nur schwer objektivieren lassen.

Künstler haben bei der Entstehung dieser Bildarchive schon immer eine besondere Rolle gespielt. Nicht nur, weil sie Bilder geschaffen haben, die im Laufe der Zeit zu Ikonen geworden sind, sondern weil sie dabei selbst auf Sujets zurückgegriffen haben, die bereits Teil des allgemeinen Bilderschatzes waren. Wer sich in der Kunstgeschichte umsieht, wird zahllose Beispiele für diese Art der Aneignung finden; angefangen bei der Reproduktion fester Bildprogramme über die freie Verarbeitung historischer Vorlagen bis hin zur eher unbewussten Anverwandlung einzelner, in der Kunstwelt zirkulierender Motive.[3] Auch die Berliner Ausstellung lieferte dazu ein schlagendes Beispiel, das sogar über die Grenzen der Malerei hinausging: Edward Hoppers berühmtes *Haus am Bahndamm*, das Alfred Hitchcock dazu animiert haben soll, sich für seinen Gruselklassiker *Psycho* ein ähnliches Gebäude bauen zu lassen. Weniger wegen der architektonischen Details, die für das Amerika der fünfziger Jahre nichts Besonderes waren, als wegen der Suggestivkraft, die dieses Bild besitzt, seiner geradezu hypnotischen Wirkung. Ein spektakulärer, leicht zu verfolgender Bildtransfer, der in der Berliner Ausstellung allerdings keine Rolle spielte, ebenso wenig wie Hitchcocks eigener Bilderstil, seine besondere Art, Bilder zu kadrieren und sie zu spannungsgeladenen Sequenzen zu montieren, mit der er zahlreiche Regisseure beeinflusst und selbst in den Köpfen der Werbestrategen seine Spuren hinterlassen hat. Was man hingegen sehen konnte, waren Gemälde, die ihrerseits als Vorbilder für Hoppers Meisterwerk in Frage kommen: Bilder von Munch, de Chirico und Max Ernst, in denen die Architektur eine ähnlich magische Präsenz besitzt, so dass man als Betrachter bisweilen das Gefühl hat, einem lebendigen Wesen gegenüberzustehen.

Relativ neu ist im Vergleich dazu die Neigung von Künstlern, ihre persönliche Bilderwelt in den Mittelpunkt zu stellen und sie als Fundus von Bildvorlagen zu benutzen. Oder, um es gleich genauer zu sagen: sich bei der Wahl der eigenen Bildmotive nicht mehr am Kanon der Hochkultur zu orientieren, sondern am ständig wachsenden Feld der Medienbilder, Privataufnahmen und anderen Trivialmotive. Neu ist daran vor allem die Bereitschaft, sich diese Trivialbilder völlig unbefangen anzueignen und sie als festen Bestandteil des eigenen Lebens zu betrachten, anstatt sie, wie in den Blütezeiten der Moderne, einer irgendwie gearteten Analyse zu unterziehen. Dieses Eintauchen ins Triviale hat deshalb auch nichts mehr mit den Pioniertaten der Pop Art oder den dekonstruktiv gemeinten Appropriationen zu tun, wie man sie in der Kunst der achtziger Jahre beobachten konnte. Eher schon dürfte es dem allgemeinen Trend zur Individualisierung der Gesellschaft folgen, jenem „narzisstischen“ Sozialisationstyp, dessen Ausbreitung die Soziologen schon seit längerem beobachten.

Für die Kunsttheorie und die sich formierende Bildwissenschaft ist dieser private Bilderkult trotzdem interessant. Schließlich kann man davon ausgehen, dass hier etwas Grundlegendes über die subjektive Bedeutung von Bildern zu erfahren ist, insbesondere über die Rolle, die sie bei der Entstehung des Ichbewusstseins spielen. Zwar erhält man auch bei Künstlern nur selten Einblick in die Wechselwirkung von inneren und äußeren Bildern, und genauso selten erfährt man, was sich bei der Produktion eines bestimmten Bildes im Kopf des Produzenten abgespielt hat. Manchmal jedoch öffnet sich ein Fenster auf die komplexen Prozesse der Imagination, oder die Bilder selbst verraten uns etwas über die verschlungenen Wege ihrer Entstehung.

Der Amerikaner Raymond Pettibon gehörte Anfang der neunziger Jahre zu den ersten Künstlern, bei denen die innige Verbindung zwischen persönlicher Bilderwelt und künstlerischer Bildproduktion sichtbar wurde. Für viele war er damit ein typischer Vertreter jener neuen, als „Crossover“ bezeichneten Vermischung von *High and Low*, die man als typisches Phänomen des Medienzeitalters betrachtete. Was man von Pettibon zu sehen bekam, waren Zeichnungen und Gemälde, die in ihrer unverblühten Art, Bild und Text miteinander zu kombinieren, an bestimmte Formen der Comic Art erinnerten, die manchmal aber auch wie die Freizeitproduktionen eines Popfans aussahen. Ein Eindruck, der sich vor allem dann einstellte, wenn man ihnen in der minimalistisch-kühlen Umgebung einer modernen Kunstsammlung begegnete. Hier wirkte die seltsame Mischung aus Krimihelden, Surfen und Serienmördern anfangs noch etwas deplatziert, mutete der linkisch-nachlässige Stil der Zeichnungen bisweilen sogar dilettantisch an. Hätte es das historische Vorbild der Pop Art nicht gegeben, manch ein unvorbereiteter Besucher wäre wahrscheinlich achtlos an ihnen vorbei gegangen oder hätte das Ganze mit den Ergebnissen eines Malkurses verwechselt.

