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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 13: Collaboration Rebecca Horn

Artikel: Balkon : romance language = das Abenteuer Sprache

Autor: Flood, Richard / Breger, Udo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680006

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

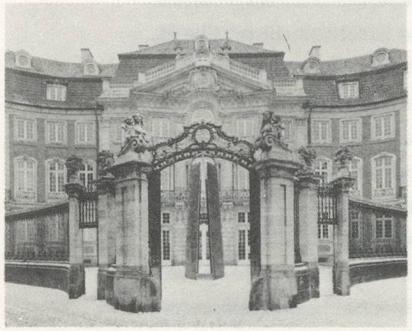
Terms of use

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: 16.01.2026

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

RICHARD SERRA, TRUNK, J. C. SCHLAUN RECOMPOSED, 1987 IN MÜNSTER.



JEFF KOONS, REPLIK DES «KIEPENKERLS" IN ROSTFREIEM STAHL / *RPELICA OF THE "KIEPENKERL" IN STAINLESS STEEL, 1987 IN MÜNSTER.*

A.R. PENCK, SKULPTUR AUF DEM TISCH DES OBERBÜRGERMEISTERS / *SCULPTURE ON THE MAYOR'S DESK, 1986/87 IN MÜNSTER.*

vivid terms that a great many outstanding works resulted, especially those that involved their surroundings not only spatially but also on the level of content. This often happened with extraordinary incisiveness because the artists' reactions to the history of the city, to the function and appearance of the locality as well as to the route taken by passers-by had a profound effect on their sculptural response. To some extent this exhibition had the significance of a pilot project; for the first time an issue was investigated on a practical basis using the city of Münster as an example and involving exemplary co-operation between artists, the authorities and inhabitants. Furthermore, this was an issue which the city and communal authorities, together with all their committees, had been struggling with fruitlessly for decades. Suddenly new light was thrown on the tiresome theme "Art for public buildings" and the random placement of sculptures in public squares. I sincerely hope that the authorities do more than simply take note of the exhibition. The catalogue has become an excellent handbook, rich in new ideas.

As the sculptures are spread over the whole city, the visitor is invited to view them on foot or by bike (hired from the Westfälisches Landesmuseum) using a map as a guide. The enjoyment of doing this is greatly enhanced by the feeling of tracing the steps taken by the artists themselves.

(Translation: Peter Pasquill)

BALKON

Romance Language

RICHARD FLOOD

I love good adjectives. They give a noun the same gloriously contradictory odors as those emanating from a well-kept baby. Unfortunately, more often than not, adjectives (particularly in the arts) tend toward impotence as a result of promiscuous usage. Adjectives too easily bestowed (whether laudatory or pejora-

RICHARD FLOOD is a writer living in New York.

tive) do little more than extend the length of a sentence. I, for example, have developed a love/hate relationship with one particular adjective – Fabulous. There have been days when I've tossed it around with the studied abandon of a starlet tossing her mane for the paparazzi. What did it matter that everyone else was tossing it around too – that art openings developed a nightmarish soundtrack of escalating fabulousness? Then, feeling like Ray Miland in THE LOST WEEKEND, I ran amok. Standing in front of a painting that looked like the doormat to Hrothgar's mead hall after Beowulf finished wiping Grendel off his feet, I gratuitously mumbled "Fabulous." That did it. I was off to the Betty Ford Clinic for Adjectival Abuse. Never again, I swore. But, as the fates conspired, fabulous wasn't through with me yet. And it was Richard Wagner who indirectly provided me with the occasion for my undoing. Let me explain.

New York's Metropolitan Opera gave its first performance of Wagner's TANNHAUSER in 1884. It gave its 306th in 1987. My guess is that little has changed. The set design from 1977 (Gunther Schneider-Siemssen) is a dogged homage to the banal romanticism of William Adolphe Bougereau (1825–1905). The road-company costumes (Patricia Zipprodt) and esprit-d'Isadora choreography (Norbert Vesak) were already passé by the time of the Ballet Russe's first American engagement in 1915. What the Metropolitan is dragging along the road to the 21st-century is vast, dull Wagnerian lump that will never find a watering hole big enough to refresh itself. It's an epic that got hit with an aesthetic stun gun – it's still moving, but only barely.

What was right with the Met's TANNHAUSER was Jessye Norman's presence in the role of Elizabeth. When, regrettably costumed like a gravy boat, Norman erupts into song at the beginning of Act II, something that is irrefutably new enters the aged TANNHAUSER. What is new is a voice that curls up from the stage of the Met and sculpts itself into a three-dimensional entity. Until Norman's appearance, one could go mad repeating Antonin Artaud's modernist mantra: "Masterpieces of the past are good for the past; they are not good for us." Then, out of Jessye Norman, comes a manifesto predicated purely on sound. She is, again in the words of Artaud, assuming "the right to say what has been said and even what has not been said in a way that belongs to us, a way that is immediate and direct, corresponding to present modes of feeling and understandable to everyone." When, in Act III, Norman directs "Allmächt'ge Jungfrau" straight up to an existential heaven, the result is nothing short of... gulp... f a b u l o u s !

