

Jeff Koons : from full fathom five = auf fünf Faden Tiefe

Autor(en): **Nansen**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 19: **Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679842>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FROM FULL FATHOM FIVE

THE FOLLOWING QUOTES ARE EXCERPTED FROM A CONVERSATION HELD BY BURKE & HARE WITH JEFF KOONS IN NEW YORK THIS PAST DECEMBER.

NOTE: You need to know how Jeff Koons sounds. Not baritone or tenor – that's not what is meant. What is meant has more to do with tone than pitch. In movies, it's the tone most often assigned to the character who has to talk a potential suicide off the ledge. It's like margarine sliding over a spongy piece of Wonderbread – absolutely uninflected and very, very soft. It covers everything; hills and valleys are leveled in its creamy, inexorable progress. It lulls the listener and ubiquitizes the topic so that conversation is metamorphosed into an enormously heavy rock slowly plummeting fathom after fathom to the ocean floor where it lands in a whisper of stirred sand.

NOTE: To Koons, one of the most significant of his recent works is a porcelain sculpture of St. John the Baptist. The piece was evolved from Leonardo Da Vinci's ST. JOHN THE BAPTIST in the collection of the Louvre. In Koons's 3-D variation, St. John has a suckling pig draped over one arm and holds a penguin in the other. It serves as our point of departure.

What is beautiful has a fly in its ointment; we know that. Why, then, have beauty? Why not rather that which is great, sublime, gigantic – that which moves masses? – Once more: it is easier to be gigantic than to be beautiful; we know that.

– Friedrich Nietzsche, from THE CASE OF WAGNER

... we are no longer surprised by Saint John's strange likeness to the Bacchus which hangs near it, which set Théophile Gautier thinking of Heine's notion of decayed gods who, to maintain themselves, after the fall of paganism, took employment in the new religion. We recognize one of those symbolical inventions in which the ostensible subject is used, not as a matter for definite pictorial realization, but as the starting point of a train of sentiment, as subtle and vague as a piece of music.

– Walter Pater, from THE RENAISSANCE

KOONS: So, my St. John the Baptist is taken from Leonardo's, and what I like about it, in addition to the androgyny, is that he is embracing a pig and a penguin as well as a gold cross. For me, this is a symbol of being baptized in the mainstream – to be baptized in banality. The bourgeoisie right now can feel relieved of their sense of guilt and shame, from their own moral crisis and the things they respond to. The bourgeoisie respond to really dislocated imagery, and this is their rallying call; it's all right to have a sense of openness and emptiness in your life. Don't try to strive for some ideal other than where you are at this moment; embrace this moment and just

move forward. I try to leave room for everyone to create their own reality, their own life. My work tries to leave the door open. It tries to have an individual participate in mobility, but it never shoots for any type of elitist position which wouldn't leave them room to create their own mobility. It's only to people in equilibrium with themselves that the work is dangerous because they have no desire, and there is no place for mobility in that. You see, I do not start with an ideal that is elevated above everybody. I start with an ideal down below and give everybody the opportunity to participate and move together. I think that's important.

My work will use everything that it can to communicate. It will use any trick; it'll do anything – absolutely anything – to communicate and to win the viewer over. Even the most unsophisticated people are not threatened by it; they aren't threatened that this is something they have no understanding of. They can look at it and they can participate with it. And also somebody who has been very highly educated in art and deals with more esoteric areas can also view it and find that the work is open as far as being something that wants to add more to our culture. The work wants to meet the needs of the people. It tries to bring down all the barriers that block people from their culture, that shield and hide them. It tells them to embrace the moment instead of always feeling that they're being indulged by things that they do not participate in. It tells them to believe in something and to eject their will. The idea of St. John and baptism right now is that there are greater things to come. And it's about embracing guilt and shame and moving forward instead of letting this negative society always thwart us – always a more negative society, always more negative.

