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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 31: Collaborations David Hammoons & Mike Kelley

Artikel: Mike Kelley : noch eine Entdeckung Amerikas - Mike Kelley in Videofilmen = America: yet another discovery : Mike Kelley in video

Autor: Diederichsen, Diedrich / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680216

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: 16.07.2025

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

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Noch eine Entdeckung Amerikas – MIKE KELLEY IN VIDEOFILMEN

Mike Kelley hat sich nie vorrangig als Filmemacher oder Schauspieler dargestellt. Als Performancekünstler, gelegentlicher Musiker in diversen Bands und seit einigen Jahren hauptsächlich als Künstler, der mit Galerien arbeitet, sind ihm bewegte Bilder eher *en passant* untergekommen, als Erweiterung oder Dokumentation seiner zentralen Arbeitsgebiete. Wenn man seine Arbeit mit Filmen und Videos als Ganzes betrachtet, wird man folglich keine «filmische Handschrift» oder andere der beliebten Autorschaft hervorbringenden, durchgängigen Erkennungszeichen ausmachen können, allenfalls den grimassierenden, infantilistischen Schauspieler, der seinen Performancestil vor die Kamera gebracht hat. Oder den Intellektuellen, der seine theoretischen Methoden bei der Bearbeitung von filmischen Stoffen erkennbar ähnlich einsetzt wie etwa bei seinen Büchern.

Von einer Filmarbeit als solchen kann ich überhaupt nur reden, weil ich auf Wunsch von Kelleys deutschem Galeristen neulich für einen Kinoabend in Köln eine Auswahl aus den in Europa weitgehend unbekannten Arbeiten zusammengestellt habe. Meines Wissens hat es eine solche Präsentation von Mike Kelley auf Schirm und Leinwand so noch nie gegeben und ist folglich auch noch nicht so als Corpus wahrgenommen worden: die nachholende Vermittlung kreiert also erst aus einer Fülle von verstreuten Arbeiten ein einheitliches (Neben-)werk, dessen Bestandteile ursprünglich in anderen Kontexten, darunter auch in den Kontexten von Werken anderer Leute, angesiedelt waren.

Dennoch haben diese Kontexte ihrerseits eine Gemeinsamkeit: sie stellen Randgebiete der amerikanischen Kunstproduktion dar, die normalerweise weder internationalisierbar noch exportierbar sind und, wenn überhaupt, für sich genommen rezipiert werden. Das haben sie mit Mike Kelleys anderen Arbeiten, zumindest bis vor kurzem, gemeinsam. Die erst vor drei Jahren einsetzende europäische Rezeption kann bis jetzt auch noch keine Bilanz der Auseinandersetzung vorweisen und verharrt vorwiegend in exotistischer Verwunderung. Da Underground-Theater und Performance hierzulande ein frigides Dasein zwischen den langen Schatten des Kunstbetriebs und homöopathischer Subvention fristen, «radikale Poeten» wie andere, in der Regel noch weniger anschlussfähige und lebensfähige Subkultur bilden, der Musik-Underground die Phasen eines Austauschs mit der bildenden Kunst, die anfangs der 80er Jahre zu beobachten war, schon lange hinter sich hat, und Videokunst sich fast ausschliesslich auf der sterilen Ebene von Stipendien abspielt, gibt es auch keine besondere Rezeption, die sich mit der amerikanischen vergleichen liesse. Deren regionale, subkulturelle oder

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN lebt und arbeitet in Köln. Er ist der Autor von *Herr Dietrichsen,* Köln, 1987, und von *Popocatepetl, 10 Jahre Schallplatten,* Graz, 1989.

populärkulturelle Inhalte erschweren den Zugang, während nach den Regeln der falschen Internationalität der Kunstwelt doch gerade der amerikanischen Kunst konventionell die Rolle des Globalen zugewiesen wird. Dass all diese Kontexte in den USA sehr viel lebensfähigere Underground-Traditionen hervorgebracht haben, ist eines der Ergebnisse dieser Präsentation von zufällig-bedeutsam Kelleys Karriere kreuzenden Künstlern und Kunstformen. Der Erfolg eines Repräsentanten von Underground-Kunst auf dem fremden Parkett universeller Austauschbarkeit (Galerienkunst) ist Voraussetzung für einen wenigstens flüchtigen Blick auf dessen andere Herkunft.