Now, in Jessye Norman's case, fabulous comments on her ability to wrest something breathtakingly new out of something grown palsied with age. Fabulous fits her achievement perfectly – such an operatically generous word overleaps normative criteria and bounds right into the realm of myth. Fabulous sounds hyperbolic but, in truth, aims at something well beyond hyperbole – something unrepeatable, priceless, resistant to qualification. It is as without fixed boundaries as a fata morgana. Because it defies the notion of limit, it's also a boom town kind of word as appropriate for Brecht's Mahogonny as Koch's Manhattan. It is in this context that fabulous undoubtedly gained its art world ubiquity. It spread rapidly through the early '80s at the height of New York's post-modern party when there was an almost innocent, anything-can-happen magic in the air.

Around 1984, however, fabulous developed a nasty little cough and, when it took to its chaise, an understudy – Major – rushed to the fore. (It was a semantic version of ALL ABOUT EVE.) The reason for the substitution was, I suspect, a need for stratification. A lot of what had been fabulous was getting flushed and maybe painting was actually having a crisis of sorts. Major became a convenient adjective for consumer differentiation. So, anything could

still be fabulous but, god knows, that didn't mean it was major. Major also developed a companion adjective – Important – and together they marched forward – often in the same sentence, i.e., "The art advisor placed a major work in an important collection." It was also around this time that people started talking about investing in "the art market" and, for sure, they wanted to know what they were getting for their buck. Major and important became conveniently discreet indicators of worth. They had just enough phallic bluntness to signify that possession of a major and/or important work also included a transferral of power from the possessed to the possessor. Just as significantly, they implied that other things were not major – were not important. This need for oppositional value played a large part in the ultimate emergence of two more intensely calibrated adjectives – Smart and Intelligent.

Late in 1985, as major works were getting harder to come by and important collections were getting swollen with a surfeit of fabulous work by a shrinking number of major and/or important artists, something unexpected (but not unpredictable) happened. A seeming generation of young American artists rose up almost as one and were embraced (also almost as one) and in no way whatsoever did the old adjectives fit. The work, in the broadest possible terms, was media-evolved and commodityoriented and called for heightened adjectival sobriety, for a Quaker restraint suggesting theoretical (not marketing) rigor. Moreover, one needed I.Q.-adjectives like Smart and Intelligent to feel at home with the increased critical dominance of structuralist thought. With what might be termed undue haste, any number of artists who had been slathering away on their important canvases were sacrificed to the beast of the post-modern labyrinth and, when that beast staggered forth covered in expressionist gore, its name was SIMULACRUM and it was speaking French. Now, the Freeway was clear for the Smart Inheritors and they cruised forward in their glistening convertibles with the brute, hypnotic arrogance of rubberneckers looking back over their shoulders at a holocaust on the shoulder of the road.

My feeling is that it's only seconds before the Freeway Cruisers get escalated to Major and Important and all that goes with those signifiers. And I think it is probably their due. However, just before that happens, I would like to offer a cautionary proposal. If we are to truly participate in a definition of the art of our time, we need more than five adjectives. Here's my suggestion. Call a moratorium on the use of Major, Important, Smart and Intelligent. Flail around for other modifiers until you find one that personalizes rather than neutralizes. And, finally, when you feel fabulous coming on, if it doesn't bubble up from deep inside like a giggle or a scream, you've got the wrong adjective.

Das Abenteuer Sprache

RICHARD FLOOD

Gute Adjektive habe ich gern. Sie verleihen einem Hauptwort die einander herrlich widersprechenden Gerüche wie jene, die von einem gutgepflegten Baby ausgehen. Unglücklicherweise tendieren Adjektive (vor allem in der Kunst), als Resultat wahlloser Verwendung, in den meisten Fällen in Richtung Impotenz. Der allzu unbeküm-

RICHARD FLOOD lebt und schreibt in New York.

