EUROPA

Sauersches Malerbuch BUCHMALEREI

KARL-LUDWIG SAUER

Geworkelt in Europa
in the Verlag für das
Künstlerbuch zu Berlin

Für meine Mona Lisa

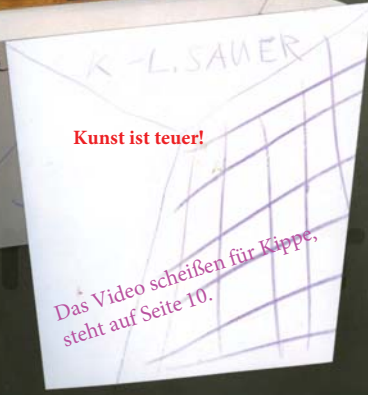
Kunsthaus Graz

Kunsthaus Graz am
Landesmuseum Joanneum

Modell
Martin Kippenberger
Utopien für alle

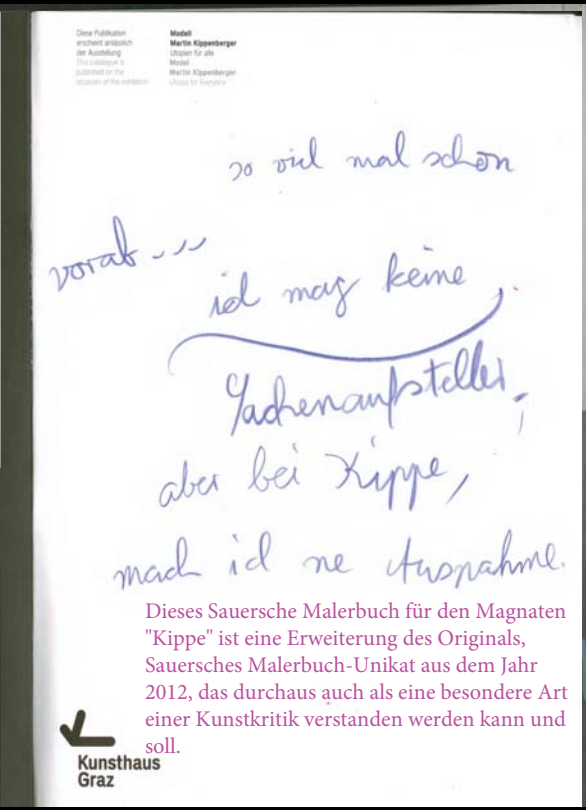
Model
Martin Kippenberger
Utopia for Everyone

115 000 €



Kunst ist teuer!

Das Video scheißen für Kippe,
steht auf Seite 10.



Dieses Sauersche Malerbuch für den Magnaten "Kippe" ist eine Erweiterung des Originals, Sauersches Malerbuch-Unikat aus dem Jahr 2012, das durchaus auch als eine besondere Art einer Kunstkritik verstanden werden kann und soll.

Modell Martin Kippenberger
Utopien für alle

Provozierend, unbequem und selbstsüchtig: Vielen hat sich Martin Kippenberger als Enfant terrible ins Bewusstsein eingeprägt. Doch Kippenbergers multiples Kunstschaffen und seine Persönlichkeit entzogen sich immer wieder dem Schubladendenken der Kunstgeschichte. So birgt seine Kunst nicht nur egozentrische Elemente, sie ist auch gespickt mit humanen Botschaften und moralischen Aufrufen. Hier setzt auch die Ausstellung im Kunsthaus Graz an, die Kippenbergers überaus scharfen Blick für Strukturen, Machtverhältnisse und Tabus ernst nimmt. Mit diesem Fokus zeigt *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle* ein einzigartiges und zukunftsweisendes Modell künstlerisch-gesellschaftlichen Engagements, das den Künstler in die Reihe großer Vorbilder wie Joseph Beuys oder Marcel Broodthaers stellt.

Im vorliegenden Katalog beschäftigen sich Diedrich Diederichsen, Katerina Gregos, Elisabeth Hirschmann, Veit Loers sowie Daniel Baumann, Peter Pakesch und Martin Prinzhorn mit Kippenbergers Utopie der Alternative, die sich in Bildern zur Architektur, in architektonischen Skulpturen, in Ausstellungen, Publikationen und Menschenkonstellationen niederschlug. Die Texte versuchen, die herausragenden Aspekte dieser Strategien zusammenzufassen, die von ähnlicher – und im Werk komplementärer – Bedeutung sind, wie die permanente Selbstdarstellung dieses so wichtigen Künstlers.

