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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 50-51: Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams

Artikel: Jeff Koons : euphoric enthusiasm = euphorischer Enthusiasmus

Autor: Goodeve, Thyrza Nichols / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680571

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: 12.12.2025

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

THYRZA NICHOLS GOODEVE

Euphoric Enthusiasm

Jeff Koons's Celebration

ONE MIGHT SAY THAT IMMENSITY IS
A PHILOSOPHICAL CATEGORY OF DAY DREAM.

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*

Disney Gothic

Belief is a powerful force. It is the substance from which make-believe is hewn. Make-believe is the elixir of religion, an avenue of faith and sacramental holiness. Animistic, fantastic, immense, it is the fluid that surrounds the everyday, cushioning against the blows of spiritless survival. It is our daydream, the place where belief and knowledge are inextricably entwined. *I like the word believe. In general, when one says I know, one doesn't know, one believes.* (Marcel Duchamp)

Make-believe is the engine of late capitalism; giddiness is its preferred consumptive spirit. Marx called it "commodity fetishism," the magical property of a product—touched by otherworldly belief—to move us beyond the threshold of use or exchange value. To mess with make-believe is therefore a serious violation. As I write this, American grandmother Billie Jean Matay is currently bringing a lawsuit against Disney. A member of the very first troupe of Mousketeers who performed at Disneyland the day it opened to the public in 1955, Matay is hardly innocent to the mechanics of make-believe. Yet when she and her family were robbed at gunpoint in the Disneyland parking lot in the summer of 1995, her belief in the comfort and safety which the company had always projected was defiled, not once but twice. First by the robbery, second by the deeply traumatic effect on her grandchildren having seen Disney characters with their large cartoon heads off while she was reporting the crime, of being "exposed to the reality that they were, in fact, make-believe."[1)]

Such an example of the gutting of late capitalism breeds terror in an era when the commodity (and all it asks us to believe in) has become what nature was to nineteenth-century landscape painters—at once canvas and material, palette and playground. But what the Matay case further reveals is how inviolable the contract between the make-believe of safety—the impossibility of being prey to crime in Disneyland—and safety of make-believe—the seamless Disney daydream of walking/talking animistic cartoon figures—has become in postmodernity. And its apotheosis is the current development of Celebration, a real town in Florida courtesy of the Disney Corporation.[2)]

Safety, and its defilement, is a need readily bought and sold in the world of the Gothic, a narrative tradi-

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer and Senior Instructor at the Independent Study program at the Whitney Museum of American Art, New York City.

JEFF KOONS, PLAY-DOH, 1995–97, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 131 5/16 x 111 1/16" / Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 333,6 x 282 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

tion Disney has spent the majority of its life distancing itself from. But late-twentieth-century America increasingly relies upon and resembles a vast Gothic landscape where the domestic realities and intimate experiences of everyday life have become synonymous with stories of mayhem and abuse, gore and violation. Disney has always created a shelter from such turmoil; even tales cut from Gothic fabric such as *Beauty and the Beast* or *The Hunchback of Notre Dame* become sugarcoated feel-good tales of the happily-ever-after promise.

One imagines Celebration, Florida, modeled after the archetypal Disney world of *Mary Poppins*, free of all residual elements of conflict or pain. After all, Mary Poppins is not about an abusive father and class conflict (as it might be if updated) but about a nanny who travels borne aloft by her umbrella, jumps into chalk drawings, races carousel horses (and wins), and chats with scruffy dogs. When she takes the children to visit her ailing Uncle Albert, the children encounter a man who suffers from contagious giggles that cause him, and all those with whom he comes into contact, to float and somersault in mid-air. The Poppins world, like corporate Disney itself, is giddy—projecting an image of childhood and family life that, while styled by monstrosity and sublimity, is utterly absent of trauma and conflict. Pristine, smiley, comfortable, Disney Gothic does not scare but enthuse.

Koonsland

– When they come in contact with my work, I want people to feel good about themselves. In this sense the work functions a little like self-help.
– You're not cynical are you?
– I don't think so, I really don't.

Jeff Koons in conversation, 1997

Koons is a witty heroine of Disney Gothic. Yes, heroine not hero, for in the Gothic the male is often a villain and if we are to follow Koons's lead, he is no villain but an eyelash-batting innocent tossing in a sea of forces he refuses to let drag him down. Key to the emotional make-up of a Gothic heroine is a relentless, unflappable innocence. She cannot even blush for to do so would reveal her familiarity with the gestures and vocabularies of a world she is, by definition, required to be ignorant of. Jeff Koons does not blush or twitch when confronted with the potential discord or tension embodied in the bigness of *Celebration*, the body of work he has been photographing, modeling, painting, and casting since 1992.

Inflected with the power of make-believe and the spirit of daydream, *Celebration*, like Disney's new town, is an immense and somewhat shocking undertaking. When completed it will consist of twenty sculptures made of high chromium stainless steel and polyethylene plastic, in sizes of up to thirteen feet tall (POPCORN), fifteen feet wide (TULIPS), and weighing in at 4,500 pounds (BALLOON DOG), accompanied by sixteen huge paintings of such crass, celebratory bliss as a gory pink-magenta slice of birthday cake, CAKE, a child's party hat, PARTY HAT, Pin-the-Tail-on-the-Donkey, DONKEY, or an immense furl of blue satin ribbon, all painstakingly brushed in the style of paint-by-number "objectivity." It is clear that Koons's guild owes as much to Disney as to Renaissance Italy. His sorcerer's apprentices are required to execute a corporate style—economical, objective, detached—that he oversees with the precision of a foreman on a production-line floor.