Die frühste Arbeit, die wir gezeigt haben, das Video BANANA MAN von 1982, war denn auch die einzige Produktion, die Kelley allein durchgeführt hat, unterstützt von einer Performance-Klasse, die er in Minneapolis unterrichtet hat. Als Kind sah er im Fernsehen oft die *Captain Kangaroo*-Show. Ein Freund erzählte ihm von einer Randfigur, dem Banana Man, aber immer wenn Mike die Sendung sah, kam der gerade nicht vor. 20 Jahre später rekonstruierte er diese Figur, die er nie gesehen hat, anhand der Attribute, die er von ihm wusste: dass er ein Kinderclown war und dass er endlos Dinge aus seinen Taschen holen konnte. Kelleys Leitidee von der Erniedrigung des Performers, hier eines Clowns, der irgendwann seine Zuschauer bezahlen muss, korrespondiert mit den «abgeschmackten», «lowen», ödipalen, parodistisch-wahrnehmungspsychologischen, kunsthistorischen Einfällen (zwei Socken stellen GUERNICA nach) des Performers Kelley. Dieselbe Idee, reduziert auf ein Bild und einen Vorgang, finden wir in dem neusten Video wieder: ONE HUNDRED REASONS (1991) baut auf einem Text aus Kelleys Buch *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* auf, den er auch vorträgt. Für jeden stur aufgezählten Grund erhält der aus Los Angeles stammende, masochistische Dichter Bob Flannagan einen Hieb auf seinen nackten Hintern von seiner Freundin Sheree Rose, die als Photographin und Dokumentalistin der S&M-Szene in Los Angeles bekannt ist. Acht Minuten lang zeigt die Kamera starr den sich langsam unter jedem Grund/jeder Vernunft rötenden Hintern von Flannagan, während seine gespreizten Beine den Blick auf seine gepiercten Genitale freigeben. Lacans «Kant mit Sade» könnte nicht prägnanter – und «lower» verfilmt werden: Lust an «begründeten» Schlägen.

MIKE KELLEY, THE BANANA MAN, 1982, videotape, color, 28 min.

Tony Dursler, der langsam auch in Europa bekannt werdende Videokünstler, hatte einst mit Kelley und John Miller eine Band, The Poetics. Sein Video E.V.O.L. (1985) diente später der Band Sonic Youth, mit der Kelley auch schon aufgetreten ist, als LP-Titel. Kelley spielt nur eine Nebenrolle in diesem psychedelisch-expressiven, angenehm überfüllten Film. Er informiert nachhaltig, wie eine bestimmte Ikonographie aus dem amerikanischen Underground, deren Präsenz in Europa mit dem Abflauen des Interesses an Phänomenen wie den Residents (oder Geri Reig) stark nachgelassen hat, sich seitdem verfeinert hat. Auch in Tony Conrads BEHOLDEN TO VICTORY (1983) ist Kelley nur am Rande, wiederum neben Dursler, zu sehen, worin Soldaten keine Rollen zu spielen, sondern nur bestimmten Regeln zu folgen hatten. Für FAMILY TYRANNY bat der LA-Aktionskünstler Kelley überraschend in ein TV-Studio, einzige Vorgabe: «Ich bin der Vater, du bist der Sohn.» Eine hässliche, laute, distanzlose «Familienkomödie», die dem in der Regel angewiderten Zuschauer keinerlei Fluchtmöglichkeit bietet.