Model Martin Kippenberger
Utopia for Everyone

Provoking, tiresome and egotistical – many people's memory of Martin Kippenberger is of an *enfant terrible*. Yet Kippenberger's multi-faceted output and his personality have constantly eluded the pigeonholing of art history. Thus his work contains not only egocentric elements – it is also larded with messages for mankind and moral appeals. This is the starting point for the exhibition at the Kunsthaus Graz, allowing that his sharp eye for structures, power relationships and taboos should be taken seriously. With this focus, *Model Martin Kippenberger. Utopia for Everyone* shows a unique, forward-looking model of artistic and social commitment that puts the artist in the tradition of great antecedents such as Joseph Beuys and Marcel Broodthaers.

In the present catalogue, Diedrich Diederichsen, Katerina Gregos, Elisabeth Hirschmann, Veit Loers, Daniel Baumann, Peter Pakesch and Martin Prinzhorn examine Kippenberger's alternative utopia, as reflected in pictures of architecture, architectural sculptures, exhibitions, publications and human constellations. The essays endeavour to sum up the outstanding aspects of these strategies, which are of similar – and in the oeuvre complementary – importance to the permanent self-promotion of this very important artist.

Link zur FU Berlin

"Die Grundtendenz meiner Lebensphilosophie oder Lebensweisheit liegt jenseits allen Beharrens. Sie spiegelt die Gesamtheit an menschlichen Erfahrungen, die sich bedingen, überschneiden, überlappen, in Frage stellen und /oder bejahen."
20. 01. 1980 K.-L. Sauer.
Kleine Schriften der Pfalzgalerie Kaiserslautern 1987

Kunsthaus
Graz

Europäische Union: Vereintes Europa ohne England

Belgien

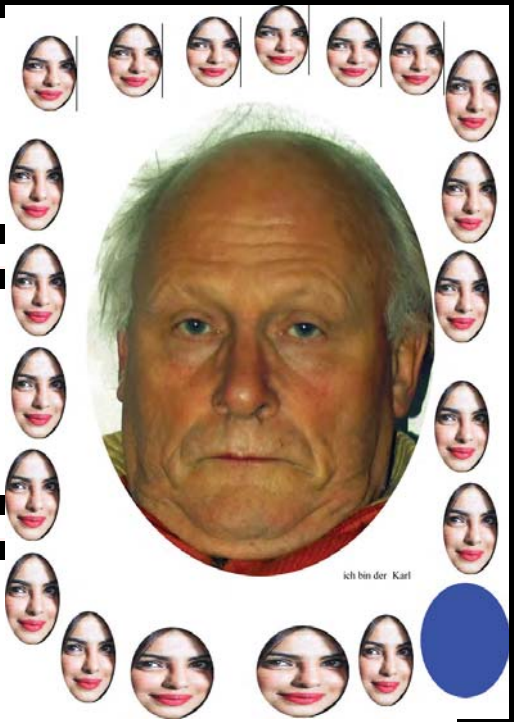
Hauptstadt
Brüssel
Bevölkerung
11.132.269
Gesamtfläche
32.545 km²