Umso überraschter war man daher, als man erkannte, dass es in Pettibons Bildern eine zweite Ebene gibt, gleichsam eine hochkulturelle Kontrastfolie, die vor allem dann sichtbar wird, wenn man sich den Texten zuwendet. Erst recht aber, als man begriff, dass die antipodischen Systeme von Hoch- und Trivialkultur für den Amerikaner absolut gleichwertig sind und dass die Klassiker für seine Bildfindung dieselbe Bedeutung besitzen wie die Figuren einer bestimmten Krimiserie. Ja, dass auch innerhalb der literarischen Sphäre nicht zwischen den Genres unterschieden wird, sodass Kriminalschriftsteller wie Mickey Spillane oder Cornell Woolrich ganz selbstverständlich neben den Heroen der literarischen Moderne und neben Meisterdenkern wie Heidegger und Wittgenstein stehen. So, als ob sie alle Teil desselben literarischen Universums wären, und als ob es zwischen ihren Werken keine stilistischen und qualitativen Unterschiede gäbe.[4]

Wie sich das scheinbar Unvereinbare im Kopf des Künstlers zusammenfügt, und warum es möglich ist, dass sich so unterschiedliche Geister wie Wittgenstein und Woolrich in seinen Bildern die Hand geben, ist mittlerweile bekannt. Anders als die meisten seiner Kollegen hat Pettibon nie ein Geheimnis daraus gemacht, wie seine Arbeiten entstehen. Man weiß daher, dass es eine gleichsam dialektische Bildauffassung ist, die diese Verbindungen hervorbringt, eine Poetik der Kollision, die eine gewisse Ähnlichkeit mit surrealistischen Verfahren besitzt, da sie auf die bildgenerierende Wirkung des Gegensätzlichen baut. Das heißt: Wie in den Erzählungen eines Lautréamont oder den Collagen eines Max Ernst sind es mehr oder weniger heterogene Wirklichkeitsfragmente, die in Pettibons Zeichnungen aufeinanderprallen und im Kopf des Betrachters etwas Neues, Überraschendes entstehen lassen. Deshalb sind die Texte auch nicht dazu da, die Bilder zu erklären, wie dies bei einem Comic Strip oder einem Fotoroman der Fall ist. Überhaupt fungieren Bilder und Texte hier nicht als komplementäre Sinnschichten, die ihren semantischen Gehalt der Erzählung oder einer anderen, vom Künstler intendierten Sinnfigur unterordnen. Vielmehr bilden sie zwei unabhängige semantische Felder, die manchmal recht nahe beieinander liegen, in den meisten Fällen aber keine erkennbare Beziehung aufweisen. Ein Bild von Pettibon ist eben kein Rebus, kein philosophisch-literarisches Bilderrätsel, wie man es von René Magritte kennt, sondern lebt gerade von der Diskrepanz zwischen Sinnerwartung und Sinnenttäuschung, respektive, von der Irritation, die diese Enttäuschung beim Betrachter hervorruft.

Wie der Betrachter mit solchen Bild-Text-Kombinationen umgeht, ob er nach einer Verbindung sucht oder den Text als eigene, vom Bild unabhängige Stimme auffasst, bleibt ihm selbst überlassen. Im Grunde entscheidet sich sogar erst von Fall zu Fall, in welcher Weise dieses Verhältnis gedeutet wird, da es natürlich von den Verstehensgewohnheiten des Betrachters und seiner momentanen Befindlichkeit abhängt, wie das jeweilige Werk aufgenommen wird. Hinzu kommt, dass die Exponate in einer Pettibon-Ausstellung meistens so heterogen sind, dass sich nur selten etwas herauskristallisiert, das auf ein übergreifendes Thema hindeuten würde. Allenfalls die Vorstellung eines anderen Amerika, einer dunklen, dämonischen Seite des *American Dream* wäre etwas, was sich im Sinne eines Leitmotivs oder wiederkehrenden Themas verstehen ließe.

Deshalb kann sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auch ganz willkürlich verteilen, kann sich sein Blick in die unterschiedlichsten Richtungen bewegen, ohne dass eine dieser „Lektüren“ besser oder genauer wäre als die anderen.

„Lesen“ ist ohnehin ein Schlüsselwort für Pettibons Kunstauffassung: Ausgangspunkt seiner Arbeiten, so hat der Amerikaner freimütig erklärt, sei die Beschäftigung mit Literatur, insbesondere die Lektüre von Texten, die ihm etwas bedeuten. Kunst wird hier also nicht mehr als direkte Auseinandersetzung, nicht mehr als Verarbeitung von gelebter Erfahrung verstanden, sondern als Aneignung und Weiterverarbeitung dessen, was andere - überdies noch in einem anderen Medium - bereits formuliert haben. Genauer gesagt ist es bei Pettibon „eine Art des Lesens, die stets nach etwas zwischen den Zeilen Ausschau hält“^[5], nach einer besonderen, nur schwer zu benennenden Evidenz. Ob sich dieses Evidenzerlebnis bei einem fiktionalen oder einem theoretischen Text einstellt, ob es die Zeilen eines Popsongs oder die Dialoge einer Fernsehserie sind, die den Künstler dazu veranlassen, „im Inneren des Textes zu arbeiten“^[6], spielt dagegen keine Rolle. Entscheidend ist allein, so Pettibon, dass es einen Impuls gibt, der seine eigene Bildproduktion anregt und ihn dazu bringt, den aufgenommenen Faden im Medium der Zeichnung weiterzuspinnen. Diesem Impuls nachzugehen, ist aber fast genauso faszinierend wie das Zeichnen selbst, da es ihn zu den innersten Bezirken seines Bewusstseins führt, dorthin, wo sich Eindrücke assoziativ - „spontan“, wie Kant gesagt hätte - zu komplexeren Einheiten verdichten.