Mit Erica Beckmann schrieb Kelley eine Adaption von H. G. Wells Kurzgeschichte «Country of the Blind». BLIND COUNTRY von 1989 mit Kelley in der Haupt- und diversen Nebenrollen, die er ähnlich expressiv überdreht und infantilistisch ausfüllt wie in BANANA MAN, ist ein Essay über die Sinne und deren geschlechterspezifische Zuordnung. Wie Kelley an der Hand der Künstlerin Aura Rosenberg durch ein riesiges waberndes Spiegelei blind tapert oder als schnüffelnder Hund Befehle befolgt oder sich willfährig narren lässt, sind Szenen, die den von Detroit Rock'n'Roll (Iggy Pop: «I wanna be your dog»), Kinderfernsehen und Aktionismus geprägten Hauptdarsteller als Autor kenntlich machen. Das sieht man auch bei KAPPA, einer Gemeinschaftsarbeit von Kelley mit Bruce und Norman Yonemoto, einem japanisch-amerikanischen Brüderpaar, das in letzter Zeit durch das vom ZDF koproduzierte MADE IN HOLLYWOOD und eine Tournee durch deutsche Kunstvereine auch hier etwas bekannter geworden ist. Die Yonemotos haben sich des Ödipusmythos angenommen, Kelley des schintoistischen Wassergottes Kappa, eines amoralischen, sexualisierten Bauern-

MIKE KELLEY, THE BANANA MAN, 1982, videotape, color, 28 min.

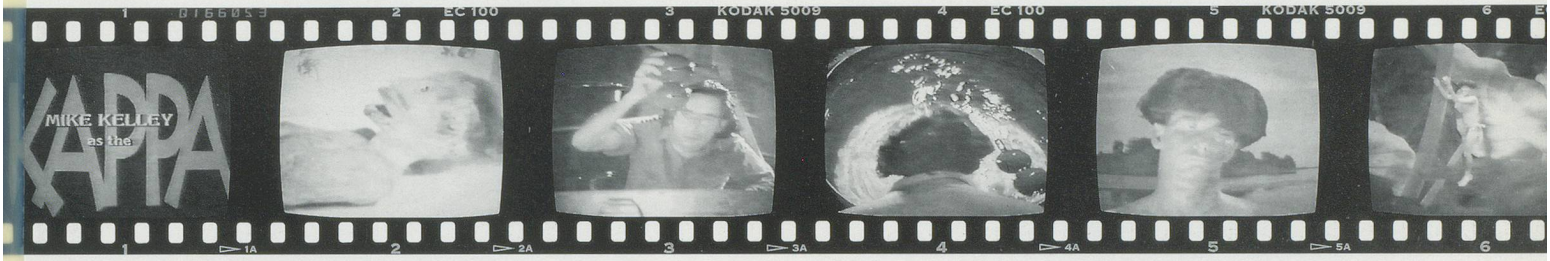
schrecks, der zuerst – von der Stimme des Kung-Fu-Meisters aus der klassischen Serie der 70er Jahre mit David Carradine kommentiert – anhand von Dokumentarmaterial aus der Werbung, Zeichentrick- und Kinderfilmen vorgestellt wird. Dann wird er, von Kelley verkörpert, aktiv und greift in die Parallelgeschichte ein, in der Ödipus von Ed Ruscha Jr. als kalifornischer Surf-Punk verkörpert wird und Iokaste von Mary Woronov, bekannt aus Warhol-, Corman-, *Eating Raoul, Rock'n'Roll Highschool*-Filmen, dargestellt wird.

