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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 5: Collaboration Eric Fischl

Artikel: Spielender Prince = Prince at play

Autor: White, Edmund / Schelbert, Corinne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679786

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: 12.07.2025

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

Spielender PRINCE

So wie sich die Popmusik der klassischen Musik bedient, sie parodiert und wiederholt trivialisiert, so hat sich auch die Umgangssprache des visuellen Stils in den verlassenen, ausgebrannten Villen der Hochkunst eingenistet. Diese Art visueller Hausbesetzung kann einer verbrauchten Tradition ungewohnte Vitalität einflössen. Beispiele dafür kennt jede Epoche. Die ägyptischen Kunsthandwerker etwa, welche die Grabmäler im Tal der Könige schmückten, verstanden die von ihnen angewandte Symbolik nicht; sie taten, was zu tun die Priester ihnen befahlen. Als die gleichen Handwerker dann ihre eigenen Grabstätten verzierten, bedienten sie sich frei jenes Vokabulars, das sie zwar auswendig gelernt, doch nie wirklich erfasst hatten. In die Szenen von magischen Wiederauferstehungs-Riten des Gottes Osiris fügten sie ganz profane Portraits ihrer Frauen und Freunde ein, dazu auch Jagd-, Fischerei- und Bankettszenerien: die gemütliche Version der grossen Mysterien gewissermassen!

Ganz ähnlich erging es auch den ersten Kultbildern Buddhas, die in Indien von Künstlern aus Gandhara im griechischen Stile der Apollodarstellung geschaffen wurden, ohne dass die Künstler den Stil, den sie von den siegreichen Armeen Alexanders des Grossen aufgeschnappt hatten, auch wirklich verstanden.

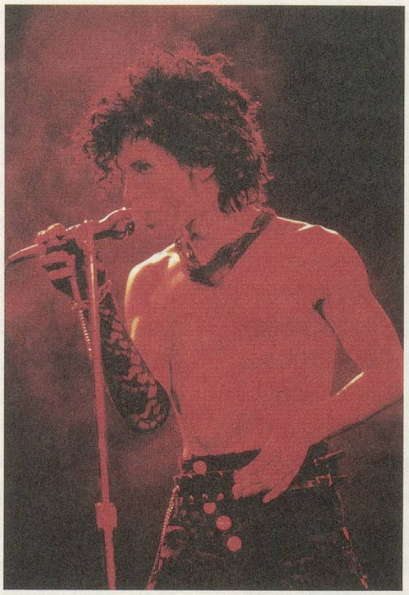
Eine strikt ikonographische Analyse solcher Übertragungen ins «Umgangssprachliche» müsste in die Irre führen, weil sich der Künstler der ursprünglichen Bedeutung des von ihm verwendeten visuellen (oder literarischen) Vokabulars häufig gar nicht bewusst ist. Eine vergleichende Betrachtung von Mythenbildern der Renaissance würde mitnichten einen Konsens über die Interpretation gängiger Symbole (die Sphinx, der Schild, die Jungfrau) ergeben, sondern im Gegenteil zeigen, dass jeder Gelehrte in den jeweiligen Fürstenhäusern eine je andere Erklärung für diese Symbole kannte. Heutzutage kann man solch eine grandiose Symbolkonfusion noch in Brasilien antreffen, wo die Macumba-Anhänger christliche Heilige und afrikanische Gottheiten zusammenfliessen lassen.

Kreative Missverständnisse dieser Art entstehen an den Nahtstellen von zwei Kulturen, Klassen oder Religionen. Robert Graves hat ausgeführt, dass gewisse griechische Mythen sozusagen «Konstruktionen im nachhinein» waren, indem sie zeitgenössischen Bemühungen um Sinnstiftung für nicht mehr verstandene Worte und Zeichen entsprachen. Auf ähnliche Weise nahmen die Chinesen — mit ihrer etwas zu «wörtlichen» Auffassung — beim Anblick der vergeistigten, scheinbar geschlechtslosen Gupta-Statuen des männlichen Buddha Avolakitesvara einfach an, es handle sich um eine Göttin — und nannten sie fortan Kuanyin.

Prince ist in letzter Zeit vorgeworfen worden, einen gefährlichen Messianismus und eine Eschatologie zu betreiben, da er angeblich einen Christus unserer Tage darstellen will, der ein reinigendes atomares Armageddon, eine Art letzten Kampf zwischen den Kräften des Bösen und des Guten inszeniert, einen Kampf, wie er sich im Purpurregen (Purple Rain) des gleichnamigen Films und Songs

---

Der amerikanische Schriftsteller *EDMUND WHITE* lebt in Paris. Sein neuer Roman, Caracole, erscheint im September in den Vereinigten Staaten.