Tod didn't laugh at the man's rhetoric. He knew it was unimportant. What mattered were his messianic rage and the emotional response of his hearers. They sprang to their feet, shaking their fists and shouting. On the altar someone began to beat a bass drum and soon the entire congregation was singing "Onward Christian Soldiers."

– Nathanael West, from *THE DAY OF THE LOCUST*

I try to be effective as a leader. I'm very interested in leadership. I think that my own work has been helping to direct a dialogue, and it's been participating in it for quite some time. I'm anting up the pressure and trying to increase the stakes continually. I've found that collectors are my power base. You know, I'm able to work as a function of their support of my work. I think that they have to have some interest in debasement and its political possibilities, even for their own use. I mean, it really has to be for their own use. I think that I give them a sense of freedom. I don't think that I'm debasing them and not leaving them a place to go. I'm creating a whole new area for them once they're feeling free. I see it as my job to keep the bourgeoisie out of equilibrium letting them form a new aristocracy.

I think it's necessary that the work be bought, that I have the political power to operate. I enjoy the seduction of the sale. I enjoy the idea that my objectives are being met. I like the idea of the political power base of art, but it's not just a money thing. It has to be a total coordination of everything, and money is a certain percent of it, maybe 20% of it. Look, abstraction and luxury are the guard dogs of the upper class. The upper class wants people to have ambition and gumption because, if you do, you will participate and you'll move through society into a different class structure. But eventually, through the tools of abstraction and luxury, they will debase you, and they will get your chips away from you.

BURKE & HARE are New York based writers who occasionally interview people in the art community.

And with a great musical roll of his voice he went swinging off into the darkness again, as if his thoughts had lent him wings. He was dreaming of the inspiration of foreign lands – of castled crags and historic landscapes. What a pity after all, thought Rowland, as he went his own way, that he shouldn't have a taste of it!

– Henry James, from RODERICK HUDSON

NOTE: In 1987, Koons was invited to participate in the Münster Sculpture Project. He chose to make a stainless steel simulacrum of a popular sculpture (the Kiepenkerl) which occupies a position of both literal and legendary prominence in the city of Münster.

When I originally saw the piece, I chose it for what the image was and for its location. I wanted a luna piece. I always thought that stainless steel had a luna aspect about it, and here I was able to have it outdoors. The original was a bronze and it was of a Kiepenkerl coming to market with his kip. So it was an example of self-sufficiency to the community and I was trying to show that this self-sufficiency doesn't really exist anymore, that things had changed. And I was trying to meet the needs of the people through this false luxury, etcetera. The Münster piece was very important to my current body of work because it was a disaster. The casting was done by an industrial foundry, and when they pulled the stainless steel sculpture out of the oven, instead of letting it cool, they immediately banged the pieces up against the wall to knock off the ceramic shell. This was a disaster; everything was totally deformed. Really bad! When the pieces arrived at the finishing foundry, nothing fit together. I had a choice of not participating or doing radical cosmetic surgery to the piece. I decided it was important at this point to participate, so I gave the piece surgery on the understanding that this would not count as a piece but as something that could be shown and eventually replaced with another one. As a result, I started to see how allegory and the hand really go together, because we had to totally manipulate the sculpture. We had to cut the rabbit's ears off to bend them down, we had to cut the guy's neck, we had to bend this out six inches, lengthen this so many inches. Now, even though the sculpture still has to be redone, it freed me. It let me start to work with the hands.

The actor is both an element of first importance, since it is upon the effectiveness of his work that the success of the spectacle depends, and a kind of passive and neutral element, since he is rigorously denied all personal initiative. It is a domain in which there is no precise rule; and between the actor of whom is required the mere quality of a sob and the actor who must deliver an oration with all his personal qualities of persuasiveness, there is the whole margin which separates a man from an instrument.

– Antonin Artaud, from THE THEATER AND ITS DOUBLE

NOTE: Koons's porcelain and polychromed wood sculptures are produced by workers in German and Italian factories primarily devoted to the production of decorative ornaments.