Asked whether he thought there was something intimidating or almost dissonant about the scale and volume of the sculptures—not to mention the sheer size of the show—he said he saw nothing of the kind in the work. Size was merely "proclaimed" by the objects. They are for him archetypes and *archetypes are really things that help everyone survive in the world. So they are bigger than everybody. That is the reason for their scale. It is not to intimidate at all, it's more that I love vanilla ice cream so instead of a little scoop I make a big scoop.*

Koons does not falter from this commitment to the role of art as make-believe and communicator of infectious joy. One hunts for irony or critique but he exposes no interest in such a reading of the work. Here is the genesis of the sculpture, SHELTER: *SHELTER comes from Winnie the Pooh. Eeyore has this very basic wilderness shelter which I use loosely as the basis for the piece. I use half-rounded tubes—round on two sides, flat on two sides in six different colors; five, plus white for snow. And they all*

twist and open up and then large chunks of artificial snow—big hunks of white plastic—sit on it. So it's like this need for basic shelter but at the same time, it becomes like an ice cream cone, like the decadence of having all of your needs met. It's really my first architectural piece. I like it a lot.

He is, as well, taken by the reflective power of his materials, enamored by the play of light that will result when BALLOON DOG—cast in color-coated high chromium stainless steel—will stand tall on its bulbous legs to announce its gorgeous, gleaming presence to the world. He also adores the molded thermal plastic (polyethylene) such large plastic pieces as SHELTER, CAT ON A CLOTHESLINE, BOWL WITH EGGS, POPCORN, and PLAY-DOH will be made from. Polyethylene is the material used today to make most children's toys. *The reason I like this material,* Koons says, *is it is the first material that respects children's adult fantasies. In other words, it allows a child to imagine having a house, a boat, or a car. In this sense the material has a kind of euphoric enthusiasm about it. I mean look at this material,* he says while holding a soft rubber, chalk blue elephant. He squeezes it until it lets out a high pitched squeak. *It's almost perverse. There's no respect for adult fantasy. It's mushy and has no firmness to it. The polyethylene is in-between the harshness of the stainless steel and this kind of collapsible mushy rubber. It gives you the sense that if you fall and hit your head you're not going to get hurt. You've definitely left the world of the soft baby but haven't quite gotten to the harsh firm edges of the adult world.*

In Koonsland, play is returned to a metaphysical realm of protection and plenitude. In other words, *Celebration* is about a world where costumed Disney heads are never removed. These massive Pop archetypes are not about critique, nor irony, but pure compelling drive: euphoric enthusiasm. It is as though he is saying yes to immensity as affirmation and make-believe. As Bachelard suggests, immensity is as much about inner depth as it is about spatial reach: *The exterior spectacle helps intimate grandeur unfold.*[3] Koons's unfathomable archetypes BAROQUE EGG WITH BOW, HANGING HEART, DIAMOND, CRACKED EGG—*are very upbeat,* he says, without a blush. *I do want people to feel good about things. I do want people to feel that they have opportunity.* This is Pop as phenomenology not commentary, sublimity not irony. Warhol's affectlessness stammers under the pressure of Koons's insistence that his work make us feel good. A gigantic mound of multicolored Play-Doh is merely another way of saying "Hallelujah." (Psychologizing the evident unbridled male ego of Koons's *Celebration* seems moot. A bit like criticizing Christianity for its monotheism.)

So what kind of opportunity is let loose by beholding Koons's world of largesse and goofy celebration? After all, one stands before BALLOON DOG or BOWL WITH EGGS overcome with embarrassment as much as exhilaration. The immensity brings on self-reflection of a kind found in *Gulliver's Travels* where phenomenal scale is objective, determined by the external world, not subjective, determined by the viewer. The viewer becomes the mutable form while the objects of the Koonsian aesthetic determine reality, looking out at you as much as you look at them. They behold us, forcing us to play a vertiginous game. For Koons this is because *the world is big. Look at Disney. And there's a reason that Disney is big. Because these characters of theirs are holding up a column to a building... It's big because they are trying to pull you in.*

For the viewer, the bigness might speak more philosophically, as an indication of "the consciousness of enlargement."[4] Bigness instead of being bad—corporations are big; America is big; patriarchy is big; white supremacy is big—is endowed with a power to promote "the dignity of the admiring being."[5] This is art that celebrates what it is to stand in its very presence. A version of art for art's sake spun by a Disneyesque spider entranced by the spiritualism of phenomenology. There's an almost minimalist simplicity to the impulse: Look, isn't this Mylar balloon (MOON) just beautiful? Like BALLOON DOG and the rest of *Celebration's* hyperbolic *tchotchkes,* MOON is a Koonsian superstar.

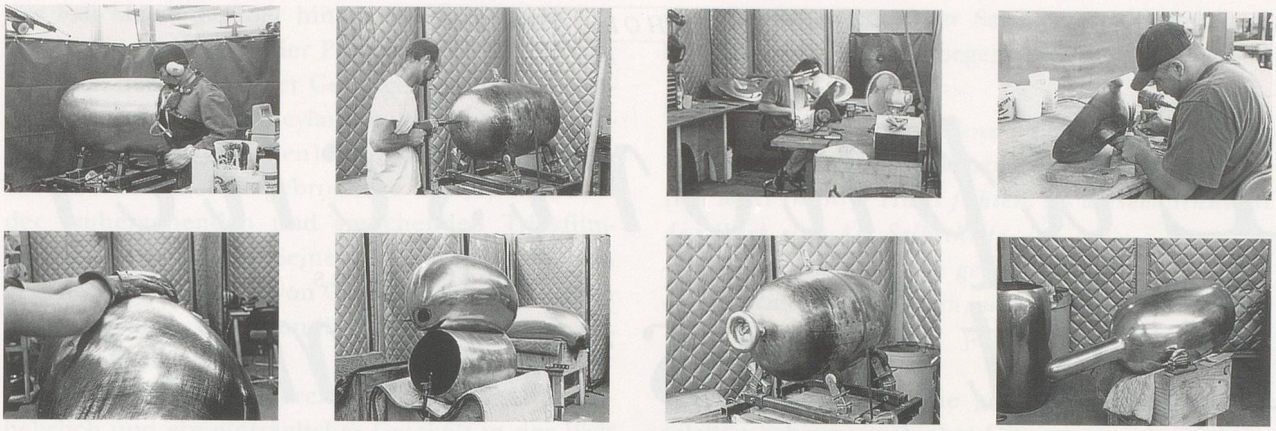
Koons unveils just such a revelatory impulse while describing the genesis of CAT ON A CLOTHESLINE: *I wanted to create something that has this spiritual aspect to it, that appears a little like a crucifixion because of the clothesline and the flowers. And at*