merte Einsatz von Adjektiven (ob lobend oder pejorativ) bewirkt wenig mehr, als dass ein Satz verlängert wird. Ich, zum Beispiel, habe ein Hass/Liebe-Verhältnis mit einem ganz speziellen Adjektiv angefangen: F a b u l o u s ; *fabelhaft. Es gab Zeiten, da ich mit der einstudierten Hingabe eines Filmsternchens, das seine Mähne für die Paparazzi schüttelt, mit ihm um mich geworfen habe. Was besagte es schon, dass alle anderen auch mit ihm um sich warfen –, dass Ausstellungseröffnungen einen alptraumhaften Soundtrack eskalierender Fabelhaftigkeit entwickelten? Und dann, indes ich mich wie Ray Milland in THE LOST WEEKEND fühlte, lief ich Amok. Während ich vor einem Gemälde verweilte, das wie die Türmatte vor Hrothgars Met-Halle aussah, nachdem Beowulf Grendel erledigt hatte, murmelte ich unwillkürlich: «fabelhaft». Damit war es um mich geschehen. Wegen adjektivischen Missbrauchs wurde ich ins Betty-Ford-Krankenhaus geschafft. Nie wieder, schwor ich mir. Aber wie das Leben so spielt, war fabelhaft mit mir noch nicht fertig. Und es war Richard Wagner, der mir Gelegenheit bot, meinen Vorsatz rückgängig zu machen. Dazu ein paar Worte der Erklärung.*

Die Metropolitan Opera in New York gab ihre erste Vorstellung von Wagners TANNHÄUSER im Jahr 1884. 1987 gab sie ihre 306te. Ich schätze, es hat sich wenig geändert. Das Bühnendekor von 1977 (Gunther Schneider-Siemssen) ist eine verbissene Hommage für die banale Romantik des William Adolphe Bougereau (1825–1905). Die Wanderbühnenkostüme (Patricia Zipprodt) und die Esprit-d'Isadora-Choreographie (Norbert Vesak) waren zum Zeitpunkt des ersten amerikanischen Engagements des Ballet Russe, 1915, bereits passé. Was das Metropolitan auf seinem Weg ins 21. Jahrhundert mit sich schleppt, ist ein stumpfsinniger wagnerianischer Koloss, der niemals eine Wasserstelle finden wird, die gross genug wäre, ihn zu erfrischen. Es ist ein Epos, das von einer Ladung ästhetischer Betäubungsmunition getroffen wurde – es bewegt sich zwar noch, aber kaum wahrnehmbar.

Was an TANNHÄUSER in Ordnung war, war Jessye Normans Auftritt in der Rolle der Elisabeth. Als die, bedauerlicherweise wie eine Saucière kostümierte Norman zu Beginn des 2. Aktes in Gesang ausbricht, gerät in den betagten TANNHÄUSER etwas unwiderlegbar Neues hinein. Was neu ist, ist eine Stimme, die sich von der Bühne der Met spiralförmig nach oben windet und sich selbst zu einer dreidimensionalen plastischen Entität formt. Bis zum Auftritt der Norman konnte man schier wahnsinnig werden beim ständigen Wiederhersagen des modernistischen Antonin-Artaud-Mantras: «Meisterwerke der Vergangenheit sind gut für die Vergangenheit; für uns sind sie nicht gut.» Und dann kommt aus Jessye Normans Mund ein Manifest, das allein auf Klang basiert. Wieder in den Worten Artauds gesagt, eignet sie sich «das Recht an zu sagen, was gesagt wurde, und was so gar nicht gesagt wurde, in einer Weise, die uns betrifft, einer Weise, die unmittelbar ist und direkt, die gegenwärtigem Gefühlsempfinden entspricht und für jedermann verständlich ist.» Als die Norman im 3. Akt «Allmächt'ge Jungfrau» geradewegs hinauf in einen existentiellen Himmel führt, ist das Ergebnis geradezu ... schluck ... f a b e l h a f t *!*

Nun, in Jessye Normans Fall kommentiert fabelhaft ihre Fähigkeit, etwas mit dem Alter gebrechlich Gewordenem etwas atemberaubend Neues abzuringen. Auf ihre Leistung passt fabelhaft ganz ausgezeichnet – ein derart opernhaft gehaltvolles Wort überspringt normative Kriterien und wechselt geradewegs in die Gefilde der Göttersage. Fabelhaft klingt übertreibend, zielt aber in Wirklichkeit auf etwas ab, das weit jenseits von Übertreibung liegt – auf etwas Unwiederholbares, Unschätzbares, jeder Beurteilung Widerstehendes. Wie eine Fata Morgana ist es ohne feste Umrisse. Da es jeglichem Begriff von Begrenzung trotzt, ist es ein b o o m - t o w n - W o r t *, das ebenso passend ist für Brechts Mahagonny wie für Kochs Manhattan. Und es ist zweifellos in diesem Zusammenhang, dass fabelhaft in der Welt der Kunst seine Allgegenwart errang. Anfang der achtziger Jahre, auf dem Höhepunkt von New Yorks Party der Postmoderne, als eine beinahe unschuldige Alles-kann-passieren-Magie in der Luft lag, verbreitete es sich in Windeseile.*