Der abendfüllende SIR DRONE war ein Höhepunkt, der sicher eine ausführlichere Betrachtung verdient. Raymond Pettibon hat 1988 vier Videos über prägnante Stationen aus der Sozialgeschichte amerikanischer Gegenkulturen gedreht: die Weathermen, die Patty Hearst-Entführung, die Manson-Family und mit SIR DRONE über zwei Punkrocker, die 1977 eine Band gründen. Mike Kelley spielt die tragische Rolle des langhaarigen Punkers, der sich von seinem Partner (dargestellt von Mike Watt, dem Bassisten der Bands Minutemen, Firehose und DOS) eins ums andere Mal sagen lassen muss: «You're punk on the inside, but a hippie on the outside». Wehleidigkeit, Selbstmitleid, Omnipotenzphantasien und anderes pubertäres Elend spitzt sich grotesk zu im Kampf gegen Poser, Hippies und Mikes Gitarre, ein altes Hippiemodell, «das immer nur Hippiescheisse spielt». Die Probleme verschärfen sich, als ein Mädchen auftaucht, auch wenn Watt Kelley aufmuntert: «Fucking can't be too hardcore, even your parents are doing it.» Zum Happy End sind die Haare ab (bzw. unter einer Mütze versteckt), Kelley raucht Zigarren, hält das Mädchen im Arm, das in die Band aufgenommen wird und wie so viele Punkbräute – etwa die junge Madonna – das Schlagzeug übernimmt. Ein weiterer geplanter Film aus der Pettibonreihe mit Kelley als Jim Morrison wurde wegen Oliver Stones Ideenklau nicht realisiert. Die mit geringstem Aufwand – Darsteller lesen erkennbar die brillanten Dialoge von Tafeln ab – gedrehten Pettibonvideos sind methodisch einmalige Diskussionen subkultureller Aporien, die den Fragen, die Kelleys Arbeit stellt, näherstehen als die europäische Video- und Performancediskussion. Im Moment dreht Pettibon mit Mike Watt als Fidel Castro ein Porträt des Maximo Lider.

Dem Publikum an diesem Marathonabend war der BANANA MAN am liebsten, die purste Konfrontation mit dem in Europa unbekannten Performancekünstler Mike Kelley in einem frühen Stadium seiner Arbeit: es begnügte sich – verständlicherweise – mit der Rezeption von Grundlagen. Alles weitere später.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

America: Yet Another Discovery
MIKE KELLEY IN VIDEO



MIKE KELLEY/BRUCE and NORMAN YONEMOTO, KAPPA, 1986, videotape, color, 30 min.

Mike Kelley has never presented himself primarily in the guise of a filmmaker or an actor. As a performance artist, as an occasional musician in a variety of bands, and over the last few years primarily as an artist who works with galleries, he has fitted moving pictures into his life rather *en passant,* as an extension or as a record of his central concerns. Looking at his film and video work as a whole, it is therefore impossible to detect anything like a "filmic handwriting," or a running trademark such as *auteurs* like to use – except perhaps the grimacing, infantilized persona that he brings to the screen from his performance style, or the methods of the intellectual who applies his theories to film in much the same way as he does to his books.

Recently, I organized a one-night screening of a selection of Kelley's "film work" in Cologne, the first such presentation in Europe. No one here had previously ever had the chance to view the work as a *corpus.* This presentation thus served to create a unified (if accessory) oeuvre out of a scatter of works that had hitherto existed only in other contexts – mostly other people's contexts. In themselves, however, all these different contexts have much in common: they represent marginal areas of American art production, areas normally immune to internationalization or exportation and perceived, if at all, only in isolation. These are also the qualities that they share – or shared until very recently – with Kelley's other works.

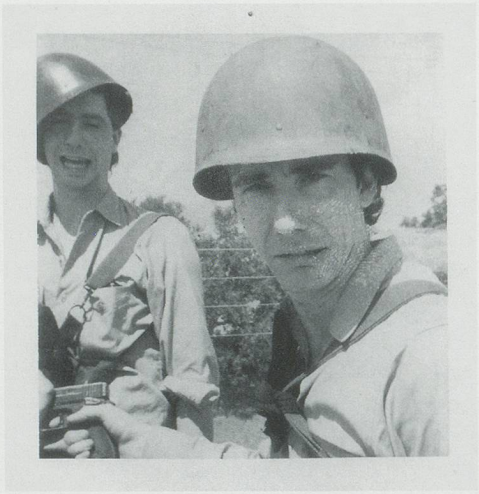
Even still, the European public response to Kelley that has emerged in the last three years does not add up to a consensus; its most characteristic posture is one of exotic wonderment. Here in Europe, underground theater and performance art eke out a precarious existence between the long shadow of the art trade, on one side, and homeopathic doses of public subsidy, on the other; the "radical" poets form another, as a rule, even more isolated and less viable subculture; the music underground has left its phase of interchange with visual art far behind it; and video art survives almost exclusively on the barren soil of artists' grants. Nor is there a European public for the equivalent phenomena from America, which in any case display variations of regional, subcul-

DIEDRICH DIEDERICHSEN lives and works in Cologne. He is the editor of Spex magazine.

tural, and popular-cultural content that make them less accessible still; for, according to the rules of the phony internationalism of the art world, American art is supposed to represent the global norm.