Ein Künstler, der sich derart klar zur Rolle des Lesers bekennt, das wissen wir spätestens, seitdem Barthes sie zur zeitgemäßen Form von Autorschaft erklärt hat,^[7] signalisiert damit seine Distanz zum traditionellen Bild des souveränen, gestaltungsmächtigen Schöpfers. Zumindest aber bekundet er damit, dass ihm dieses Bild mitsamt seinen Begleitvorstellungen - der originären Idee, dem in sich geschlossenen Werk, der autorisierten Interpretation - nicht mehr allzu viel bedeutet. Dass dies auch für Pettibon gilt, davon zeugen allein schon die Interviews, die der Amerikaner im Laufe der Jahre gegeben hat. Sie vermitteln das Bild eines selbstkritischen, suchenden Künstlers, dem es eher um authentische Erfahrungen als um künstlerische „Urheberrechte“ oder die eigene Position in der Kunstwelt geht. Aber auch die Art und Weise, wie er seine Werke dem Kunstpublikum präsentiert, verrät eine Menge über sein Selbstverständnis als Künstler. Damit ist in diesem Fall nicht nur die ungewöhnliche Form der Hängung gemeint, die scheinbar planlos zusammengewürfelten Bild-Cluster, die die Bedeutung des einzelnen Werkes relativieren und dem Betrachter ein Höchstmaß an Bewegungsfreiheit geben; mehr noch ist es die Vernissage, die bei ihm einen völlig anderen Charakter hat: Wenn es die Situation zulässt, wird aus dem förmlichen Kunstwelt-Ritual ein Gemeinschaftserlebnis, bei dem der Künstler aus seinen Lieblingsbüchern vorliest und die Besucher dazu animiert, selbst etwas zu zeichnen. Ja, bei dem er sie manchmal sogar auffordert, die eigenen Ergebnisse neben die ausgestellten Werke zu hängen.^[8] Das heißt: Pettibon lässt die Besucher an den kreativen Prozessen teilhaben, die seinen Arbeiten zugrundeliegen, er zeigt ihnen Dinge, die ihnen normalerweise verborgen bleiben. „To put the reader and writer on equal footing“, eine Textzeile aus einer Zeichnung zu Hawthornes *Scarlet Letter*, beschreibt daher ziemlich genau die Zielsetzung - die ethische Dimension, wenn man so will - die der Amerikaner mit seiner Arbeit verbindet.

Genauso wichtig wie dieses unprätentiöse Auftreten ist jedoch, dass sich Pettibon in den Zeichnungen selbst jeglicher Großmeisterlichkeit enthält. „I do other's work here“, lautet eine weitere Textzeile, die auch als Gesamt motto für sein künstlerisches Selbstverständnis dienen könnte. Im Grunde tue ich nichts anderes, will er uns damit sagen, als das schon Vorhandene neu zu betrachten, als die Bilder, die ich in mir trage oder die andere mir zuspielden, weiter zu verarbeiten. Mit dem verbreiteten Klischee der künstlerischen Tätigkeit als einer bahnbrechenden, schöpferischen Tat hat diese Art der Bildproduktion deshalb auch nicht mehr viel zu tun. Eher schon ähnelt sie der Improvisation über ein Thema, wie man sie vom Jazz oder von anderen Formen der informellen Musik kennt. Jedenfalls wird das Herstellen von Bildern damit zu einem Vorgang, bei dem das Erlebnis des Suchens und Findens wichtiger ist als das, was man üblicherweise „Gestaltung“ nennt. Man könnte geradezu sagen: bei dem sich das Zeichnen und Malen für den Künstler in ein Abenteuer, in eine Reise ohne

Ziel und Route verwandelt.

Sich als Leser zu verstehen - das wäre gewissermaßen die Fußnote, die Pettibon zu Barthes schreiben könnte - heißt deshalb für einen Künstler auch, eine besondere Beziehung zum eigenen Selbst einzugehen. Vereinfacht gesagt bedeutet es, dass man das eigene Bewusstsein als etwas Unbekanntes betrachtet, als ein Territorium, dessen Topologie einem allenfalls in groben Zügen bekannt ist. Abgesehen davon heißt es aber auch, dass man sich auf die Implikationen dieser Vorstellung einlässt. Denn das so genannte Kreative, das in den Beschreibungen der älteren Kunsttheorie zumeist wie eine Ressource erscheint, die der Künstler nach Belieben ausbeutet, wird damit zum Ausgangspunkt von Prozessen, die so, wie sie de facto stattfinden, weder vorhersehbar noch kontrollierbar sind. Sich diesen mentalen Ereignissen auszusetzen, kann für die künstlerische Arbeit ausgesprochen fruchtbar sein, genauso gut kann es aber auch zu Erkenntnissen führen, die das eigene Selbstbild nachhaltig in Frage stellen. Entscheidend ist dabei nämlich, dass man die Ungereimtheiten der eigenen Person akzeptiert, ihre dunklen, dämonischen Seiten, aber auch die Verquickungen zwischen dem Hohen und dem Niederen, die nach herkömmlichem Verständnis unpassend und nicht schicklich sind. Doch so desillusionierend und irritierend dies manchmal sein mag, der Komplexität des Bewusstseins und dem tatsächlichen Ablauf des Denkens dürfte diese rezeptive Einstellung zum eigenen Selbst weitaus näher sein als jede andere Strategie.