How did the production network come about? First, I went to Germany. I started seeing German companies, but they are not courageous; they will not disrupt their normal line. Their workers are educated to perform a certain task and that's what they perform. Then I went to Italy thinking that some of the smaller guilds could recommend people and that the Italian mentality is much more courageous. And at first, they would all say "No, we can't do this" and I would go back and say "Please, I really think you can do this," and then they would say "Okay, we'll do it." In the end, my Michael Jackson piece will be the largest porcelain ever produced

in the world. So, what I was doing was financing their experimentation, for developing the technical facilities to make large porcelains.

The way it works is that one of the factory artists makes the model and signs it. I sign underneath the piece with the date and number of the edition. I have them sign it because I want them to give me 100%, to exploit themselves. I also like not being physically involved because I feel that, if I am, I become lost in my own physicality. I get misdirected toward my true initiative so that it becomes masturbative. Originally, I just wanted to find great artists that I could choose for their greatness and say, "Okay, do *The Fall of Man*" or whatever, an allegory, then it's a finished product. Boom, that's it, A Jeff Koons! And then I realized that there were no great artists around and I could not give these people that freedom. I mean, how can I let them do it; these people aren't artists. So, I had to do the creating. I did everything. I directed every color; I made color charts. This has to be pink, this has to be blue. Everything! Every leaf, every flower, every stripe, every aspect. You know, they're my paintings as much as they're my sculptures.

You can watch people align themselves when trouble is in the air. Some prefer to be close to those at the top, and others want to be close to those at the bottom. It's a question of who frightens them more and who they want to be like.

– Jenny Holzer, from *THE LIVING SERIES*

Artists somehow develop this moral crisis where we are fearful of being effective in the world. We set up these inside games; we develop all these esthetics and all this formalism. It's a totally ineffective structure which participates not at all in the outside world. We were the great seducers, we were the great manipulators, and we have given up these intrinsic powers of art – its effectiveness. The entertainment industry, the advertising industry have taken these tools from the art world and made themselves much more politically potent. We are really devastated and very impotent right now. A photographer just working for an advertising company has a platform to be much more politically effective in the world than an artist.

Right now the economic value of art continues to go up and up. However, it's totally valueless that we're being consumed, since one of the reasons that we're being consumed is because what we're doing is politically ineffective. Therefore, this person or that corporation can purchase the art because it won't cause any turmoil. What you have to do is exploit yourself and take the responsibility to victimize others. It's time that we regain everything that we had – all our powers – and exploit that.

Her invitation wasn't to pleasure, but to struggle, hard and sharp, closer to murder than to love. If you threw yourself on her, it would be like throwing yourself from the parapet of a skyscraper. You would do it with a scream. You couldn't expect to rise again. Your teeth would be driven into your skull like nails into a pine board and your back would be broken. You wouldn't even have time to sweat or close your eyes... If she would only let him, he would be glad to throw himself, no matter what the cost. But she wouldn't have him. She didn't love him and he couldn't further her career. She wasn't sentimental and she had no need for tenderness, even if he were capable of it.

– Nathanael West, from *THE DAY OF THE LOCUST*

AUS FÜNF FADEN TIEFE

DIE FOLGENDEN ZITATE SIND AUSZÜGE AUS EINEM GESPRÄCH, DAS BURKE & HARE IM VERGANGENEN DEZEMBER MIT JEFF KOONS FÜHRTEN.

Das Schöne hat seinen Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabene, das Gigantische, das, was die Massen bewegt? – Und nochmals: Es ist leichter, gigantisch zu sein als schön; wir wissen das...