Um das Jahr 1984 zog fabelhaft sich jedoch einen unangenehmen leichten Husten zu, und als es Zuflucht zu seiner Kalesche nahm, preschte ein Ersatzadjektiv vor – major, «grösserer, grössere, grösseres». (Es handelte sich um eine semantische Version von ALL ABOUT EVE.) Der Grund für das Austauschen war, so vermute ich, ein Bedürfnis nach Schichtenbildung. Vieles von dem, was fabelhaft gewesen war, wurde abgelehnt, und vielleicht war die Malerei tatsächlich in so etwas wie eine Krise geraten. Major wurde zu einem geeigneten Adjektiv zur Unterscheidung von Konsumenten. Also konnte immer noch alles fabelhaft sein, das bedeutete aber, weiss Gott, nicht, dass es major war. Auch entwikkelte dieses Adjektiv noch einen Gefährten: Wichtig – und gemeinsam schritten sie voran – häufig in ein und demselben Satz, zum Beispiel: «Der Kunstberater (ART ADVISOR) plazierte ein 'grösseres' Werk in einer wichtigen Sammlung.» Es war ebenfalls zu etwa dieser Zeit, dass die Leute vom Investieren in «den Kunstmarkt» zu sprechen anfingen, und, gewiss, sie wollten wissen, was sie für ihre Dollars kriegten. Major und wichtig wurden zu geeigneten und diskreten Wertindikatoren. Sie verfügten über gerade genug phallische Stumpfheit, um kundzutun, dass der Besitz eines «grösseren» und/oder wichtigen Werkes auch ein Übertragen von Macht vom Besitzenden auf den Besitzer einschloss. Gleichermassen bedeutsam implizierten sie, dass anderes nicht major war, nicht wichtig. Dieses Bedürfnis nach gegensätzlichem Wert spielte im schliesslichen Zutagetreten von zwei weiteren, intensiv graduierten Adjektiven – smart und intelligent – eine grosse Rolle.

Gegen Ende des Jahres 1985, als es schwieriger wurde, an «grössere» Werke zu kommen, und wichtige Sammlungen vor der Übersättigung mit dem fabelhaften Werk einer schrumpfenden Zahl major und/oder wichtiger Künstler standen, geschah etwas Unerwartetes (aber nicht Unvoraussagbares). Eine scheinbare Generation junger amerikanischer Künstler stand beinahe wie ein Mann auf und wurde (auch beinahe wie ein Mann) bereitwilligst angenommen, und die alten Adjektive erwiesen sich als kaum noch einsatzfähig. Das Werk, im weitest möglichen Sinne, war aus den Medien hervorgegangen und war handelsartikelorientiert. Es verlangte nach gesteigerter adjektivischer Nüchternheit, nach Einschränkung nach Quäkerart, die theoretische (nicht absatzpolitische) Strenge nahelegte. Überdies benötigte man I. Q.-Adjektive wie smart und intelligent, um sich bei zunehmend kritischem Einfluss strukturalistischen Denkens zu Hause zu fühlen. Mit, wie man sagen möchte, unnötiger Eile wurden jede Menge Künstler, die in verschwenderischer Weise auf ihren wichtigen Leinwänden herumgewerkelt hatten, der Bestie im Labyrinth der Postmoderne geopfert. Und als diese Bestie mit expressionistischem Blut beschmiert ans Tageslicht wankte, war ihr Name SIMULACRUM, und sie sprach Französisch. Jetzt war die Bahn frei für die smarten Erben, und sie brausten in ihren glitzernden Kabrioletts umher, erfüllt von der rohen, hypnotischen Arroganz neugieriger Gaffer, die über ihre Schultern zurückblickten auf einen Holocaust am ungepflasterten Rand der Strasse.

Ich habe das Gefühl, dass es nur Sekunden dauert, bis auch all die Gelegenheitsfahrer in den Rang von major und wichtig aufsteigen, und all das in Übereinstimmung mit jenen Vorboten. Und ich glaube, wahrscheinlich ist es das, was ihnen gebührt. Bevor es jedoch soweit kommt, möchte ich einen warnenden Vorschlag unterbreiten. Wenn wir uns wahrhaftig an einer Definition der Kunst unserer Tage beteiligen sollen, brauchen wir mehr als nur fünf Adjektive. Hier ist mein Vorschlag: Schliessen wir ein Stillhalteabkommen, was den Gebrauch von major, wichtig, smart und intelligent betrifft. Drescht herum nach anderen Modifikatoren, bis ihr einen findet, der personifiziert und nicht neutralisiert. Und, zuletzt, wenn ihr merkt, wie fabelhaft aufsteigt, wenn es nicht tief aus dem Innern sprudelt wie ein Kichern oder ein Schrei, dann habt ihr das falsche Adjektiv erwischt.

(Übersetzung: Udo Breger)