JEFF KOONS, TULIPS, 1995–97, original photograph for painting, also maquette for sculpture. Finished painting will be oil on canvas, 111 5/16 x 130 2/5". Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 80 x 108 x 205" / TULPEN, Originalphoto, Vorlage zum Bild und Modell der Skulptur. Bild: Öl auf Leinwand, 283,5 x 332 cm; Skulptur: Chromedelstahl (und transparente Lackfarbe), 203,2 x 274,3 x 521 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

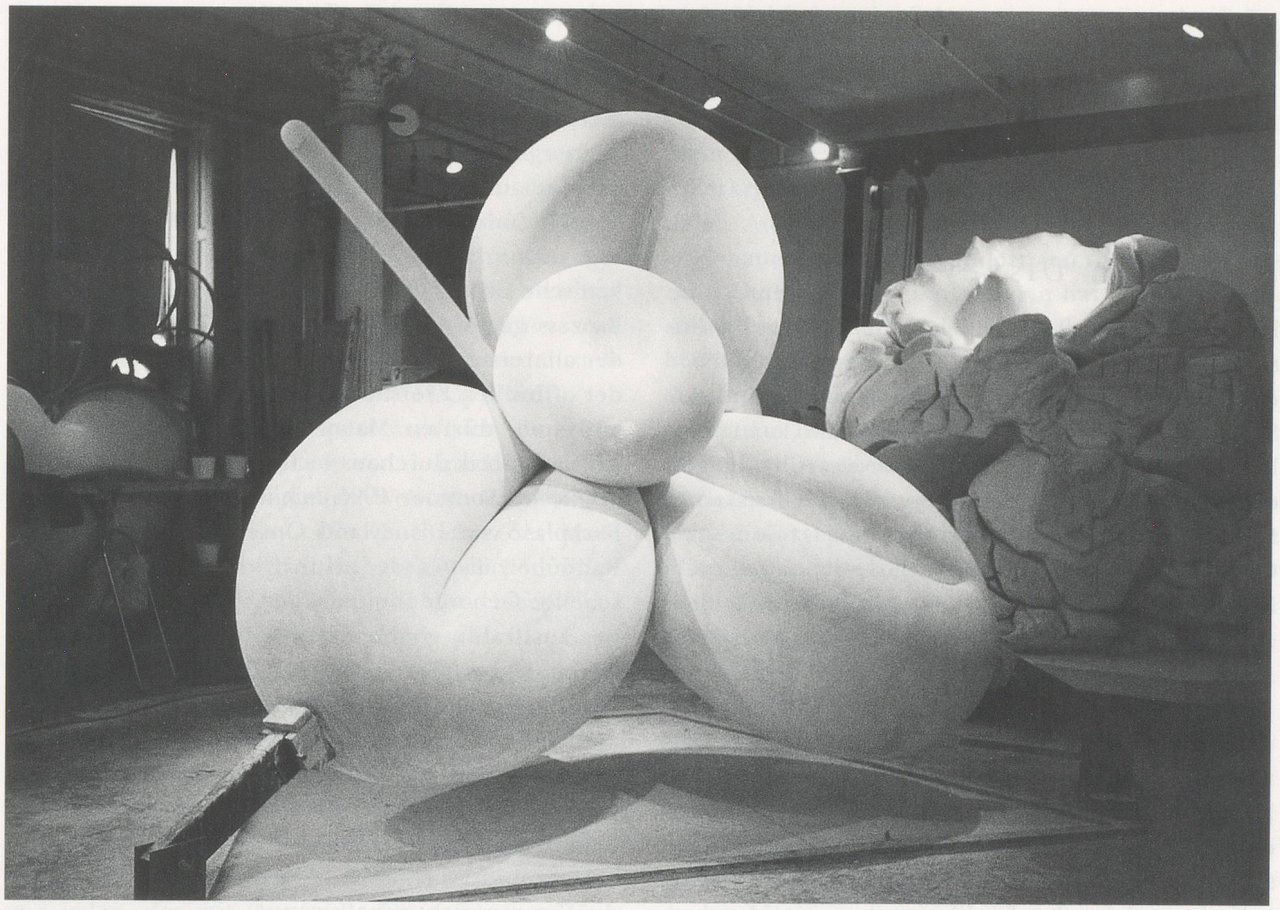
the same time something that would fall into minimalism through its sentimentality. Asked how sentimentality brings it to minimalism, he responded, *It just removes a lot of that stuff. Sentimentality simplifies it to a greeting card. It could be the most elaborate thing, like the Sistine Chapel ceiling, but if you simplify it to a greeting card it's just a greeting card.* Sentimentality—a former Mousketeer's investment in the seamlessness of make-believe (and the profit of litigation)—in Koons's hands, is a tool of insight. It bespeaks a world of tainted make-believe that shapes and animates the objects in *Celebration* into archetypes of postmodern Pop. Immensity is the daydream, sentimentality the tool for the fabrication of form.