PRINCE 1985

(Photo: Nancy Bundt)

zeigt. So oder ähnlich lautet die Theorie, die gerne mit der Tatsache belegt wird, dass Prince manche Konzerte beendet, indem er mit ausgebreiteten Armen vor der Silhouette eines Kreuzes verharrt. Weiteres Indiz ist, dass der Song «Purple Rain» mit den Strophen einer Predigt beginnt: «Meine Lieben, wir sind heute versammelt, um diese Sache namens Leben zu bewältigen... Doch ich bin hier, um euch zu verkünden, dass es noch etwas anderes gibt: ein Leben danach...»

Zweifellos strahlen die Konzertauftritte von Prince — mit ihrer gespenstischen Verwendung von schichtweise bernsteinfarben, hellviolett und gleissendweiss angeleuchtetem Trockeneis-Rauch, mit den Treppenstufen, die zu so ungewöhnlichen Requisiten wie einer Badewanne führen und mit den dramatischen Momenten völliger Stille und Dunkelheit — eine nicht ganz geheure «Spiritualität» aus.

Meiner Ansicht nach verkennt eine solche Interpretation das Wesen seiner künstlerischen Persönlichkeit, die mit allen verfügbaren Gegensätzen und Widersprüchen spielt und dabei die historische Dimension der benutzten Symbole zumeist ignoriert. Gerade diese dramatisch dargebotenen und in raschem Wechsel erfolgenden Widersprüche machen jene ehrfurchtgebietende und erhabene Feierlichkeit der faschistischen Ästhetik zunichte, für deren Wiederauflebenlassen er angeklagt wurde.

Die faschistische Ästhetik, wie sie zum Beispiel in den Filmen Leni Riefenstahls, in Wagner-Opern und in Robert Wilsons Theaterstücken tendenziell zum Ausdruck kommt, überwältigt und narkotisiert den kritischen Verstand. Sie versetzt einen in erhabene Stimmung und verunmöglicht Humor und Ironie. Taucht erotische Energie auf, wird sie gleich maskiert oder transzendiert; das ist die Kunst des Sublimierens. Solche Werke führen uns nahtlos in eine andere Welt, jeder Schock, jedes Lachen, jeder Bruch würde den Heissluftballon schrumpfen lassen und uns zurück zur Erde schleudern.

Im Gegensatz dazu beruht die Kunst von Prince auf Kontrasteffekten, schockierenden Richtungswechseln und plötzlichen Sinn-Veränderungen. Er bedient sich bei ausgeleierten ästhetischen Szenarios (beim historischen Kostümdrama, bei der politischen Versammlung, bei Lagertreffen wiedergeborener Christen, beim mittelalterlichen Moralstück), ohne die Verantwortung für den jeweiligen ideologischen Ballast zu übernehmen. Prince ist ein Schelm, ein Hofnarr, ein Peer Gynt, ein proletarischer «Prinz» (und amoralischer Schwindler eben), wie er so oft als Volksheld in den Märchen vieler Kulturen vorkommt. Weit von jeglicher Sublimierung entfernt, ist seine Erotik so explizit wie die anstössigen Tanzbewegungen der Burleske.

Ich will damit nicht behaupten, Prince verhalte sich den beigezogenen Traditionen gegenüber indifferent; er zehrt nur einfach von ihrem Prestige, ohne deshalb gleich ihre Heilslehren zu verkünden.

Solche Traditionscollagen sind denn auch nur ein Aspekt seines künstlerischen Raffinements, das auf Antinomien gründet, auf einer Reihe von doppelseitig gültigen Gegensätzen wie etwa:

gross/klein,
männlich/weiblich,
gut/böse,
schwarz/weiss,
reich/arm,
Acid Rock/Gospel.

Mit «gross/klein» meine ich, dass Prince, obgleich von winziger Statur (1.57 Meter), auf einem hell erleuchteten Podest hocherhoben über seinen Fans thront. Besucht er eine Bar oder Diskothek, arrangiert er, dass ihn seine riesigen (weissen) Leibwächter über die restliche Klientel heben. Prince ist ein winziger aber allmächtiger Aladin, der die enormen und zugleich dienstbaren Geister befehligt.