Bulgarien

Hauptstadt
Sofia
Bevölkerung
7.282.041
Gesamtfläche
110.912 km²

Dänemark

Hauptstadt
Kopenhagen
Bevölkerung
5.627.235
Gesamtfläche
43.094 km²



Ich bin Europäer

Deutschland

Hauptstadt
Berlin
Bevölkerung
80.619.000
Gesamtfläche
357.022 km²

Estland

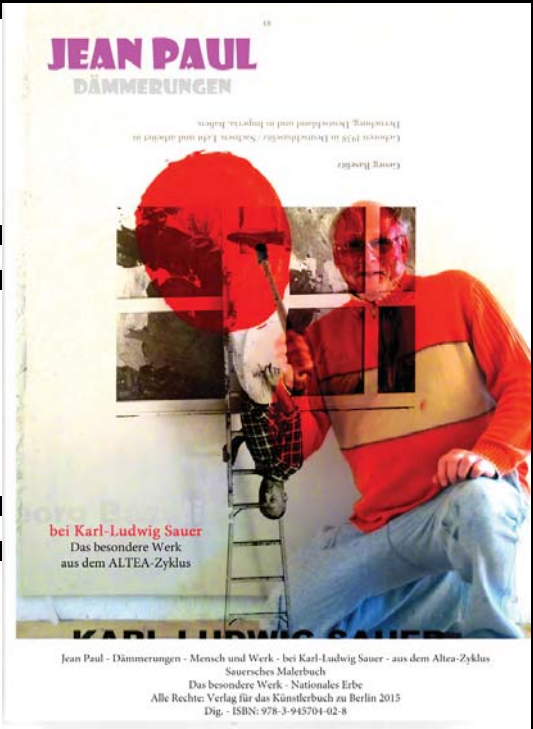
Hauptstadt
Tallinn (Reval)
Bevölkerung
1.311.870
Gesamtfläche
45.100 km²

Finnland

Hauptstadt
Helsinki
Bevölkerung
5.452.821
Gesamtfläche
338.145 km²

Frankreich

Hauptstadt
Paris
Bevölkerung
65.844.000
Gesamtfläche
551.500 km²



Ich bin Europäer

Griechenland

Griechenland..... ?????????????????
Abgebrannt.
Hauptstadt
Athen
Bevölkerung
10.815.197
Gesamtfläche
131.957 km²

Irland

Hauptstadt
Dublin
Bevölkerung
4.593.100
Gesamtfläche
70.273 km²

Italien

Hauptstadt
Rom
Bevölkerung
59.943.933
Gesamtfläche
301.318 km²

Lettland

Hauptstadt
Riga
Bevölkerung
2.003.900
Gesamtfläche
64.600 km²

Ich bin Europäer

Litauen

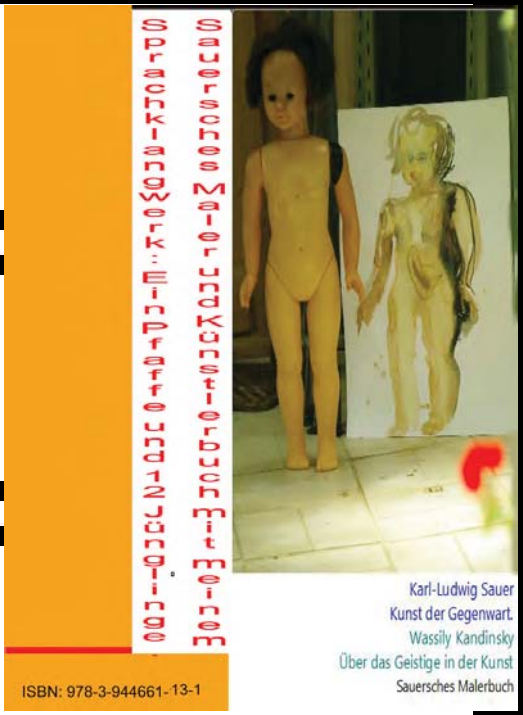
Hauptstadt
Vilnius
Bevölkerung
2.941.953
Gesamtfläche
65.300 km²