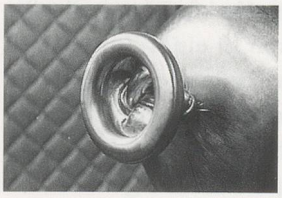
In the final analysis, Koons may just be our Uncle Albert spinning about on his floating chair, animating a world he truly believes he can rise above while merely being punch-drunk with a bad case of the "I love to laugh" giggles. But when *Celebration* succeeds, the contagion of laughter is as pronounced and unsettling as the expression of fear.

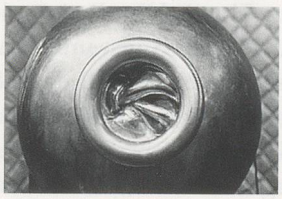
1) Jeff Stryker, "The Age of Innocence Isn't What It Once Was," *The New York Times*, July 13, 1997, p. 3.
2) Cultural critic Andrew Ross is presently conducting a study of Celebration's development. "Everyone I talked to in this half-constructed town—residents, retailers, company employees—told me some version of the consensus story that has been woven around its making... Its developer is a trusted corporation with a name and reputation synonymous with order, integrity, quality, and profit... Most of all, the people I met unanimously sounded the mantra of 'safety,' Celebration's ultimate touchstone." As Ross surmises, Disney has turned from "the business of selling make-believe to selling reality with an inbuilt belief system." One resident was quoted as saying, "I really believe I am safe, and I don't hink it's just an illusion created by the company." Andrew Ross, "Weather Report: On Disneytown," *Artforum*, February 1997, p. 100.
3) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1969), p. 192.
4) Ibid., p. 184.
5) Ibid.



JEFF KOONS, BALLOON FLOWER, 1995–97, full-scale foam and aqua resin model in studio. Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 114 x 132 x 108" / BALLONBLUME, Modell aus Schaumstoff und Kunstharz im Massstab 1:1. Fertige Skulptur: Chromedelstahl (und transparente Lackfarbe), 290 x 335 x 275 cm.







Small photographs / kleine Bilder:
JEFF KOONS, BALLOON DOG, 1995–97, at the fabricator. Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 126 x 149 x 47" / BALLON-HUND, während der Fabrikation. Fertige Skulptur: Chromedelstahl (und transparente Lackfarbe), 320 x 378,5 x 119,4 cm.

THYRZA NICHOLS GOODEVE

Euphorischer Enthusiasmus

Jeff Koons' «Celebration»

DIE UNERMESSLICHKEIT IST, KÖNNTE MAN SAGEN,
EINE PHILOSOPHISCHE KATEGORIE DER TRÄUMEREI.

Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*

Horror in Disneyland

Der Glaube ist eine starke Kraft. Er ist der Stoff, aus dem die Illusion gemacht ist, und Illusion ist das Lebenselixier der Religion: ein Königsweg des Glaubens und der Sakralität. Animistisch, phantastisch und unermesslich, ist sie das Schmiermittel, das den Alltag gegen die Schläge des blossen geistlosen Überlebenskampfes abfedert. Sie ist der Ort unserer Tagträume, wo Glaube und Wissen unentwirrbar miteinander verflochten sind. *Ich mag das Wort «glauben». Wenn einer sagt: «Ich weiss», weiss er in der Regel nicht wirklich, sondern er glaubt.* (Marcel Duchamp)

Die Illusion ist der Motor des Spätkapitalismus und Launenhaftigkeit seine bevorzugte Konsumhaltung. Warenfetischismus nannte Marx die magische Fähigkeit eines Produktes, das uns – durch den ihm entgegengebrachten metaphysischen Glauben – über seinen Gebrauchs- oder Tauschwert hinaus zu interessieren vermag. An der Illusion herumzupfuschen ist daher eine richtiggehende Schändung. Zur Zeit der Niederschrift dieses Beitrages strengt die amerikanische Grossmutter Billie Jean Matay gerade einen Prozess gegen den Disneykonzern an. Als Mitglied der allerersten Truppe von Musketieren, die am Tag der offiziellen Eröffnung im Jahr 1955 in Disneyland auftraten, dürften Matay die Mechanismen dieser Illusionsfabrik durchaus vertraut gewesen sein. Doch als sie im Sommer 1995 mit ihrer Familie auf dem Parkplatz von Disneyland Opfer eines bewaffneten Raubüberfalls wurde, erfuhr ihr Glaube an die kuschelige Geborgenheit, die das Unternehmen seit jeher ausstrahlt, gleich eine doppelte Erschütterung: erstens durch den Raubüberfall selbst und zweitens durch den nachhaltigen Schock, den ihre Enkelkinder erlitten, als sie, während die Grossmutter das Verbrechen meldete, die lebensgrossen Disneyfiguren, die jeweils die Besucher begrüssen und unterhalten, ohne ihre grossen Comic-Köpfe erblickten und so mit der Tatsache konfrontiert wurden, dass die Figuren nicht echt waren.[1)]

Eine solche Desavouierung des Spätkapitalismus verbreitet Angst und Schrecken in einer Zeit, in der die Ware (und all die mit ihr verbundenen Versprechungen) zu dem geworden ist, was die Natur für Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts war: Leinwand und Material, Palette und Spielwiese zugleich. Was

THYRZA NICHOLS GOODEVE ist Schriftstellerin und Senior Instructor im Rahmen des Independent Study Program am Whitney Museum of American Art in New York City.