Mit «weiblich/männlich» meine ich, dass seine Androgynität, im Gegensatz zu jener Michael Jacksons, weder eine Verneinung erwachsener Sexualität noch eine weihevolle Hingabe an den schmalen, grinsenden Peter Pan ist, diesen puer aeternus. Prince ist kein Knabe; er ist durch und durch Mann und Frau. Bei seinen Live-Auftritten animiert er seine Fans mit provokativem Reiben der Scham («Ihr meint wohl ihr wüsstet schon, was man damit macht?»), um sich dann umzudrehen und seinen Hintern zu präsentieren («Wie ist dein

EDMUND WHITE

PRINCE At Play

Just as pop music has borrowed from, parodied and sometimes trivialized classical music, so the vernacular visual style often inhabits the deserted, burned-out mansions of high art. This kind of visual squatting can bring an unexpected vitality to an exhausted tradition. Examples spring up in every epoch. For instance, the Egyptian artisans who decorated the tombs in the Valley of the Kings did not understand the symbolism they were employing; they did as the priests instructed them to do. But when these same workmen decorated their own tombs, they freely adopted the vocabulary they'd memorized but hadn't grasped. Into the scenes of the magical resurrection rites of Osiris they introduced thoroughly demotic portraits of their wives and friends as well as scenes of hunting, fishing and banqueting — the gemütlichkeit *version of the Mysteries.*

Similarly, the first cult images of the Buddha were sculpted in India by the artists of Gandhara who'd absorbed without comprehending the Greek style of rendering Phoebus (a manner picked up from Alexander the Great's conquering armies).

A strict iconographic analysis of such vernacular adaptations would be misleading, since the artist is frequently unaware of the original meanings of the visual (or aural or literary) vocabulary he is manipulating. A comparison of Renaissance mythographies will reveal that, far from there having been an agreed-upon universal interpretation of conventional symbols (the sphinx, the shield, the virgin), the local scholar in every duchy had a different explanation. Today this sort of splendid symbolic confusion can be seen in Brazil where the adherants to Macumba have conflated Christian saints and African deities.

These creative misunderstandings occur at the junctions of two cultures or two classes or two religions. Robert Graves has written about the way in which some Greek myths were, so to speak, «back formations,» i.e. latter-day efforts to make sense of older words and signs no longer understood. Similarly, the literal-minded Chinese, upon seeing the etherealized, apparently sexless Gupta statues of the male Buddha Avolakitesvara, assumed he must be a goddess — and came up with Kuan-yin.

Recently Prince has been accused of perpetrating a dangerous Messianism and eschatology in which he supposedly would like to figure as a latter-day Christ who stages a cleansing nuclear Armageddon, the «Purple Rain» of the song and film (or so the theory goes). The evidence marshaled against him is that he has sometimes ended concerts as though crucified against a silhouette of the Cross. Or that «Purple Rain» begins with phrases from a sermon: «Dearly Beloved, we're gathered here today to get through this thing called life... But I'm here to tell you that there's something else: the Afterworld...»

Certainly Prince's stage appearances — with their spooky use of dry-ice smoke transected by bank upon bank of amber or mauve or cadmium-white lights, of flights of stairs leading up to improbable props (a bathtub, say), of dramatic moments of complete silence or darkness — these concerts do seem to project a creepy «spirituality.»

But I would argue that such an interpretation of Prince disregards the nature of his artistic personality, which plays with all the contradictions at his disposal, often without a thorough grasp of the historical resonance of the symbols he is wielding. I would add that precisely such contradictions, dramatically underscored and rapidly alternated, dispel the awesomeness, the elevated solemnity of the fascist esthetic he has been accused of reinventing. The fascist esthetic, as exemplified by the films of Leni Riefenstahl, the operas of Wagner and the plays of Robert Wilson, overwhelm and tranquilize the critical intelligence. They exalt the spirit and preclude humor or irony. To the degree they summon erotic energies, they disguise or transcend them; this is the art of sublimation. Such works transport us to another world and lead us there seamlessly. Any shock, any laugh, any rupture would cause the hot-air balloon to deflate and hurl us back to earth.

By contrast, Prince's art thrives on shock, contrast, scandalous changes of direction, sudden hemorrhages of meaning. He draws on worn-out esthetic vocabularies (the historical costume drama, the political rally, the born-again Christian camp meeting, the medieval morality play) without taking responsibility for their separate ideo-

---

EDMUND WHITE is an American novelist who lives in Paris. His new novel, Caracole, will be published in September in the United States.

neuer Mann? Ist er gut? Hat er einen Arsch wie meinen?»). Prince, die Augen verschwenderisch geschminkt, Beine und Hinterbacken in Spitzen eingehüllt, besteigt sein Motorrad, die Schultern behängt mit Ketten — bloss goldenem Tand. Er ist die Operettenversion von Marlon Brandos Bandenführer in «The Wild One».