In the U.S.A. all these areas of activity have generated underground traditions far more viable than those of Europe – as was apparent from the Cologne showing of Kelley's random/significant encounters with other artists and art forms. A representative of underground art must first be a success on the alien ground of universal interchangeability (gallery art) before anyone casts a glance, however cursory, at his origins elsewhere.

The earliest work shown on that occasion, the video BANANA MAN of 1982, was also Kelley's only one-man production, made with the assistance of a performance art class that he taught in Minneapolis. As a child, he often watched the *Captain Kangaroo* show on television. A friend used to tell him about a subordinate character called Banana Man, but, whenever Mike watched the show, Banana Man was not in it. Twenty years later, he reconstructed this figure, whom he never saw, from the attributes he knew about: Banana Man was a children's clown who could pull an endless succession of things out of his pockets. Kelley's central idea of the humiliation of a performer – here a clown who finds himself forced to pay his audience to watch him – matches the "bad-taste," "low," Oedipal, parodistic, perceptual-psychological, art-historical (two socks enact GUERNICA) inspirations of Kelley the performer.



The same idea, reduced to an image and a process, reappears in his most recent video. ONE HUNDRED REASONS (1991) is based on a passage that Kelley is heard reading aloud from his own book, *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile*. For every single item in this remorseless catalogue of "reasons," the LA masochist poet Bob Flannagan receives a whack from his girlfriend, Sheree Rose (well known as a photographer and recorder of the S&M scene in LA), on his bare backside, which is held firmly in shot for eight minutes, as, "reason" by "reason," it slowly flushes redder; Flannagan's legs are parted to reveal pierced genitals. There could be no more succinct – or more "low" – illustration of Lacan's phrase, "Kant with Sade": pleasure from a well-reasoned beating.

The video artist Tony Oursler, who has a growing reputation in Europe as well as in the U.S.A., was once part of a band, The Poetics, along with Kelley and John Miller. His video E.V.O.L. (1985) later gave its title to an album by the band Sonic Youth, with which Kelley has also performed. This psychedelic, expressionistic, pleasantly overcrowded film, in which Kelley plays a small part, hauntingly reveals how a specific American under-

ground iconography, while tending to recede from the European consciousness with the fading of interest in such phenomena as the Residents (or "Geri Reig"), has meanwhile gone on to become something far more subtle. In Tony Conrad's BEHOLDEN TO VICTORY (1983), too, Kelley is a marginal figure; he and Oursler appear as soldiers, required not to play a part but to follow specific rules. For FAMILY TYRANNY, the LA action artist, Paul McCarthy, unexpectedly invited Kelley into a TV studio, telling him only this: "I am the father, you are the son." It is an ugly, loud, aggressively intimate "family comedy," totally devoid of sophistication, and leaves the (mostly appalled) viewer with no time for reflection.