der Fall Matay darüber hinaus deutlich macht, ist, wie unverbrüchlich in der Postmoderne der Vertrag zwischen der Illusion der Geborgenheit (das Unvorstellbare daran, in Disneyland mit vorgehaltener Pistole bedroht zu werden) und der Geborgenheit der Illusion (der ungebrochene Disney-Tagtraum der umhergehenden und sprechenden Trickfilmfiguren) geworden ist. Seine Apotheose findet er im gegenwärtigen Ausbau von Celebration, einer realen Stadt in Florida mit freundlicher Unterstützung des Disneykonzerns.[2)]

Geborgenheit und deren Zerstörung sind unentbehrlich und ein einträgliches Geschäft in der Welt des Horrorgenres, einer Erzähltradition, von der sich Disney sein Leben lang zu distanzieren suchte. Aber das Amerika des ausgehenden 20. Jahrhunderts gleicht zunehmend einem gigantischen Horrorszenario, in dem Familienleben und private Alltagserfahrungen zum Synonym von Chaos und Missbrauch, Metzelei und Vergewaltigung geworden sind. Disney hat stets einen vor solchen Heimsuchungen geschützten Raum geschaffen: Selbst Geschichten aus dem Kanon der Schauerromantik wie *Die Schöne und das Biest* oder *Der Glöckner von Notre-Dame* werden zum zuckersüssen Kuschelmärchen mit Happy-End.

Celebration in Florida muss man sich als Nachbildung der archetypischen, von keinerlei Konflikt oder Schmerz angekränkelten Welt der Disneyfigur Mary Poppins vorstellen. Die Geschichte der Mary Poppins handelt ja auch nicht von väterlichem Missbrauch und Klassengegensätzen (wie dies eine aktualisierte Version vielleicht täte), sondern von einer Gouvernante, die mit Hilfe ihres Regenschirms durch die Lüfte reist, in Kreidezeichnungen hineinhüpft, auf Karussellpferden um die Wette reitet (und gewinnt) und mit schmuddeligen Hunden schwatzt. Wenn sie die Kinder zu einem Besuch bei ihrem kränklichen Onkel Albert mitnimmt, begegnen sie einem Mann, der an einem ansteckenden Kichern leidet, das ihn und jeden, der mit ihm in Berührung kommt, frei schweben und in der Luft Purzelbäume schlagen lässt. Die Poppins-Welt ist, wie der Disneykonzern selbst, flatterhaft: Sie zeichnet ein Bild der Kindheit und des Familienlebens, das, obgleich voll von Ungeheuerlichkeiten und Übernatürlichem, völlig untraumatisch und konfliktfrei ist. Unverdorben, lustig, tröstlich, jagt uns Disneys Variation der Schauergeschichte keinen Schrecken ein, sondern begeistert uns.

Koonsland

– Wenn Leute mit meinem Werk in Berührung kommen, möchte ich, dass sie sich wohl in ihrer Haut fühlen. In diesem Sinne ist das Werk eine Art Selbsthilfe.
– Das ist nicht zynisch gemeint, oder?
– Ich glaube nicht, nein, wirklich nicht.

Jeff Koons im Gespräch, 1997

Koons selbst könnte die geistreiche Heldin einer solchen Schauergeschichte Disneys sein. Ja, Heldin, nicht Held, denn im Schauergenre ist die männliche Figur oft der Bösewicht, und wenn wir Koons' Selbstdarstellung folgen, so ist er kein Bösewicht, sondern ein blauäugiger Naivling, der in einem aufgewühlten Meer von Kräften treibt, von denen er sich nicht unterkriegen lassen will. Das entspricht der emotionalen Ausstaffierung der weiblichen Protagonistin im Schauerroman, die geradezu unerbittlich und unerschütterlich unschuldig zu sein hat. Sie darf nicht einmal erröten, denn das würde auf eine Vertrautheit mit Körpersprache und Vokabular einer Welt deuten, von der sie per definitionem keine Ahnung haben darf. Auch Jeff Koons errötet nicht und zuckt mit keiner Wimper angesichts der potentiellen Dissonanz oder Spannung, die in der Grösse von *Celebration* steckt, jener Werkgruppe, an der er seit 1992 photographierend, modellierend, malend und giessend arbeitet.

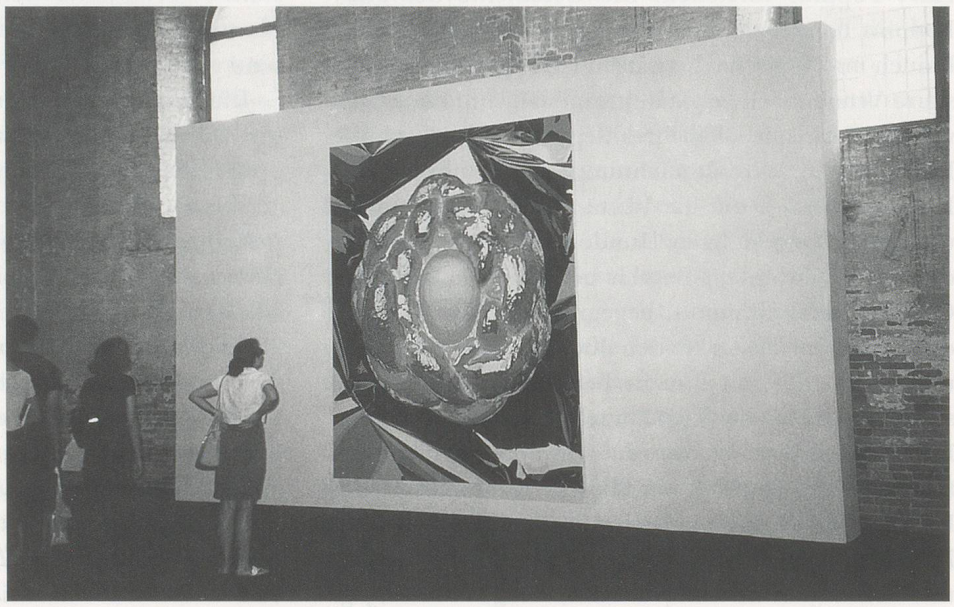
Illusionistisch und tagträumerisch, ist *Celebration*, wie Disneys neue Stadt, ein gewaltiges und leicht unheimliches Unterfangen. Im Endzustand wird es aus zwanzig Skulpturen aus rostfreiem hochglanzpoliertem Chromstahl und Polyäthylen bestehen, mit Höhen bis zu 3,9 Meter (POPCORN), Breiten bis zu 5,2 Meter (TULIPS) und mit Einzelgewichten bis zu 20 Tonnen. Dazu kommen sechzehn riesige Gemälde mit Motiven von solch eklatant zelebratorischer Wonne wie ein Stück Geburtstagskuchen in giftigem Rosa, ein Festhütchen für Kinder, eine Szene aus einer Art Blindekuhspiel (DONKEY) oder ein enormes Knäuel blaues Satinband, allesamt penibelst im «objektiven» Stil einer Malerei nach exakten Vorgaben. Koons' Handwerk ist, daran gibt es keinen Zwei-