Auch seine Rasse ist zweideutig. Im Film «Purple Rain» spielt er den Sohn aus einer Mischehe, doch seine richtigen Eltern bezeichnen sich beide als Schwarze. Es wurden sogar Gerüchte herumgereicht, in seinen Adern fliesse indianisches, vielleicht auch mexikanisches Blut.

Ebenso zweideutig ist sein musikalischer Stil. Manchmal spielt er seine Gitarre und attackiert und provoziert seine Zuhörer wie einstmals Jimi Hendrix; dann wiederum beschwört er, wie in seiner neuesten LP «Around the World in A Day», LSD-Visionen à la «Sergeant Pepper» der Beatles herauf. Diese synthetischen, selig entrückten Vorstellungen kontrastiert er dann sogleich — wie in seinem Song «The Ladder» — mit Andeutungen von Gospelmusik. Einige Zuhörer mögen sich vorstellen, die schrillen Wehklagen und Zwischenrufe, mit denen er seine Songs bereichert, seien Urschreie von Sex und Sünde, doch sollten die Bewunderer nicht vergessen, dass dieser Stil sakralen Ursprungs ist und nicht aus der profanen schwarzen Musik stammt. Es war die Gospelsängerin Mahalia Jackson, die solchermassen wimmerte — und nicht die ausgesprochen erotische Ma Rainey oder Bessie Smith.

Seine raschen Stilwechsel sind paradigmatisch, nicht syntagmatisch, sein Erzählstrang bricht nie ab, gerät niemals ins Stocken, auch wenn er mit jeder Phrase einen Stil freizügig durch einen anderen ersetzt. Normalerweise begnügt er sich mit einem simplen Disco-Beat, an den entscheidenden Stellen aber setzt der Beat(-rhythmus) aus, und Prince improvisiert Kadenzen von schwindelerregender Gelöstheit. Solche musikalischen Freiheiten gehen mit seinen quecksilbrigen visuellen Querverweisen einher. Warum hat Prince eine solch virtuose Technik entwickelt, welche Funktion kommt seiner so reichen und respektlosen Ästhetik voller Referenzen zu?

Seine Strategien der Inszenierung ermöglichen es Prince, psychologisch komplexe Phänomene mit grösster Subtilität zu skizzieren. So stellt er im Film «Purple Rain» einen feindseligen, sarkastischen Sänger dar, der bis fast zum Schluss jede einflussnehmende Hilfe verweigert und auch seine Zuhörerschaft bewusst brüskiert. Entscheidend aber ist, dass er sich uns als Zuschauern nicht entfremdet. Wie kann Prince seine fiktiven Zuhörer im Film abstossen und seine authentischen im Kinosaal anziehen? Wie können dieselben Gesten und Handlungen ihn für die Filmcharaktere hassenswert und für uns Kinobesucher liebenswert machen?

Seine Ausstrahlungskraft in «Purple Rain» entspricht derjenigen von John Miltons Satan in «Paradise Lost»: Er ist verdammt, stolz und erfüllt von Willenskraft. So manche Charaktere in Literatur, Film und Oper repräsentieren grossartige Kraft (Dostojewskis Irre, Carmen, Othello) und sind Leute, die wir lieben, obgleich wir sie bei einer wirklichen Begegnung bestimmt hassen würden. Exakt diese Kraft des Dämonischen verkörpert auch Prince.

Die besondere Kraft, die Prince einsetzt, ist diejenige der freien Wahl. Schiller lehrt in seiner «ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts», dass Kunst zur Freiheit erzieht, da nur sie den von Kompromissen unbehinderten menschlichen Geist zeigen könne und so seine wahre Bestimmung offenbare; nur Kunst ist reines Spiel. Prince, dieser kleine, von einer unberechenbaren Menschenschaar umgebene Lausejunge, hat — durchbohrt von Flutlichtern und an kilometerlange elektrische Kabel angeschlossen — einen Weg gefunden, um über die Technologie zu triumphieren. Und dieser Triumph, gerade weil er so unberechenbar und notgedrungen solipsistisch ist, bedarf ebendieser Technologie; nur in einem modernst ausgerüsteten Studio kann Prince sein Talent voll entfalten, kann er jede Stimme singen, jedes Instrument spielen, jeden Effekt abmischen. Wenn seine Freiheit, seine spielerische Seite nun einen etwas düsteren Anstrich bekommt: sollte uns das überraschen?