Luxemburg

Hauptstadt
Luxemburg
Bevölkerung
537.000
Gesamtfläche
2.586 km²

Malta

Hauptstadt
Valletta
Bevölkerung
416.055
Gesamtfläche
316 km²



Ich bin Europäer

Niederlande

Hauptstadt
Amsterdam
Bevölkerung
16.842.200
Gesamtfläche

41.528 km²

Österreich

Hauptstadt
Wien
Bevölkerung
8.504.850
Gesamtfläche
83.858 km²

Polen

Hauptstadt
Warschau
Bevölkerung
38.502.396
Gesamtfläche
312.685 km²

Portugal

Hauptstadt
Lissabon
Bevölkerung
10.487.289
Gesamtfläche
91.982 km²

Ich bin Europäer

Rumänien

Hauptstadt
Bukarest
Bevölkerung

20.121.641
Gesamtfläche
238.391 km²

Schweden

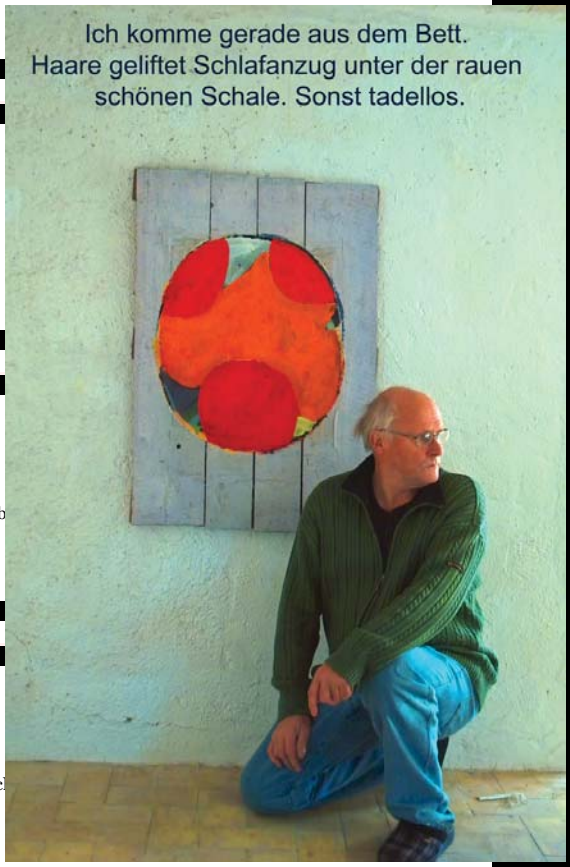
Hauptstadt
Stockholm
Bevölkerung
9.651.531
Gesamtfläche
449.964 km²

Slowakei

Hauptstadt
Bratislava (Pressb
Bevölkerung
5.415.949
Gesamtfläche
49.033 km²

Slowenien

Hauptstadt
Ljubljana (Laibac
Bevölkerung
2.061.963
Gesamtfläche
20.256 km²



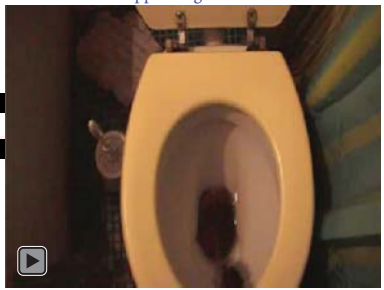
Ich bin Europäer

Spanien

Hauptstadt

Dieses schnuckel-video entstand soeben um 4:56,
den 23. 8. 2017 zu Berlin.
Der Weltmeister der Kunst
Kippenberger dankt.

Madrid
Bevölkerung
46.609.700
Gesamtfläche
505.992 km²



Tschechische Republik

Hauptstadt
Prag
Bevölkerung
10.513.800
Gesamtfläche
78.866 km²

Ungarn

Hauptstadt
Budapest
Bevölkerung
9.906.000
Gesamtfläche
93.032 km²

Dieses Video ist, wenn auch im nachhinein, für die Liguistica
Francesca aus Italia gemünzt, die zur Zeit in London Hof hält.

Vereinigtes Königreich Großbritannien und Nordirland

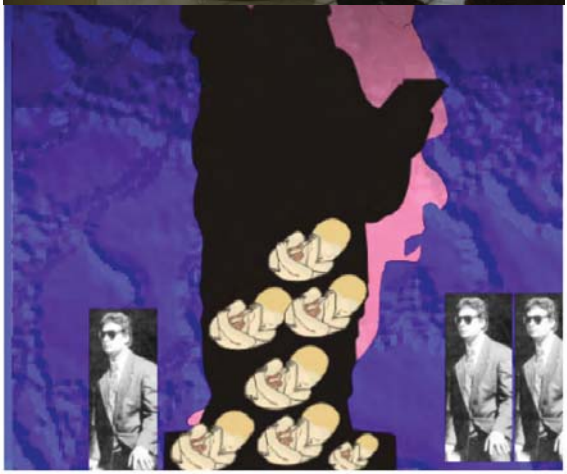
Karl-Ludwig Sauer ist für ein Europa ohne England.

Einzige Ausnahme: Die „Insel“ wird an der Mole des Hamburger Freihandelshafen angedockt.