fel, ebensosehr von Disney wie von der italienischen Renaissancemalerei geprägt. Seine Zauberlehrlinge sind angehalten, nach unternehmerischen Prinzipien – Wirtschaftlichkeit, Objektivität, Interesselosigkeit – vorzugehen, was Koons mit der Genauigkeit eines Vorarbeiters einer Fertigungsstrasse überwacht.

Gefragt, ob von der Grösse seiner Skulpturen – vom gigantischen Umfang einer Gesamtschau ganz zu schweigen – nicht etwas Einschüchterndes oder gar Verstörendes ausgehe, antwortete er, er könne in seinem Werk nichts Derartiges ausmachen. Die Objekte «markierten» lediglich Grösse. Er versteht sie als Archetypen, und *Archetypen sind etwas, was uns hilft, in der Welt zu bestehen. Deshalb sind sie grösser als wir alle. Das ist der Grund für ihr Format. Dieses soll keineswegs einschüchtern, die Sache ist vielmehr die, dass ich Vanilleeis mag und deswegen statt einer kleinen Eiskugel lieber eine grosse mache.*

Koons bekennt sich unbeirrt zu einer Kunst der Gaukelei und der ansteckenden Freude. Man mag nach Ironie oder kritischen Ansätzen suchen, doch er zeigt keinerlei Interesse an einer derartigen Interpretation seines Werkes. Dies ist die Entstehungsgeschichte der Skulptur SHELTER: *SHELTER geht auf «Puh, der Bär» zurück. I-Aah (der Esel in dieser Kindergeschichte) hat diesen rudimentären Unterschlupf in der Wildnis, der mir als vage Vorlage für das Werk dient. Ich verwende halb gerundete Röhren: rund auf zwei Seiten, flach auf zwei Seiten und in sechs Farben, das heisst fünf plus Weiss für Schnee. Die Röhren krümmen und öffnen sich, und obendrauf liegen grosse Klumpen künstlichen Schnees: grosse Brocken aus weissem Plastik. Irgendwie befriedigt dies das Grundbedürfnis nach einer einfachen Unterkunft und hat gleichzeitig etwas von einer Eiscrème-Tüte, was die Dekadenz der kompletten Befriedigung aller Bedürfnisse andeutet. Es ist tatsächlich meine erste architektonische Arbeit, und sie gefällt mir sehr.*

Koons ist zudem begeistert vom Reflexionsvermögen seiner Materialien und überaus angetan vom Spiel des Lichtes, das sich ergeben wird, wenn BALLOON DOG – gegossen in farbbeschichtetem Chromedelstahl – hoch aufgerichtet auf seinen knollenförmigen Beinen stehen wird, um sich in seiner funkelnden Pracht der Welt zu präsentieren. Er liebt darüber hinaus den geformten Thermoplast (Polyäthylen), der das Grundmaterial von grossformatigen Kunststoffarbeiten wie SHELTER, CAT ON A CLOTHESLINE, BOWL WITH EGGS, POPCORN und PLAY-DOH bilden wird. Polyäthylen ist das Material, aus dem heute die meisten Spielsachen für Kinder gemacht werden. *Ich mag dieses Material,* sagt Koons, *weil es das erste Material ist, das den Kinderphantasien*



JEFF KOONS,
BREAD WITH EGG, 1995–97,
oil on canvas, 128 x 108",
Venice Biennale 1997 /
BROT MIT EI, Öl auf Leinwand,
325 x 274,3 cm,
Biennale Venedig, 1997.
(PHOTO: ED SUMAN)

vom Erwachsensein Rechnung trägt. Anders gesagt, es gibt Kindern die Möglichkeit, sich einzubilden, sie besässen ein Haus, ein Boot oder ein Auto. In diesem Sinne hat das Material eine Art euphorischen Enthusiasmus an sich. Ich meine, schauen Sie sich dieses Material an, sagt er und deutet auf einen kreideblauen, weichen Gummi-Elefanten, den er in der Hand hält. Er quetscht das Gummiding, bis es einen schrillen Piepser von sich gibt. *Es ist geradezu pervers. Es trägt der Phantasie vom Erwachsensein keinerlei Rechnung. Es ist weich wie Brei. Polyäthylen ist ein Mittelding zwischen der Härte von rostfreiem Stahl und dieser Art von müdem Schlabbergummi. Es gibt einem das Gefühl, dass man sich nicht wehtun wird, wenn man hinfällt und sich den Kopf stösst. Man ist damit zwar der weichen Babywelt entwachsen, aber noch nicht ganz bei den harten Ecken und Kanten der Erwachsenenwelt angelangt.*