– Friedrich Nietzsche, aus DER FALL WAGNER

ANMERKUNG: Man muss wissen, wie Jeff Koons sich anhört. Nicht Bariton oder Tenor – das ist nicht gemeint. Es geht weniger um die Stimmhöhe als vielmehr um den Tonfall. In Filmen ist das meist jener Tonfall, in welchem man einem potentiellen Selbstmörder auf dem Dach gut zuredet: ein Ton wie Margarine, die über ein schwammiges Stück Toastbrot (Wonderbread = extrem weiches Weissbrot, A.d.Ü.) gleitet – absolut gleichmässig und ganz ganz sanft. Diese Stimme hüllt alles ein; Hügel und Täler ebnet sie mit ihrem sahnig unerbittlichen Fluss. Sie lullt den Zuhörer ein und lässt das Thema sich ergiessen, so dass sich die Unterhaltung in einen ungeheuer schweren Fels verwandelt, der Faden um Faden auf den Meeresboden hinabsinkt, wo er schliesslich im Flirren aufgewirbelten Sandes landet.

...so überrascht uns wohl kaum mehr die eigentümliche Ähnlichkeit des Heiligen Johannes mit dem Bacchus, der in seiner Nähe hängt, eine Ähnlichkeit, die sogar Théophile Gautier an Heines Einfall bezüglich der «gestürzten Götter» erinnerte, welche, nach dem Sturz des Heidentums, um nicht unterzugehen, Anstellung bei der neuen Religion gesucht hatten. Wir erkennen darin eines jener Sinnbilder, bei denen das angebliche Motiv nicht als Stoff für die endgültige bildnerische Umsetzung benutzt wird, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für eine neue Gefühlsskala, so fein und unmessbar wie eine musikalische Tonfolge.

– Walter Pater, aus DIE RENAISSANCE

ANMERKUNG: Für Koons ist eine seiner wichtigsten neueren Arbeiten die Porzellan-Skulptur von Johannes dem Täufer. Das Stück entstand nach Vorlage von Da Vincis HEILIGEM JOHANNES DEM TÄUFER aus dem Louvre. In Koons' dreidimensionaler Variante trägt Johannes über dem einen Arm ein Ferkel, und im andern hält er einen Pinguin. Das soll unsere Ausgangsposition sein.

KOONS: Mein Johannes der Täufer geht also von Leonardo aus; abgesehen von der Androgynie gefällt mir daran besonders, dass er das Schwein und den Pinguin ebenso wie ein goldenes Kreuz in den Armen hält. Für mich ist das ein Symbol für die Taufe im Mainstream – eine Taufe in der Banalität. Die Bourgeoisie kann sich im jetzigen Zeitpunkt frei von Schuld- und Schamgefühl wähnen, von ihrer eigenen Moralkrise und den Dingen, an denen sie hängt. Die Bourgeoisie hängt an wirklich verdrehten Bildern, und das ist ihr Schlachtruf. Es ist in Ordnung, im Leben ein Gefühl von Offenheit und Leere zu haben. Strebe nicht nach einem andern Ideal als dem, das dir gerade angemessen ist. Lass dich voll auf diesen Augenblick ein, und geh einfach vorwärts. Ich versuche, genug Raum zu lassen, dass jeder seine eigene Realität, sein

eigenes Leben kreieren kann. Meine Arbeit versucht, die Tür offenzulassen. Sie versucht, dem einzelnen eine gewisse Mobilität zu ermöglichen, aber sie peilt niemals irgendeine Art von elitärer Position an, die dem Individuum nicht Raum genug liesse, seine eigene Mobilität zu schaffen. Nur für den, der mit sich selbst im Gleichgewicht ist, ist die Arbeit eine Gefahr, weil so jemand kein Verlangen hat und deshalb kein Raum für Beweglichkeit bleibt. Man sieht, ich gehe nicht von einem über jedermann erhabenen Ideal aus. Ich beginne bei einem Ideal ganz unten und gebe jedem die Chance, daran teilzunehmen und gemeinsam vorzugehen. Das halte ich für wichtig.