Hauptstadt
London
Bevölkerung

63.705.000
Gesamtfläche
242.900 km²

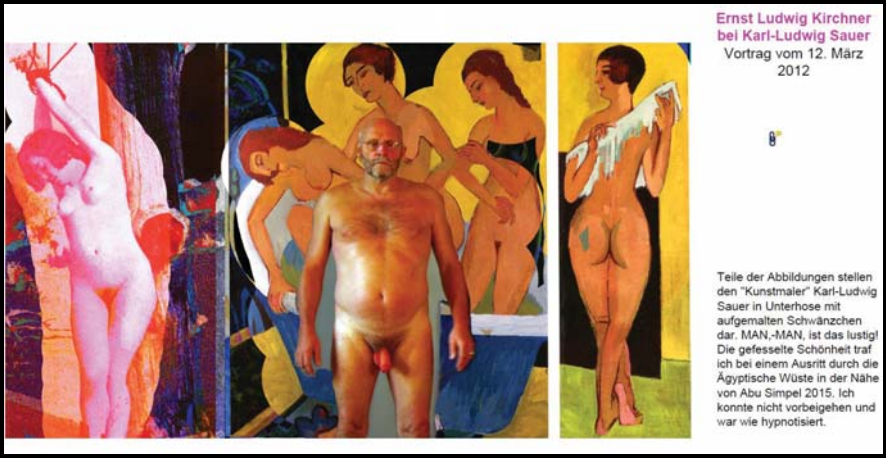
Freiheit



Retorten-Terror
Bomben-Terror
Vertreibungs-Terror
Finanz-Terror

Modell Karl-Ludwig Sauer
bei Kippe

Tolles Werk,
scharfer Typ.



Ausstellung in der Nationalgalerie zu Berlin,
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Kunsthaus Graz am
Landesmuseum Joanneum
15.09.2007 – 06.01.2008
Kunsthaus Graz am
Landesmuseum Joanneum
Sept 15, 2007 – Jan 6, 2008

Kuratoren
Peter Pakesch
Daniel Baumann
Curators
Peter Pakesch
Daniel Baumann

Herausgeber
Peter Pakesch
Editor
Peter Pakesch

Erschienen im Verlag
der Buchhandlung
Walther König, Köln
Published by
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Cologne

Utopien für alle
Utopia for Everyone

da da da

UTOPIA

$= \frac{aaa}{ja} = \frac{A}{a} =$

Scheiße.

Bereits J. B. hat diese Utopie verwirklicht. Pünnebiec ist zu jung gest.

Every

Modell Martin Kippenberger

Model Martin Kippenberger

6
Peter Pakesch
Martin Kippenberger:
Die Utopie des Künstlers
Martin Kippenberger:
An Artist's Utopia

22
Daniel Baumann, Peter Pakesch, Martin Prinzhorn
Absolut kalkuliertes Risiko, dass etwas daneben gehen kann
Peter Pakesch, Martin Prinzhorn und Daniel Baumann im Gespräch
The Absolutely Calculated Risk That Something Can Go Wrong
Peter Pakesch, Martin Prinzhorn and Daniel Baumann in Conversation

34
Diedrich Diederichsen
Weiterdenkung: Meta-Museum und METRO-Net
Computing the Globe: Meta-Museum and METRO-Net

58
Veit Loers
„I had a vision": Kippenberger und Beuys
"I had a vision": Kippenberger and Beuys

68
Katerina Gregos
MOMAS: Das unwahrscheinliche Museum
MOMAS: The Unlikely Museum

84
Elisabeth Hirschmann
Kippenberger schließt Graz an sein Network an
Kippenberger Plugs Graz into his Network

97
Abbildungen
Illustrations

205
Anhang
Appendix

Modell Karl-Ludwig Sauer

Wie so oft ...
so auch jetzt auch ...
an Joachim
Schmettau

Peter Pakesch

Martin Kippenberger: Die Utopie des Künstlers

Martin Kippenberger: An Artist's Utopia

dieses Buch ist eine Beschädigungsanstalt als Kultmuseum des Kittelbergers.