Wem die sprunghaften und schweifenden Bewegungen, die Pettibon in seinen Werken vollführt, immer noch seltsam erscheinen, der frage sich, ob seine eigene Weise, mit der Wirklichkeit umzugehen, wirklich so weit davon entfernt ist. Ist es nicht so, dass fast jeder, der Pettibons Generation angehört und einen vergleichbaren Bildungshorizont hat, ein derart heterogenes Weltbild besitzt? Jene Mixtur aus Bildungskanon und Trivialkultur, die wahrscheinlich sogar unvermeidlich ist, wenn man in einer pluralen Gesellschaft wie der unsrigen aufwächst? Denn das heißt ja: in einer Gesellschaft, in der sich die alten Hierarchien zunehmend auflösen und das fortgesetzte Hin-und-Herwechseln zwischen den Ebenen immer selbstverständlicher wird.[9] So selbstverständlich, dass wir gar nicht mehr bemerken, wenn wir das eine System zugunsten des anderen verlassen. Gerade in Pettibons Generation, der Gruppe der heute Fünfzigjährigen, ist dieses fortgesetzte *bordercrossing* fast schon zur Normalität geworden. Diese verkörpert ja, was ihre Genealogie betrifft, eine Art Zwischenstadium, eine Generation, deren Mitglieder noch ein gewisses Maß an traditioneller Bildung genossen haben, die aber gleichzeitig schon mit den Segnungen der Mediengesellschaft aufgewachsen sind. Darunter nicht wenige, die erst heute entdecken, dass sie von dem, was sie einstmals gemieden und verachtet haben, in vielerlei Hinsicht geprägt worden sind. Und was wohl auch für Pettibon gilt: die begreifen, dass manches davon sogar geeignet ist, dem eigenen Leben eine Perspektive zu geben.

Pettibon als Beispiel für diese besondere Konstellation zu betrachten, heißt deshalb auch, die andere Seite zu berücksichtigen, die Tatsache, dass es trotz der Diffusions- und Erosionsprozesse, die wir momentan erleben, trotz der Versuche uns als Mitglieder der Mediengesellschaft zu subjektivieren, in uns selbst etwas gibt, was uns als Subjekte identifiziert. Vorläufig können wir nicht viel mehr darüber sagen, als dass es sich um mentale Strukturen handelt, um dauerhafte Prägungen, die sich in den unterschiedlichsten Situationen auf unser Verhalten auswirken. Diese mögen ungreifbar und nur schwer zu benennen sein, für die konkreten Subjekte sind sie deshalb aber nicht weniger real. Dass dem Bild dabei eine Schlüsselfunktion zukommt, dass es ein entscheidender Faktor in dieser Strukturbildung ist, dürfte mittlerweile sicher sein. In diesem Sinne wurde das „Imaginäre“ ja auch schon von der Psychoanalyse beschrieben: als eine Form der Verdichtung, die uns unmittelbar affiziert, weil sie in einer direkten Beziehung zu den unbewussten Schichten unseres Bewusstseins steht. Seine Basis, so haben wir in diesem Zusammenhang gelernt, sind signifikante Erfahrungen, die ein Teil unseres Selbst geworden sind, weil sie Spuren in uns hinterlassen haben - Wünsche und Glücksvorstellungen genauso wie Verletzungen und Traumata.

Was uns Pettibon mit seiner besonderen Praxis der Motivfindung vor Augen führt, wäre demnach auch eine Form der Selbstpraxis, eine mehr oder weniger bewusst herbeigeführte *Selbstbegegnung*. Dort, wo sein

Bewusstsein mit den verschiedenen Texten in Berührung kommt, bilden sich Evidenzen - Einfälle, Bildideen - bei denen das Gelesene mit den Inhalten des Gedächtnisses eine neue Synthese bildet. Auch hier kann man davon ausgehen, dass Bilder bei der Entstehung dieser mentalen Ereignisse eine zentrale Rolle spielen, nur dass dies nun in umgekehrter Richtung geschieht wie bei der ursprünglichen Bildprägung. Das heißt: Das Bild fungiert jetzt als eine Instanz, die zwischen der Aktualität des Bewusstseins und bestimmten, schon vorhandenen Strukturen vermittelt. Es ist „Repräsentation“ im wahrsten Sinne des Wortes: ein Medium, das das zuvor Verinnerlichte wieder an die Oberfläche des Bewusstseins bringt.

Natürlich hängt die Gültigkeit dieser Deutung davon ab, ob man die zugrunde liegende Bildtheorie, sprich, das psychoanalytische Modell der „Imagination“ und Assoziationsbildung akzeptiert. Also etwas, das sich normalerweise nicht beobachten sondern nur aus der Innenperspektive des einzelnen Bewusstseins beschreiben lässt. Zumindest aber hat diese Theorie den Vorzug, dass sie die allzu häufig mystifizierte Kreativität des Künstlers in irdische Gefilde zurückholt, ohne deshalb ihre Bedeutung zu schmälern. Außerdem kann sie erklären, warum manche Bilder für uns wichtiger sind als andere: weil sie auf unsere ureigenen Erlebnisse und Emotionen antworten und uns damit das Gefühl geben, dass sie zu uns gehören. Warum uns jedoch im konkreten Fall eher das eine Bild als das andere berührt, und warum wir manchmal dem Trivialen erlauben, unseren Wertehimmel zu kontaminieren, diese Frage können auch wir nur ganz selten beantworten.

Pettibons eigenwillige Verbindung von klassisch-modernen Bildungsgütern und Popkultur ist jedoch nur eine, wenn auch sehr prägnante Erscheinungsform dieses Phänomens. Zahlreiche andere Vertreter seiner Generation, aber auch viele jüngere Künstler, praktizieren mittlerweile mit größter Selbstverständlichkeit das weiträumige Navigieren in den Bild- und Bedeutungsräumen unserer Kultur. Das heißt, sie verknüpfen - wenn auch nicht immer so raumgreifend wie der Amerikaner - die hohe Kultur mit dem Trivialen, das zufällig Gelesene mit dem oft Gesehenen, ohne sich über die Legitimität solcher Verbindungen Gedanken zu machen. Das einzig Maßgebliche ist dabei offenbar das persönliche Berührtwerden, der Bezug zur eigenen Biografie. Kulturelle oder kunstspezifische Hierarchien, Fragen der Schicklichkeit und Relevanz spielen bei dieser Art, sich Bilder und Bedeutungen anzueignen, dagegen keine erkennbare Rolle mehr.