(Übersetzung: Corinne Schelbert)

logical burdens. He is a scamp, a jester, a Peer Gynt, the proletarian «prince,» i.e. immoral trickster, who figures so often as a folk hero in the fairy tales of most cultures. Moreover, his eroticism, far from being sublimated, is as explicit as a burlesque dancer's bump-and-grind.

I'm not claiming that Prince is indifferent to the traditions he alludes to; I'm merely arguing that he borrows their prestige without preaching their sermons.

Indeed, such collages of tradition are only one aspect of a sophisticated art founded on antinomy, a series of paired opposites that one could begin to suggest by listing a few: big/small, male/female, black/white, good/bad, rich/poor, acid rock/gospel.

Let me fill in. By big/small I mean that although he is tiny (just five feet two inches) he towers above his fans, raised high on a spotlit platform. When he appears as a client at a bar or disco, he arranges to have himself lifted over the other customers by his immense (white) bodyguard; Prince is a diminutive but all-powerful Aladdin who commands the huge, subservient genie.

By male/female I mean that his androgyny, unlike Michael Jackson's, is not a denial of adult sexuality nor a consecration of Peter Pan, the skinny, grinning, inoffensive puer aeternus. Prince ist not a boy; he is all man and all woman. In his live performances he teases his fans by rubbing his crotch («You think you'd know what to do with it?») and then pirouettes and presents his ass to them («How's your new man? Is he fine? Does he have an ass like mine?»). Prince, lavishly made up with eyeliner, his legs and buttocks sheathed in see-through lace stockings, mounts his motorcycle, his shoulders festooned in chains — but gold, festive ones; he is the operetta version of Brando in The Wild One.

His race is ambiguous. In Purple Rain he played the son of a mixed marriage, but Prince's real parents insist they both have always considered themselves to be black. The rumors have circulated that he's part-Indian, maybe-Mexican.

Just as ambiguous is his musical style. At times he plays his guitar and assaults and provokes his listeners like Jimi Hendrix. Then again, in his latest album, Around the World in A Day, he evokes the acid visions of the Beatles' Sergeant Pepper record. But these synthetic, blissed-out fancies Prince juxtaposes with echoes of gospel music in the penultimate song, «The Ladder.» Some listeners may imagine that the falsetto wails and shouted interjections that embellish Prince's songs are primeval cries of sex and sin, but admirers should recall that the style derives from sacred, not profane, black music. It was the gospel-singer Mahalia Jackson who wailed, not the frankly erotic Ma Rainey or Bessie Smith.

Prince's rapid shifts of style are paradigmatic, not syntagmatic. His narrative line never falters or strays, although with each phrase he feels free to substitute one style for another. Normally he abides by a primitive disco beat; at critical moments, however, the beat is suspended and Prince improvises cadenzas of a dizzying freedom. Such musical license is matched by his quicksilver visual allusiveness.

Why has Prince devised such a virtuoso technique? What function does his referential esthetic, so rich and irreverent, serve?

Prince's technique enables him to delineate psychological complexities with great subtlety. For instance, in his film he portrays a hostile, mocking singer who, for the first three-quarters of the story, refuses the help of his fellow performers and alienates his audiences. But it is crucial that he not alienate us. How can Prince repulse his fictional listeners while attracting his real ones? How can his same actions make us love him and prompt the other characters to despise him?

Prince's appeal in the film is the same as that of Milton's Satan; he is doomed, proud and overflowing with willed energy. Many characters in fiction, drama, film or opera who exhibit great force (Dostoevsky's madmen, Carmen, Othello) are people we love — though we'd surely hate them if we met them. Prince portrays just such a demon of force.

Now the particular force Prince exerts is that of choice. Schiller taught that art educates us in freedom since it alone shows the human spirit untrammeled by compromising circumstance; only art is pure play. Prince — this diminutive prankster, surrounded by half-menacing, thoroughly capricious throngs, impaled by floodlights and hooked up to miles of electric wire — has found a way of triumphing over technology. Indeed, his very triumph, so capricious itself and invariably solipsistic, depends on technology, for only in the modern studio is Prince able to command so absolutely his resources, to sing every voice, play every instrument and mix every effect. If his freedom, his playfulness, has taken on a sinister edge, should we be so surprised?