Meine Arbeit wird jede nur mögliche Chance der Kommunikation nutzen. Sie wird alle möglichen Tricks anwenden und alles tun – wirklich alles –, um zu kommunizieren und den Betrachter für sich zu gewinnen. Selbst die arglosesten Leute werden nicht in Bedrängnis gebracht; sie geraten nicht in die Bedrängnis, etwas nicht zu verstehen. Sie können es ansehen und partizipieren. Aber auch, wer in Sachen Kunst gebildet ist und sich in eher esoterischen Gefilden bewegt, kann es ansehen und feststellen, dass das Werk offen ist, insofern, als es unserer Kultur noch etwas hinzufügen möchte. Das Werk möchte den Bedürfnissen der Leute entgegenkommen. Es versucht, alle Schranken einzureissen, die den Menschen an seiner eigenen Kultur hindern, ihn abschirmen und den Blick auf ihn verstellen. Es lässt ihn seinen Augenblick erleben, anstatt sich ständig von Sachen umgeben zu fühlen, an denen er nicht partizipieren kann. Es heisst ihn an etwas glauben und seinen Willen kundzutun. Die Idee mit dem Heiligen Johannes und der Taufe besagt nun, dass grosse Dinge auf uns zukommen. Und es geht um das Annehmen von Schuld und Scham und ums Vorwärtsgen, anstatt sich dauernd behindern zu lassen von dieser negativen Gesellschaft – eine immer negativere Gesellschaft, immer negativer.

Tod lachte nicht über die rednerischen Künste des Mannes. Die waren unerheblich. Wichtig waren seine messianische Wut und der Aufruhr, den er bei seinen Zuhörern auslöste. Sie sprangen auf, fuchtelten mit den Fäusten und erhoben ein Geschrei. Auf dem Altar begann jemand eine Pauke zu schlagen, und bald sang die ganze Versammlung ‚Näher, mein Gott, zu dir‘.

– Nathanael West, aus DER TAG DER HEUSCHRECKE

Ich versuche als Anführer zu wirken. Ich interessiere mich sehr für die Führungsposition. Ich glaube, meine Arbeit hat die Richtung des Dialogs mitbestimmt und war eine ganze Zeit lang Teil davon. Ich erhöhe den Druck und schraube die Einsätze kontinuierlich hoch. Sammler sind mein Energiespender geworden. Sehen Sie, ich kann meine Arbeit jetzt als Ergebnis ihrer Unterstützung derselben wirken lassen. Ich glaube, sie müssen ein gewisses Interesse für das Herabsetzen und dessen politische Möglichkeiten haben, ja selbst zu ihrem eigenen Nutzen. Ich meine, es muss wirklich zu ihrem eigenen Nutzen sein. Ich glaube, ich gebe ihnen ein Gefühl der Freiheit. Ich finde nicht, dass ich sie erst herabwürdige und dann keine Ausweichmöglichkeiten lasse. Wenn sie sich erst einmal frei fühlen, schaffe ich ihnen ein ganz neues Terrain. Ich erachte es als meine Aufgabe, die Bourgeoisie aus ihrem Gleichgewicht zu heben, damit sie eine neue Aristokratie bilden kann.

Ich finde es unabdingbar, dass die Arbeit gekauft wird, dass ich die politische Macht habe zu operieren. Ich mag die Verführung des Verkaufs. Ich liebe es, meine Ziele zu erreichen. Ich mag die Vorstellung von Kunst als Energie-Basis, aber es ist nicht bloss eine Geldangelegenheit. Es muss eine totale Koordination von allem sein, und Geld hat daran einen gewissen Anteil, zwanzig Prozent vielleicht. Sehen Sie, Luxus und Abstraktion sind die Wachhunde der Oberschicht. Die Oberschicht verlangt von den Leuten Ambitioniertheit und Unternehmungsgeist, und als Lohn darf man teilhaben und sich in einer anderen Klassenstruktur durch die Gesellschaft bewegen. Aber mit Hilfe von Abstraktion und Luxus werden sie dich schliesslich wieder herabsetzen und dir die Grundlage entziehen.