Nur so werden die hochgradig subjektiven Bildwelten verständlich, denen man bei Künstlern wie Elizabeth Peyton, Billy Sullivan oder Karin Kilimnik begegnet. Arbeiten, die derart unbekümmert mit der Frage des Realitätsbezugs und den Problemen der Darstellung umgehen, dass man sie für die Ergebnisse pubertärer Tagträume halten könnte - wüsste man nicht, dass es sich um die Werke erwachsener Künstler handelt. Denn das Gleichmachen, ja willkürliche Zurechtmachen des Realen ist dabei das alles beherrschende Prinzip. Aus diesem Grund kann das Private, Intime hier ganz unvermittelt neben dem Welthistorischen auftauchen, können die eigenen Freunde und Bekannten von den Künstlern in derselben Weise behandelt werden wie die allseits bekannten Popstars, ohne dass das Gesamtbild des Oeuvres dadurch gestört würde. Entscheidend für deren Darstellung im Bild ist einzig und allein, dass sie dem Künstler etwas bedeuten oder - wie Elizabeth Peyton es in ihrer überschwänglichen Art ausdrückt - dass sie etwas Magisches an sich haben, etwas, das auf irgendeine Weise inspirierend wirkt.^[10] Peyton ist ohnehin das beste Beispiel für die totalisierende Wirkung, die dieser subjektive Blick entwickeln kann: Obwohl sich die Amerikanerin ausschließlich im Bereich des Porträts bewegt, ist das Ergebnis ihres persönlichen Bilderkults eine Realität eigenen Rechts, eine Wirklichkeit, in der offenbar völlig andere Gesetze gelten als im gewöhnlichen Leben. Genauer gesagt ist es eine Welt, in der ideelle Werte wie Kreativität und Eigensinn weitaus wichtiger sind als Besitz und Herkunft und in der selbst das persönliche Scheitern noch zu einer Auszeichnung werden kann.

„Magisch“ ist auch das Schlüsselwort, wenn es um die Auffassung von Malerei geht, die diesem Heroenkult zugrunde liegt. Das Erstaunliche ist nämlich, dass eine Künstlerin wie Peyton ihr Medium in einer Weise gebraucht, die man normalerweise eher mit der Frühgeschichte der Menschheit oder den malenden Mönchen des Mittelalters verbindet. Ein Porträt zu malen, heißt für sie nicht nur, das Wesentliche einer bestimmten

Person einzufangen, sondern ist gleichzeitig ein Versuch, sich dieser Person über die Darstellung zu nähern und sie zu einem Bestandteil des eigenen Lebens zu machen. Wenn Peyton daher ein Porträt von Napoleon oder einer anderen Berühmtheit malt, dann bedeutet das für sie auch, mit dieser Person zu kommunizieren und an der kostbaren Substanz ihrer Persönlichkeit teilzuhaben. Manche dieser Individuen können auf diese Weise sogar zu Leitfiguren werden, mit deren Hilfe sich die eigenen Lebensprobleme bewältigen lassen.[11] Mit anderen Worten: Der Akt des Malens gibt der Künstlerin die Möglichkeit, die Grenzen des eigenen Selbst zu überwinden und die Welt in einer Weise umzugestalten, dass sie ihren Wünschen und Bedürfnissen entspricht.

Refashioning the World, sich die Welt zurecht machen oder gleich eine neue Welt erfinden, in der nur noch eine bestimmte Art von Sensibilität herrscht, ist auch das, was die Amerikanerin Karen Kilimnik in ihren Arbeiten praktiziert. Die in Philadelphia geborene Künstlerin teilt mit vielen anderen Vertretern ihrer Generation die Faszination für das Glamouröse, geht bei seiner Darstellung aber ihre eigenen, verschlungenen Wege. Kilimnik hat sich bei ihrer Bildfindung nämlich nie auf die Ausdrucksmöglichkeiten eines bestimmten Mediums oder Bildgenres verlassen, sondern dazu fast alles herangezogen, was ihr helfen konnte, die gewünschten Wirkungen zu erzielen. Auf diese Weise sind Werke entstanden, die sämtliche Vorstellungen von stilistischer Reinheit über den Haufen werfen: Installationen, die neben den plastischen und malerischen Darstellungsformen auch von Fotos, Verpackungen, Textilien und Spielzeug, ja sogar von Sound- und Lichteffekten Gebrauch machen; Zeichnungen, die ganz unbefangen - und manchmal sogar noch radikaler als dies bei Pettibon geschieht - das Überschreitungspotenzial der Sprache ausschöpfen.

So wird in *Battles, or the Art of War*, ihrer wohl bekanntesten Installation, gleich ein ganzes Arsenal von Requisiten aufgeboten, um den Betrachter in eine pittoreske Vorstellungswelt zu entführen. Als sie 1991 in der New Yorker *303 Gallery* zum ersten Mal gezeigt wurde, gab es dort neben selbstgemaltem Pulverdampf und selbstgebastelten Standarten auch so gänzlich unkriegerische Dinge wie eine Disco-Kugel, einen ausgestopften Fasan, ein Silbertablett sowie zahlreiche, meist aus billigem Kunststoff bestehende Spielzeugobjekte zu sehen. Zusammen mit den Fotos von Hunden, Pferden und Feldherren füllten sie eine ganze Ecke des Ausstellungsraums, ohne dass daraus aber so etwas wie ein kohärentes Bild oder gar ein neuer Raum entstanden wäre. Vielmehr war das Ergebnis eine reichlich chaotische Anhäufung von Zeichen, die irgendwo zwischen Geisterbahn, Kinderzimmer und verstaubter Museumskulisse angesiedelt war. Und als hätte die Künstlerin die entstandene Unordnung nachträglich kaschieren wollen, wurde der Besucher auch noch von künstlichen Nebelschwaden eingehüllt und einem - gleichfalls von Kilimnik selbst gebastelten - Soundtrack aus Haydns symphonischen Böllerschüssen und New-Wave-Klängen beschallt. 1997 dann, als die Installation in der Kunsthalle Zürich gezeigt wurde, war der Fasan durch ein Rebhuhn ersetzt worden; dafür hatte man das Inventar jetzt um eine waschechte Theaterkanone erweitert. Die Wirkung des Arrangements war in beiden Fällen ziemlich zwiespältig: Wer sich nicht darauf einlassen wollte, war geneigt, das Ganze als kindisches Machwerk abtun, als ein Gebilde, das in seiner chaotischen Erscheinung eher die Folgen des Krieges veranschaulicht als etwas Gehaltvolles darüber auszusagen. Wer ihm hingegen mit der nötigen Offenheit begegnete, konnte darin ein Assoziationsfeld sehen, das ihm die Möglichkeit gab, sich gedanklich zwischen der titelgebenden „Kriegskunst“ und den verschiedenen Requisiten hin und her zu bewegen. Ja, vielleicht war es dann gerade die Verbindung zwischen der Kriegsthematik und den billigen Effekten, die erhellend wirkte, als hinter sinniges Arrangement, das dem ernsten Thema eine völlig neue, absurde Seite abgewann.