In Koonsland wird das Spiel wieder zurückversetzt in ein metaphysisches Reich der Geborgenheit und des Überflusses. Bei *Celebration* handelt es sich mit anderen Worten um eine Welt, in der die Köpfe verkleideter Disney-Figuren niemals abgelegt werden. Was bei diesen wuchtigen Pop-Archetypen im Vordergrund steht, ist nicht Kritik oder Ironie, sondern reiner, zwanghafter Trieb: euphorischer Enthusiasmus. Er bejaht gleichsam die Unermesslichkeit als Affirmation und Illusion. Unermesslichkeit ist, wie Bachelard andeutet, ebensosehr eine Sache innerer Tiefe wie räumlicher Weite: *Das äussere Schauspiel verhilft dazu, eine innere Grösse zu entfalten.*[3)] Koons' unergründliche Archetypen – BAROQUE EGGS WITH BOW, HANGING HEART, DIAMOND, CRACKED EGG – sind, wie er ohne zu erröten sagt, «richtig positiv». *Ich möchte tatsächlich, dass sich die Leute über Dinge freuen. Ich möchte ihnen wirklich das Gefühl geben, dass ihnen Möglichkeiten offenstehen.* Dies ist Popkunst als Phänomenologie, und nicht als Kritik; als grandiose Geste ohne Ironie. Warhols Affektlosigkeit gerät ins Stottern unter dem Druck von Koons' emphatischem Bekenntnis, dass sein Werk uns Wohlbehagen einflössen soll. Ein gigantischer Haufen von buntem Plastilin ist nichts anderes als ein «Halleluja» in anderer Form. (Es erscheint müssig, das unverkennbar männliche Ego von Koons' *Celebration* zu psychologisieren. Das wäre fast, als würde man dem Christentum seinen Monotheismus anlasten.)

Welche Art von Möglichkeiten eröffnet denn nun die Betrachtung von Koons' Welt der Grosszügigkeit und infantilen Verklärung? Schliesslich wird man beim Anblick von BALLOON DOG oder BOWL WITH EGGS ebensosehr verlegen wie heiter gestimmt. Die Überdimensionalität zeitigt eine Selbstreflexion ähnlicher Art, wie man sie in *Gullivers Reisen* findet, wo das Riesenhafte objektiv (von der Aussenwelt) und nicht subjektiv (vom Betrachter) bestimmt wird. Wir als Betrachter werden zu einer variablen Grösse, während die Objekte der Koonsschen Ästhetik uns ebenso anblicken wie wir sie und dabei festlegen, was Wirklichkeit ist. Sie schauen uns an und zwingen uns so, ein Spiel zu spielen, das uns schwindlig macht. Laut Koons hat dies seinen Grund darin, dass . . . *die Welt gross ist. Schauen Sie sich Disney an. Und dass Disney gross ist, hat seinen Grund. Seine Figuren tragen nämlich die Säule eines Gebäudes . . . und das ist gross, weil sie einen mit hereinziehen wollen.*

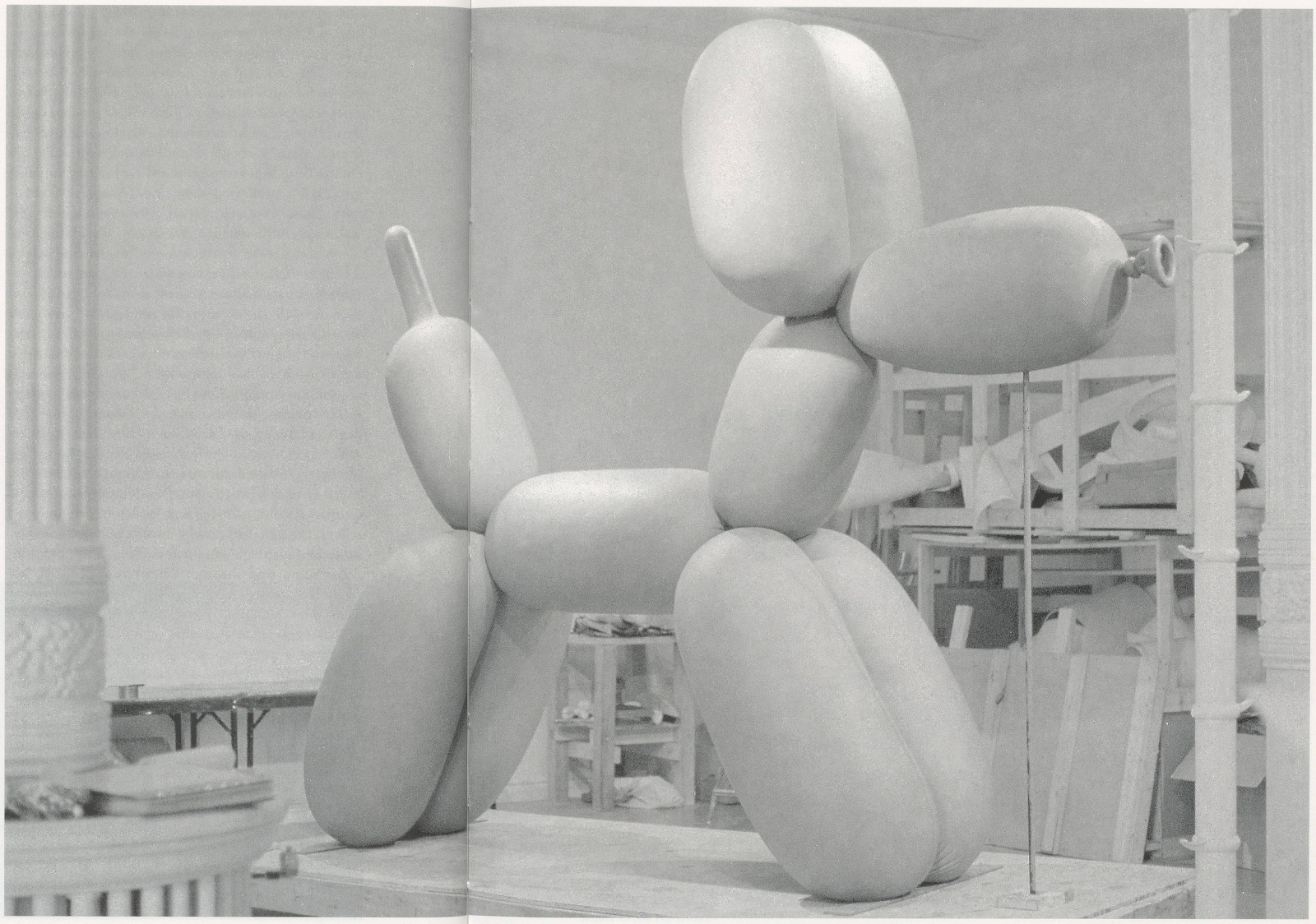
Für die Betrachter von Koons' Werken mag die Grösse auf einer mehr philosophischen Ebene ein «Bewusstsein des Grösserwerdens» andeuten. Grösse muss nicht «böse» sein – Konzerne sind gross, Amerika ist gross, das Patriarchat ist gross, die Überlegenheit der weissen Rasse ist gross. Aber Grösse kann auch bewirken, dass wir «uns zum Range eines bewundernden Wesens erhoben» fühlen.[4)] Diese Kunst zelebriert ihr Sosein und geht ganz in ihrer eigenen Gegenwart auf, eine Spielart von *l'art pour l'art*, gesponnen von einer disneyesken Spinne, die dem metaphysischen Idealismus der Phänomenologie erlegen ist. Der Grundimpuls ist von beinah minimalistischer Schlichtheit: Schau mal, ist dieser Mylar-Ballon (MOON) nicht wunderschön? Ebenso wie BALLOON DOG und die übrigen hyperbolischen Nippessachen von *Celebration* ist MOON ein Koonsscher Superstar.