BURKE & HARE sind Autoren in New York, die gelegentlich Leute des Kunstbetriebs interviewen.

ANMERKUNG: 1987 wurde Koons zur Teilnahme an der Skulpturen-Ausstellung in Münster eingeladen. Er erstellte aus rostfreiem Stahl die Nachbildung einer populären Figur (des Kiepenkerls), die in der Münsteraner Innenstadt eine buchstäblich wie legendär herausragende Position innehat.

ANMERKUNG: Koons' Skulpturen aus Porzellan und bemaltem Holz wurden von Arbeitern italienischer und deutscher Fabriken hergestellt, die hauptsächlich dekorative Ornamente fertigen.

Und mit volltönender Stimme machte er sich beschwingt wieder auf und verschwand im Dunkel, als hätten seine Gedanken ihm Flügel verliehen. Er träumte vom belebenden Einfluss fremder Länder – von mächtigen Bauwerken und heiligen Stätten. Welch ein Jammer, dachte Rowland, als er selbst seines Weges weiterging, dass es nicht möglich war, sie «mal eben im Vorübergehen» zu sehen zu bekommen!

– Henry James, aus RODERICK HUDSON

Als ich das Stück zum ersten Mal sah, wählte ich es einerseits seiner bildlichen Aussage wegen und andererseits wegen seines Standorts. Ich wollte ein silbrig schimmerndes Stück. Ich fand schon immer, dass rostfreier Stahl einen besonderen Schimmer hat, und jetzt konnte ich unter freiem Himmel damit arbeiten. Das Original war die Bronzeskulptur eines Kiepenkerls, der mit seiner Kiepe zum Markt kommt. Es exemplifizierte also für die Stadt Autarkie, und ich wollte zeigen, dass Unabhängigkeit so in Wirklichkeit gar nicht mehr existiert, dass die Dinge sich geändert haben. Und ich habe versucht, durch diesen fälschlichen Luxus auf die Bedürfnisse der Leute einzugehen. Das Stück in Münster war für meine gegenwärtige Arbeit sehr wichtig, weil sie ein Disaster war. Eine Industrie-Giesserei hat das Stück gegossen; und dann haben sie die Stahl-Skulptur aus dem Ofen gezogen, anstatt sie auskühlen zu lassen; sie haben die Einzelteile sofort gegen die Wand geschlagen, um die Keramik-Verschalung zu lösen. Es ging vollkommen daneben; alles war total verformt. Fürchterlich! In der Schlussbearbeitung passten die Teile alle nicht zusammen. Ich hatte die Wahl, entweder meine Teilnahme abzusagen oder aber radikale Schönheitsoperationen vorzunehmen. Ich kam zu dem Entschluss, dass mir zu diesem Zeitpunkt eine Beteiligung wichtig war, und so habe ich an der Arbeit geschliffen unter dem Gesichtspunkt, dass sie ja nicht allein als Stück wichtig war, sondern als etwas, das man zeigen und später ersetzen konnte. Am Schluss wurde mir klar, wie Handwerk und Allegorie tatsächlich zusammengehen, weil wir das Stück vollständig manipulieren mussten. Wir mussten die Hasenohren abschneiden, um sie knicken zu können, und den Hals des Kerls mussten wir durchschneiden und um 15 Zentimeter strecken, um das Ganze ein Stück länger zu machen. Und obwohl nun die Skulptur immer noch ihrer Neuauflage harrt, hat mich diese Arbeit befreit. Ich habe angefangen, mit den Händen zu arbeiten.

Der Schauspieler ist sowohl ein Element von überragender Bedeutung, denn der Erfolg des Schauspiels hängt ja davon ab, wie sein Spiel wirkt, als auch eine Art passives, neutrales Element, weil ihm jede persönliche Initiative aufs strengste versagt bleibt. Aber auf diesem Gebiet gibt es keine präzisen Regeln; und zwischen dem Schauspieler, von dem bloss verlangt wird, dass er gut seufzen kann, und dem, der eine Rede mit all seiner persönlichen Überzeugungskraft bestreiten muss, liegt die ganze Spanne zwischen Mensch und Instrument.