Ähnlich mehrdeutig und zwiespältig sind auch die Zeichnungen, die Kilimnik in diesem Zeitraum produziert und mit denen sie den Betrachter in die glamouröse Welt des Jet Set versetzt: Auf der einen Seite wirken die dargestellten Figuren seltsam brüchig und transparent, als ob uns die Künstlerin vor Augen führen wollte, wie prekär und vergänglich die Glitzerwelt ist, die sie mit ihren Bildern heraufbeschwört. Gleichzeitig gibt es darin aber etwas, das man als Gegenstimme oder als Kontrapunkt bezeichnen könnte: Es sind die kräftigen, mitunter sogar brachial wirkenden Markierungen mit Pastellkreide, Aquarellfarbe oder Tusche, die das Dargestellte nachträglich akzentuieren, der Zeichnung aber auch etwas Mutwilliges, geradezu Gewalttätiges verleihen. Damit entsprechen sie ziemlich genau den Kommentaren und Textfragmenten, die Kilimnik mit

ihrer energischen Handschrift um die Figuren herum platziert. Auch diese sind eher willkürliche Akzentuierungen, da sie dem Gezeichneten häufig eine Richtung geben, die mit dem Dargestellten scheinbar gar nichts zu tun hat. Manche wirken wie Bruchstücke eines inneren Monologs, bei anderen scheint es sich dagegen um Zitate zu handeln - um etwas „Abgekupfertes“, wie es die Künstlerin nennt. Viele der Zeichnungen sehen dann auch so aus wie das Produkt einer nachmittäglichen Mußestunde, in der ein verträumter Teenager seine Sehnsüchte und Wunschvorstellungen zu Papier bringt. Dass dabei neben der Bewunderung für bestimmte Personen auch Schadenfreude, Spott und sogar Hassgefühle ins Spiel kommen, versteht sich fast von selbst.

Kilimniks allmähliche Hinwendung zur Malerei seit der Mitte der neunziger Jahre, von manchen Interpreten etwas voreilig als „definitiv“ bezeichnet, stellt diesbezüglich keinen Bruch dar. Denn auch jetzt verlässt sich die Künstlerin nicht auf die Darstellungsfähigkeit des neuen Mediums, so begeistert sie auch von der Möglichkeit ist, sich die Wirklichkeit durch das Malen von Bildern gefügig zu machen. Vielmehr geht sie schon bald dazu über, Umgebungen für ihre Gemälde zu schaffen, die weit über den Rahmen des Bildes hinausgehen. Sei es, dass sie besondere Präsentationsformen für sie entwickelt - buntfarbige Wände mit schmückendem Beiwerk, die an feudale Gemäldesammlungen erinnern - oder sei es, dass sie, wie 2005 im Baseler Museum zum Kirschgarten, bereits existierende Räume in Beschlag nimmt, um sie mittels der Gemälde in ihrem Sinne umzugestalten. Jedenfalls lassen solche Maßnahmen keinen Zweifel daran, dass Kilimnik mit ihren Werken weitaus mehr im Sinn hat als nur als etwas abzubilden oder Devotionalien in Bildform herzustellen. Vielmehr wird noch einmal deutlich, dass ihr eigentliches Genre das Theatralische ist; und wie es sich für echte Theateraufführungen gehört, haben ihre Inszenierungen deshalb immer etwas von einem Gesamtkunstwerk, lassen sie eine in sich geschlossene Welt mit einer eigenen Atmosphäre entstehen.

Nein, eine neue Künstlerin oder gar ein neuer Mensch ist die Amerikanerin durch die Malerei wohl nicht geworden. Zwar gibt es jetzt eine neuartige Kategorie von Motiven, die ihrer Kunst etwas Historisierendes verleiht und ihr damit auch etwas von ihrer früheren Schärfe nimmt. Das ist zumindest der Eindruck, der sich beim Betrachten der pastoralen Landschaften, der feudalen Herrenhäuser und anderen Genremotive einstellt, die ganz offensichtlich der Tradition der englischen Romantik verpflichtet sind. Doch hat Kilimniks Vorstellungswelt durch den Ausflug in die Welt der *landed gentry* allenfalls eine Abrundung oder Differenzierung erfahren. Nach wie vor nämlich handelt es sich um eine mondäne Welt, um eine Welt der tragischen Figuren und bewegenden Schicksale; nur dass mit dem Romantisch-Okkulten jetzt eine deutlich vernehmbare Hintergrundmusik hinzugekommen ist, die auch noch die banalsten Dinge in eine geheimnisvolle, schicksalsgeladene Atmosphäre taucht. Gewöhnliche Menschen wie Du und Ich mit ihren Alltagsorgen haben in dieser Welt jedenfalls keinen Platz. Genauso wenig wie die Probleme, die sich aus dem beschleunigten Kulturwandel ergeben, oder die Konflikte, die unsere globale Weltordnung heraufbeschwört.