Joseph Beuys,
Demokratie ist lustig, 1973
(Postkarte, Edition Staeck)

Joseph Beuys,
Demokratie ist lustig, 1973
(postcard, Staeck edition)

keiner lacht! das ist bitter.

das ist

Wir gehen davon aus, dass die Biografie der Künstler, ihr Werk, die Gesellschaft und die Zeit, die sie umgibt, miteinander in Korrelation stehen und einander bedingen. Die Vielfältigkeit, wie sich gerade in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts diese Umstände manifestieren können, ist für uns heute von großem Interesse und eine wichtige Vorgabe für die heutige Praxis. Mit Martin Kippenberger begegnen wir einem Künstler, der für jüngere Generationen von großem Interesse ist und hier ein Feld des Handelns vorgegeben hat, das in seinen vielfältigen Facetten [illegible] werden wird. [illegible] hat [illegible] das wie [illegible] Gesellschaft [illegible] noch bleibt es über die Zeit [illegible] Person hinaus gültig, ja mehr noch: Es ist mittlerweile Gegenstand einer ausführlichen posthumen Rezeption geworden, die in den nächsten Jahren mit wichtigen Ausstellungen in den Museen in Los Angeles und New York noch [illegible] wird.

Im vorliegenden Projekt, [illegible] es [illegible] Bezug auf Kippenbergers Biografie [illegible] wahrscheinlich kaum einen besseren Ort als Graz gibt, möchten wir ihn als öffentliche Figur zeigen, in einem Kontext, der weniger auf die öffentliche Selbstdarstellung verweist als vielmehr auf die [illegible] liche Engagement und [illegible] nichts Geringeres als [illegible] er, fast exemplarisch, [illegible] für ihn als Modell gültig einen [illegible] Kosmos entworfen und umgesetzt, der für ihn und für sein Schaffen von grundlegender Bedeutung war. Eine spezielle Situation, auf die im Weiteren im vorliegenden K[illegible] noch Bezug genommen [illegible] wie auf einige [illegible] Werk. Uns inte[illegible] gesellschaftlich[illegible] künstlerisches Schaffen als Modell. Dass dies im vorliegenden Fall mit entsprechendem Gewicht geschehen kann, schulden wir dem Umstand, dass wir es mit einem so komplexen Künstler zu tun haben, der unterschiedliche, ja diametral entgegengesetzte Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten seines Werks nicht nur zulässt, sondern sogar ganz bewusst zur Disposition gestellt hat. Seine Themen waren vielschichtig und in einem Sinn miteinander vernetzt, der bei der Betrachtung immer wieder auf genau jenen modellhaften Charakter und den Anspruch hinweist, den er der Kunst gegenüber hat: nämlich ihre Gültigkeit und ihr Wirken als gesellschaftliche Kraft zu definieren.

Our assumption is that artists' biographies, their work, the society and the time they live in are correlated and therefore condition each other. The diverse ways these variables manifested themselves, particularly in the last decades of the 20th century, is now of great interest to us and an important sine qua non of present-day praxis. In Martin Kippenberger, we encounter an artist who is of great interest to younger generations and has staked out a field of action that in its multiple facets will have resonance long into the future. His is an oeuvre that was almost unparalleled in being tailor-made for its time and social environment, and yet it remains valid beyond its time and the person of the artist. In fact, it has become meantime the object of a comprehensive posthumous reception that will be further reinforced in the coming years with important exhibitions in museums in Los Angeles and New York.

In the present project, for which there probably could hardly be – in relationship to Kippenberger's biography – a better place than Graz, we should like to show him as a public figure in a context that refers less to the figure he presented in public than to the social commitment and public reflection that sought nothing less than to improve the world. This was where, in almost exemplary and comprehensive fashion, he designed and implemented an artistic cosmos that was valid for him as a model and of fundamental importance for him and his work. It was a special situation to which reference will be made later in the present catalogue, as well as to some other model constellations in his oeuvre. What we are primarily interested in here is the artist as a social player and therewith artistic creation as a model. That this is particularly relevant in Kippenberger's case is due to the circumstance that the artist concerned is so complex that diverging, indeed diametrically opposed interpretations of his oeuvre are not only possible and admissible but were deliberately made available. His themes were multi-faceted and in a sense interconnected, and when we look more closely, they lead us back time and again to precisely that model character and his ambition to confer on art a validity and effect as a social force.