– Antonin Artaud, aus DAS THEATER UND SEIN DOUBLE

KOONS: Wie lief die Gesamtproduktion ab? Zunächst fuhr ich nach Deutschland. Ich sah deutsche Firmen, aber sie sind nicht allzu risikofreudig; sie weichen nicht von ihren gewohnten Verfahren ab. Ihre Arbeiter sind dazu ausgebildet, eine bestimmte Aufgabe auszuführen, und das tun sie dann auch. Dann fuhr ich nach Italien, weil ich dachte, dass vielleicht ein paar kleinere Werkstätten jemanden an der Hand hätten und im übrigen die italienische Mentalität sich als risikofreudiger erweisen würde. Zunächst sagten auch sie alle, «Nein, das können wir nicht»; dann ging ich noch einmal hin und sagte: «Bitte, ich bin überzeugt, dass Sie das können», und dann meinten sie: «Okay, wir machen's». Am Schluss war meine Michael-Jackson-Arbeit das grösste Stück aus Porzellan, das jemals hergestellt wurde. So habe ich ihnen ein Experiment finanziell ermöglicht, aufgrund dessen sie die technischen Voraussetzungen für grosse Porzellanarbeiten entwickeln konnten.

Die Sache läuft so ab, dass einer der Firmen-Künstler das Modell herstellt und es signiert. Ich signiere unten drunter mit Datum und Serien-Nummer. Ich lasse sie signieren, weil ich will, dass sie mir hundert Prozent geben, sich selbst ausbeuten. Ausserdem will ich nicht unmittelbar körperlich daran beteiligt sein, weil ich mich dann in meiner eigenen Körperlichkeit verlieren würde. Ich würde fehlgeleitet in Richtung auf meinen ureigenen Impuls, und dann würde es eine Art Onanie. Ursprünglich habe ich grosse Künstler gesucht, die ich um ihrer Grösse willen auswählen und bitten wollte: «Okay, mach *The Fall of Man*» oder sonst eine Allegorie, und dann ist es ein fertiges Produkt. Peng, das wär's, Jeff Koons! Und dann wurde mir klar, dass keine grossen Leute da waren und dass ich diesen Leuten solche Freiheit nicht geben konnte. Ich meine, wie kann ich ihnen so etwas übertragen; diese Leute sind keine Künstler. So musste ich die Gestaltung selbst an die Hand nehmen. Ich habe alles gemacht. Ich habe jede einzelne Farbe bestimmt, ich erstellte Farbskalen. Das muss rosa werden und das blau. Alles! Jedes Blatt, jede Blume, jeden Streifen, jede Einzelheit. Sehen Sie, das sind ebensosehr meine Malereien wie meine Skulpturen.

Man kann zuschauen, wie die Leute zusammenrücken, wenn Gefahr in der Luft liegt. Einige wollen denen an der Spitze nahe sein, und andere wollen denen ganz unten nahe sein. Das hängt davon ab, wer ihnen mehr angst macht und wem sie ähnlich sein möchten.

– Jenny Holzer, aus *THE LIVING SERIES*

KOONS: Irgendwie entwickeln Künstler diese moralische Krise, in der wir uns scheuen, in der Welt etwas auszulösen. Wir spielen diese innerlichen Spiele; wir entwerfen diese ganze Ästhetik und den Formalismus. Dabei handelt es sich um eine absolut wirkungslose Struktur, die mit der Aussenwelt überhaupt nichts zu tun hat. Wir waren die grossen Verführer, wir waren die grossen Manipulatoren, und wir haben diese eigentliche Macht der Kunst aufgegeben – ihre Effektivität. Die Unterhaltungs- und die Werbe-Industrie haben sich diese Mittel der Kunstwelt angeeignet und sich eine bei weitem politischere Potenz verschafft. Wir sind vollkommen lahmgelegt und zurzeit in der Tat machtlos. Ein für eine Werbeagentur arbeitender Photograph hat ein Forum, das ihm ermöglicht, in der Welt politisch sehr viel effektiver zu sein als ein Künstler.