Wenn daher manchmal gesagt wird, dass Kilimniks Kunst etwas Rückwärtsgewandtes habe, dass sie eine anti-modernistische Position verkörpere, dann trifft dies zwar zu, solange man sie in Relation zur übrigen Gegenwartskunst sieht; das Besondere ihres künstlerischen Weltbezuges ist damit aber noch nicht benannt. Denn Kilimniks Ikonografie erweist sich bei näherem Hinsehen doch als ein ziemlich heterogenes Feld, das von ganz unterschiedlichen Quellen gespeist wird. Neben den Motiven, die den Betrachter in die Welt des Adels und der Schauerromantik entführen, gibt es immer noch genügend andere, die eher von der zeitgenössischen Populärkultur geprägt sind, von der Bilderwelt der Mystery-Serien etwa oder der Neo-Romantik der Gothic-Szene. Ganz zu schweigen von den Protagonisten der *paparazziworld*, den Schauspielern, Models und Modeschöpfern, die auch weiterhin ihre Bilder bevölkern. Das vorherrschende Gefühl, das der Betrachter bei diesen Arbeiten hat, ist deshalb eher ein Gefühl der Zeitlosigkeit, des Schwebens zwischen jeder klaren räumlichen oder zeitlichen Zuordnung: Wie die Angehörigen des Jet Set bewegen sich die Bilder rastlos zwischen St. Petersburg und Monaco, Los Angeles und Venedig, ohne irgendwo länger zu verweilen. Genauso wie die Sprache, die Kilimnik für ihre Zeichnungen und Titelformulierungen benutzt, kein festes Register besitzt, sondern ständig zwischen der Umgangssprache und diversen anderen Codes hin und her wechselt. Als

ob sie damit verhindern wollte, dass man ihre Kunst mit einer spezifischen Realitätsebene verbindet oder dass man sie selbst, als Frau und Künstlerin, in die Nähe einer bestimmten Haltung rückt.

Mit Nostalgie oder Realitätsflucht allein ist Kilimniks Neo-Romantik deshalb auch nicht zu erklären. Das Bemerkenswerte ihrer Kunst ist vielmehr, dass darin eine Form der Selbstbehauptung aufscheint - man könnte sogar sagen: eine Form von Subjektivität - durch die es der Künstlerin gelingt, sich den Zudringlichkeiten der zeitgenössischen Realität zu entziehen. Natürlich ist dieses Subjekt nicht das ganz Andere, nicht die gegenkulturelle Instanz, die der Gesellschaft eine neue Art des Lebens vorführt, sondern eines, das die Welt so hinnimmt, wie sie in den Medien erscheint: oberflächlich, grell und überzeichnet. Allerdings macht es dies - und darin liegt der entscheidende Unterschied zum Medienkonsum des Fans - ohne den Part zu übernehmen, den die Agenten des Marktes für ihre Zielgruppen vorsehen. Das heißt, ohne die Reize, die dieser Markt erzeugt, mit ihrem Persönlichkeitskern zu verschmelzen. Vielmehr hat man den Eindruck, dass es fast nichts gibt, was von diesem Subjekt verinnerlicht, nichts, was dauerhaft in der Ökonomie seines Begehrens verankert wird. Was die Bilder von ihm zeigen, sind flüchtige, oberflächliche Affekte, die kaum, dass sie stattgefunden haben, von etwas anderem abgelöst werden. Deshalb sind die Produkte seiner lebhaften Phantasie auch keine kohärenten Geschichten, ja, noch nicht einmal klare Vorstellungsbilder. Ökonomisch verwerten dürfte sich diese Art von Oberflächlichkeit, dieses Überall und Nirgends jedenfalls nur schwer lassen. Das heißt, wenn man es auf die Problematik einer anders gearteten Subjektivität bezieht: Kilimnik entzieht sich der Vereinnahmung, indem sie die Botschaften der Medien mehr oder weniger ungefiltert durch sich hindurchströmen lässt. Auf diese Weise sorgt sie dafür, dass sich diese Botschaften praktisch neutralisieren, während sie selbst, als deren Adressat, davon weitgehend unberührt bleibt. Ob sich hinter dieser Haltung eine subversive Absicht verbirgt, oder ob die Künstlerin einfach nur Spaß daran hat, sich wie eine Wellenreiterin an der Oberfläche der Bilder zu bewegen, ist allerdings nur schwer zu entscheiden.

Soviel lässt sich jedoch sagen: Das Bild als Repräsentationsform besitzt hier eine gänzlich andere Funktion als bei den eingangs genannten Künstlern. Dort fungiert es eher wie ein Projektionsschirm, der sie in die Lage versetzt, bestimmte Vorstellungen zu objektivieren, sie gleichsam von innen nach außen zu kehren. In dieser Hinsicht folgt es der allgemeinen Dialektik von Subjekt und Objekt, bei der sich das Selbst in seinen Hervorbringungen wie in einem Spiegel betrachtet und sich darin mehr oder weniger deutlich (wieder-)erkennt. Diese Funktion hat es sowohl bei Peyton, die sich damit ihrer persönlichen Werte und Ideale versichert, als auch bei Pettibon, dem es die Möglichkeit gibt, die Regungen und Bewegungen zu beobachten, die sich während des Lesens in seinem Inneren abspielen. Während sich beide dabei aber in der Kernzone der Subjektivität bewegen, dort, wo sich das Besondere ihrer Persönlichkeit geltend macht, scheint Kilimnik gar kein Interesse an solchen Selbstbegegnungen zu haben. Im Gegenteil: Was sie in ihren Bildern praktiziert, wirkt eher so, als wolle sie die Auflösung des eigenen Persönlichkeitskerns öffentlich zelebrieren.