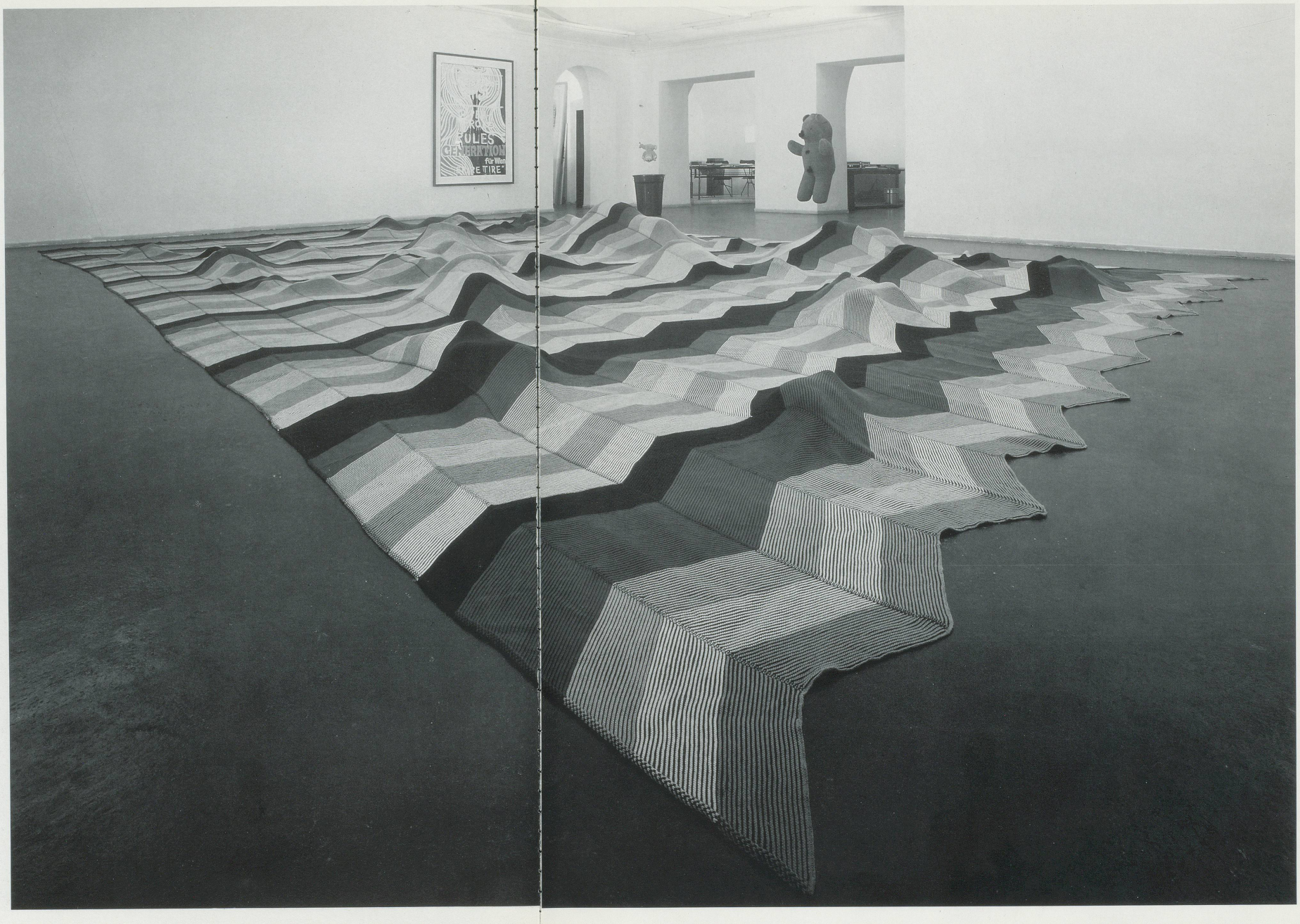
With Erica Beckmann, Kelley wrote an adaptation of an H. G. Wells short story, "The Country of the Blind." BLIND COUNTRY, of 1989, in which Kelley overacts both the lead and a variety of supporting parts with the same childish, expressionistic gusto as in BANANA MAN, is an essay on the senses and their sexual specificity. The scenes in which the artist Aura Rosenberg leads a blind Kelley by the hand through a gigantic, wobbling pudding, or in which he blindly obeys commands as a snuffling dog, or docilely submits to being made a fool of, are scenes that display the performer – who has been influenced by Detroit rock'n'roll (Iggy Pop: "I wanna be your dog"), by children's television, and by Action Art – as a true *auteur*.