Und gerade jetzt nimmt der ökonomische Wert der Kunst immer weiter zu. Trotzdem ist es absolut belanglos, dass man uns konsumiert, weil einer der Gründe dafür nämlich der ist, dass unser Tun politisch völlig ineffektiv ist. So kann dieser Privatmann oder jene Gesellschaft ohne weiteres Kunst erwerben, weil sie keinerlei Unruhe stiften wird. Es geht darum, sich selbst auszubeuten und andere zum Opfer zu machen, und dafür die Verantwortung zu übernehmen. Es ist Zeit, dass wir zurückgewinnen, was wir einmal hatten – all unsere Macht – und sie ausschöpfen.

Ihre Einladung verhiess nicht Lust, sondern Kampf, harten und scharfen Kampf, eher etwas wie Mord als wie Liebe. Sich auf sie zu stürzen, bedeutete gewissermassen, sich von einem Wolkenkratzer herunterzustürzen. Es würde mit einem gellenden Aufschrei geschehen. Man konnte nicht erwarten, je wieder hochzukommen. Die Zähne würden einem in den Schädel geschlagen wie Nägel in ein Brett, und das Rückgrat bräche in Stücke. Man hätte nicht einmal Zeit, zu schwitzen oder die Augen zu schliessen... Wenn sie es nur gestatten wollte, er würde sich freudig in die Tiefe stürzen, gleichgültig, wie teuer es ihm zu stehen kam. Aber sie wollte nichts von ihm wissen. Sie liebte ihn nicht, und er konnte ihrer Karriere nicht nützlich sein. Auf Gefühle gab sie nichts, und sie trug auch kein Verlangen nach Zärtlichkeit, auch wenn er dazu fähig war.

(Übersetzung: Nansen)

– Nathanael West, aus *DER TAG DER HEUSCHRECKE*



AUTOMATICALLY

| COOKER | | FRYER | |
|-----------------|--------------|------------------------|------------|
| HEAT | COOK | HEAT | DEEP-FRY |
| BAKED BEANS | 6-8 HRS. | CHICKEN | 10-20 MIN. |
| UNTIL BOILING | | CHOPS & CUTLETS | 8-10 MIN. |
| CORNEBEEF | 65 MIN. | CROQUETTES, FISH BALLS | 2-3 MIN. |
| UNTIL BOILING | 7-8 H. | DOUGHNUTS | 2-4 MIN. |
| CHILI | | FISH FILLETS, ETC. | 3-4 MIN. |
| UNTIL BOILING | 1 1/2 HRS. | FISH SMALL | 2-3 MIN. |
| MEAT STEWS | | FRENCH FRIED ONIONS | 2-3 MIN. |
| UNTIL BOILING | 1 1/2 HRS. | FRENCH FRIED POTATOES | 10-15 MIN. |
| POT ROAST | | FITTERS | 2-4 MIN. |
| UNTIL BOILING | 2 1/2-3 HRS. | SHRIMP | 2-3 MIN. |
| STEWED CHICKEN | | | |
| UNTIL BOILING | 2-4 HRS. | | |
| SPAGHETTI, RICE | | | |
| UNTIL BOILING | UNTIL COOKED | | |
| SOUPS | | | |
| UNTIL BOILING | 2-4 1/2 HRS. | | |
| STEWED FRUIT | | | |
| UNTIL BOILING | 8-20 MIN. | | |
| VEGETABLES | | | |
| UNTIL BOILING | UNTIL COOKED | | |

CAT. NO. 1117 WATTS 115V 60 HZ. A.C. CURRENT ONLY