Denkbar wäre natürlich auch, dass sie uns, die Betrachter und Interpreten ihrer Kunst, erst gar nicht an ihrer Person teilhaben lassen will und ihren Exhibitionismus als eine Art Ablenkungsmanöver betreibt. In diesem Fall würde der Schirm des Bildes eher als Abschirmung, als Abwehr neugieriger Blicke fungieren: Was auf ihm zu sehen ist, hätte den Charakter eines Täuschungsmanövers, wäre eine Behauptung, die Klarheit verspricht, während sie uns in Wahrheit nur auf eine falsche Fährte lockt. So, wie es bei den „Me-Bildern“, die Kilimnik um die Jahrtausendwende gemalt hat, fast schon in emblematischer Form geschieht: Gemälde, in denen die Künstlerin scheinbar ihre geheimsten Wünsche preisgibt - ihre Sehnsucht nach Berühmtheit, nach Freundschaft und nach einem Leben, das genauso aufregend ist wie das der Schönen und Reichen - die dann aber doch nicht ihr eigenes Konterfei zeigen, sondern uns wieder nur die Maske einer Stellvertreterin präsentieren. Das heißt: Auch hier erfahren wir nichts über eine Privatperson, in die wir uns einfühlen könnten, ebensowenig über eine bestimmte künstlerische Haltung oder eine entsprechende „Position“. Eher schon ist es so wie in der bekannten Geschichte vom Hasen und vom Igel: Auch wenn du glaubst, mich erkannt und als Subjekt identifiziert zu haben, bin ich schon längst woanders.

ANMERKUNGEN

- [1] Gemeint sind die mechanischen Wunderwerke, die die Menschen der Antike in Staunen versetzt haben: Herrscher- Helden- oder Götterfiguren, die aufgrund eines verborgenen Mechanismus in der Lage waren, Geräusche von sich zu geben oder einfache Bewegungen auszuführen (vgl. Manlio Brusatin, *Geschichte der Bilder*, Berlin 2003, S. 35ff.).
- [2] Horst Bredekamp, „Drehmomente - Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn“, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn - Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 16.
- [3] Aby Warburg hat mit seiner Theorie der „Pathosformeln“ gezeigt, dass diese Appropriationen sogar noch weiter gehen, das heißt, dass sie nicht nur auf jene Motive und Bildtypen beschränkt sind, die die Ikonographie beschreibt, sondern bereits auf der Ebene der Bildelemente, der Gesten und Gebärden ansetzen. So dass man sich fragen muss, ob eine künstlerische Bildproduktion jenseits dieser vielgestaltigen Rezeptionsphänomene überhaupt vorstellbar ist. Der oben zitierte Horst Bredekamp hat dies klar verneint: „Es war nie ein Bild, das nicht auch Produkt einer Bildgeschichte war“, heißt es in einem Gespräch, das Jutta Schenk-Sorge mit dem Kunstwissenschaftler geführt hat („Zurück in die Zukunft“, *Kunstforum* 157 [2001], S. 441.).
- [4] Der *Reader*, der anlässlich der Pettibon-Retrospektive in Philadelphia erschienen ist, gibt einen Einblick in die hybride Geisteswelt, aus der die Arbeiten des Amerikaners hervorgehen. (*Raymond Pettibon: A Reader*, hrsg. von Ann Temkin und Hamza Walker, Kat. Philadelphia Museum of Art 1998).
- [5] Raymond Pettibon, zit. n. Jim Lewis, „Ein Gespräch mit Raymond Pettibon“, *Parkett* 47 (1996), S. 66.
- [6] Pettibon, zit. n. Thyrza Nicholas Godeve, „Raymond Pettibon liest Henry James“, *Parkett* 47 (1996), S. 92.
- [7] Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, in: Folis Jannidis (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-197: ders., *Die Lust am Text*, 6. Aufl. Frankfurt 1990. Barthes hatte damit ja nicht etwa den Autor für tot erklärt, wie manchmal zu lesen ist, sondern dem Begriff eine neue Bedeutung gegeben, indem er den Leser zum eigentlichen Subjekt der Kunst erklärte. Gleichzeitig wollte er damit deutlich machen, dass jeder Produzent künstlerischer Gebilde im Grunde ein Leser oder Rezipient ist, der etwas weiterverarbeitet, das er von anderen Produzenten wissentlich oder unwissentlich übernommen hat.
- [8] Thyrza Nicholas Godeve, die der Eröffnung der Pettibon-Ausstellung im Berkeley Museum of Art beigewohnt hat, bescheinigt dem Künstler, was auch schon andere über ihn gesagt haben: dass ihm nicht nur jegliches Bewusstsein für die eigene Außenwirkung fehle, sondern auch der genialische Dünkel, der unter Künstlern nach wie vor ziemlich verbreitet ist (vgl. „Raymond Pettibon liest Henry James“, S. 92.).
- [9] In einem hellsichtigen Essay hat Tobia Bezzola das Phänomen der bohemisierten Massen beschrieben, jene Verallgemeinerung eines ehemals marginalen Rollenbildes, bei der sich der kleinbürgerliche Hedonismus mit dem Selbstverwirklichungsideal der künstlerischen Eliten verbindet. („Massenbohème“, *Kunstforum* 134 [1996], S. 77-82.).
- [10] „There is no separation for me between people I know through their music and photos and somebody I know personally. The way I perceive them is very similar, in that there's no difference between the certain qualities I find inspiring in them. Both give me something magical at the same level.“ (Elizabeth Peyton, „We've been looking at images for so long that we've forgotten who we are“, *Flash Art* March/April 1996, S. 84).

[11] „You know, when you have a problem, you think: what would have Napoleon done in this case? Or I can think of some stories about John Lennon. You read how he wrote his songs - he didn't know how to write music and he didn't want to know. That's really inspiring, it makes me think I am OK.” (Peyton, ebd.).

[Inhalt | Impressum](#)