The same emerges from KAPPA, a joint project with the Japanese-American brothers Bruce and Norman Yonemoto, who have become slightly better known here of late through MADE IN HOLLYWOOD (a coproduction with ZDF) and a recent tour of various *kunstvereins* throughout Germany. In KAPPA, the Yonemotos appropriate the Oedipus myth, and Kelley appropriates the Shinto water god, Kappa, an oversexed, amoral, rustic bogeyman who is initially presented through documentary material from advertising, animations, and children's films, accompanied by the voice of the Kung Fu Master from the classic David Carradine series of the 1970s. Kappa then appears in the person of Kelley, and finally intervenes in the parallel story of Oedipus (played by Ed Ruscha Jr. as a Californian surf punk) and Jocasta (the Warhol and Corman performer Mary Woronov, of *Eating Raoul* and *Rock'n'Roll Highschool* fame, who has appeared with Kelley on several occasions).

The feature-length SIR DRONE was one of the high points of the evening, and merits more detailed consideration. In 1988, Raymond Pettibon made four videos based on episodes that encapsulate the social history of various American countercultures: these were the Weathermen, the Patty Hearst kidnapping, the Manson Family and (in SIR DRONE itself) the story of two punk rockers starting a band in 1977. Mike Kelley plays the tragic role of the long-haired punk whose partner (played by Mike Watt, the bass-player of Minutemen, Firehose, and DOS) tells him over and over again: "You're punk on the inside, but a hippie on the outside." Self-pity, fantasies of omnipotence, and other adolescent agonies are grotesquely exaggerated in a vendetta against poseurs, hippies, and Kelley's guitar, which "always plays nothing but hippie shit." His problems are compounded when a girl comes on the scene, even though Watt encouragingly tells him that, "Fucking can't be too hardcore, even your parents are doing it." There is a happy ending, in which the hair is removed (or at least tucked under a cap), and Kelley smokes cigars with his arm around the girl, who like so many punk "brides," including the youthful Madonna, joins the band as its drummer. A further planned film in Pettibon's series, with Kelley as Jim Morrison, never happened because Oliver Stone snaffled the idea. Pettibon's very low-budget videos – the performers can be seen reading their brilliant lines from boards – are unique in their methodology as discussions of subcultural dilemmas. They stand close – closer than anything in the European video and performance art debate – to the issues raised by Kelley's work.

The audience at the marathon showing in Cologne liked BANANA MAN best: it was the work that offered the purest confrontation with Mike Kelley, hitherto unknown in Europe as a performance artist, and seen here at an early stage in his career. Understandably, they absorbed the basics first. The rest comes later.

(Translation: David Britt)

Seite 78/page 78:
links: MIKE KELLEY, KAPPA WIG, 1986–87, artificial wig, acrylic wineglass, glass dome on painted wooden base, 14 x 11 x 11"/
left: KAPPA PERÜCKE, 1986–87, Perücke aus Kunststoff, Weinglas aus Acryl, Glashaube und bemalter Sockel, 32 x 28 x 28 cm.
Mitte: TONY OURSLER and MIKE KELLEY in BEHOLDEN TO VICTORY, videotape by Tony Conrad, 1983/
Middle: in: DEM SIEG VERPFLICHTET, Video von Tony Conrad, 1983.
right: MIKE KELLEY in BLIND COUNTRY, videotape by Erica Beckmann and Mike Kelley, 1989, videotape, color and b/w, 18 min/
rechts: in: DAS BLINDE LAND, Video von Erica Beckmann und Mike Kelley, 1989, Farbe und s/w, 18 Min.

MIKE KELLEY, Lumpenprole, Galerie Pakesch, Vienna, 1991, showing LUMPENPROLE, 1991, afghan (foreground), AGEISTPROP, 1991, acrylic on canvas, (left), and RECIPROCAL RELATIONSHIP, 1991, stuffed animal (right)/
«Lumpenprole»-Ausstellung, Galerie Pakesch, Wien, 1991, mit LUMPENPROLE, 1991, Afghan (vorne), AGEISTPROP, 1991, Acryl auf Leinwand, (links), und WECHSELSEITIGE BEZIEHUNG, 1991, Plüschtier (rechts).