In seiner Beschreibung der Entstehung von CAT ON A CLOTHESLINE deutet Koons einen solchen Offenbarungseifer an: *Ich wollte etwas schaffen, was eine spirituelle Seite hat, was wegen der Wäscheleine und der Blumen ein wenig wie eine Kreuzigung*

wirkt. Und gleichzeitig etwas, was aufgrund seiner Sentimentalität ins Minimalistische kippt. Gefragt, wie sich Minimalismus durch Sentimentalität ergebe, antwortete er: *Sentimentalität lässt einfach Vieles beiseite. Sie reduziert etwas zu einer Glückwunschkarte. Es könnte sich um die denkbar kunstvollste Sache handeln wie etwa um die Decke der Sixtinischen Kapelle, doch wenn man sie zu einer Glückwunschkarte reduziert, ist es eben nur eine Glückwunschkarte.* Sentimentalität – die Investition der ehemaligen Disney-Musketierin in die Ungebrochenheit der Illusion (und den Gewinn aus einer Schadenersatzklage) – wird in Koons' Händen zu einem Instrument der Erkenntnis. Sie beschwört eine Welt des befleckten Scheins, welche die Objekte in *Celebration* erst zu lebendigen Archetypen postmoderner Trivialkultur werden lässt. Das Unermessliche ist ein Tagtraum, die Sentimentalität ist das Form erzeugende Mittel.

Letzten Endes ist Koons vielleicht bloss unser Onkel Albert, der auf seinem schwebenden Stuhl herumwirbelt und eine Welt mit Leben erfüllt, über die er sich erheben zu können glaubt, während er doch lediglich duselig ist von einem schweren Schub seiner «Ich lache gern»-Kicherkrankheit. Wird *Celebration* jedoch ein Erfolg, so ist der ansteckende Lachreiz genauso stark und verstörend wie der Ausdruck von Furcht. *(Übersetzung: Bram Opstelten)*

1) Vgl. dazu Jeff Stryker, «The Age of Innocence Isn't What It Once Was», in der *New York Times* vom 13. Juli 1997, S. 3.
2) Der Kulturkritiker Andrew Ross leitet zur Zeit eine Untersuchung zum Bau von Celebration. «Jeder, mit dem ich in dieser zur Hälfte erstellten Stadt sprach, erzählte mir seine Version der allgemein akzeptierten Legende um ihre Erbauung... Die beauftragte Planungsfirma geniesst einen guten Ruf, mit dem man Dinge wie Ordnung, Integrität, Qualität und Wirtschaftlichkeit assoziiert... Vor allem begannen alle, mit denen ich sprach, ohne Ausnahme das Mantra von der ‹Sicherheit› zu summen, darum geht es letztlich bei Celebration.» Wie Ross annimmt, hat sich Disney «vom Verkauf von Illusionen ab- und dem Verkauf von Wirklichkeit mit eingebautem Glaubenssystem zugewendet». Einer der Einwohner soll gesagt haben: «Ich glaube wirklich, dass ich sicher bin, und glaube nicht, dass dies nur eine von der Firma erzeugte Illusion ist.» Vgl. dazu: Andrew Ross, «Weather Report: On Disneytown», *Artforum*, Februar 1997, S. 100.
3) Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Fischer, Frankfurt/M. 1987, S. 194.
4) Ebenda, S. 187.



JEFF KOONS, BALLOON DOG, 1995–97, work in progress. Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 126 x 149 x 47" / BALLONHUND, Modell in Originalgrösse, Ausführung in Chromstahl und Lackfarbe, 320 x 378,5 x 119,4 cm.