Modell Karl-Ludwig Sauer

Klaus Staeck, *Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?*, 1971 (Postkarte)

Klaus Staeck, *Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?*, 1971 (postcard)

Klaus Staeck, *Zur Konfirmation* 1970 (Postkarte)

Klaus Staeck, *Zur Konfirmation* 1970 (postcard)

Klaus Staeck, *Die Kunst der 70er Jahre*, 1975 (Postkarte)

Klaus Staeck, *Die Kunst der 70er Jahre*, 1975 (postcard)

Joseph Beuys, *„Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V"*, 1972

Martin Kippenberger, *Tankstelle Martin Bormann* 1986

→ p. 146/147

der Beuys hätte mal auf die Documenta pissen sollen. 50 000 Leute „zusammentrommel"! ...

ich sag's jo. viel-Werk

und dann: prächtig!

Modell Karl-Ludwig Sauer

Bei einer Ausstellung seiner Selbstportraits, die Daniel Baumann und ich vor fast zwei Jahren, zehn Jahre nach seinem Tod, in der Kunsthalle Basel ausgerichtet haben, gingen wir einen anderen Weg. Damals ging es um die Metamorphosen des Individuums, um den einzigartigen Selbstdarsteller, der auch hier Individualität zum Modell erhob. Es ging auch darum, der heute als wenig zeitgemäß betrachteten Rolle des Künstlers als Heroen ein neues Gewand zu geben und dieser, ob ironisch oder tragisch gebrochen, zu neuen Bedeutungen in einem eigenen System zu verhelfen, das ebenso als System der zeitgenössischen Kunst als ein Teil der Gesellschaft funktioniert, so wie es das System Kippenberger eben ist. Dieser Anspruch präsentiert sich uns als immer noch aufrecht und zeigt heute noch, wie ernst es ihm damit trotz der Relativierung vieler Aspekte stets war. Die Kunst wird als heilende Kraft der Gesellschaft gesehen, so wie sie uns bei einem seiner Vorbilder, Joseph Beuys, begegnet, und die Kunst wird weiterhin als mit dem Leben eng verwoben erfahren, so wie es der auch von Kippenberger bewunderte Dieter Roth intensiv vorführen konnte.

Zuvor werfen wir jedoch noch einen Blick auf die Zeit, gleichsam auf die „Epoche" Martin Kippenbergers, die, wie wir heute wissen, von größten Veränderungen gekennzeichnet ist und sich zunehmend als zentrale Periode des Wandels von Bedeutungen in der neueren Geschichte darstellt. Martin Kippenberger wächst in der Hochblüte des deutschen Wirtschaftwunders auf, erlebt dieses ökonomische und soziologische Biotop in einer Familie, die für die Zeit durchaus als repräsentativ anzusehen ist. Das erfahren wir auch eindrücklich aus der Biografie, die seine Schwester Susanne unter dem Titel *Kippenberger – Der Künstler und seine Familien*[1] unlängst veröffentlicht hat. Im Selbstbild dieser Gesellschaft im Allgemeinen wie auch in dieser Familie im Speziellen hat die zeitgenössische Kunst einen besonderen Platz. Sie steht für die kulturelle Emanzipation Deutschlands, für die Überwindung der Nazi-Gräuel, für einen Aufbruch zu neuer wirtschaftlicher Stärke. Die Bundesrepublik misst sich an Amerika und will als dezidiert westeuropäisches Land glänzen. Der Kalte Krieg ist diesem Staatskonstrukt eingeschrieben; das „andere System", die DDR, ist als Gegenbild omnipräsent. Diese Generation erfährt die Politisierung der 1960er Jahre noch in sehr jungen Jahren, sie erlebt ganz nah die Weiterentwicklung vom ausgerufenen Marsch durch die Institutionen bis hin zum offenen Kampf gegen die Institutionen, wie sie von der RAF so dramatisch vorgeführt wurde. Auch hier ist es der Künstler, nämlich Joseph Beuys, der als Lichtgestalt eine privilegierte Heilserwartung eher erfüllen und noch 1972 appellieren kann: „Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V."

Im Hintergrund mag auch der Plakatkünstler und Verleger Klaus Staeck mit seinem gesellschaftlichen Impetus prägend gewirkt haben, mit seinen Plakaten in der Nachfolge von John Heartfield und den provokanten und politischen Editionen verschiedener Künstler – allen voran wiederum Joseph Beuys –, die im kleinen Format allen zugänglich waren und in dieser Zeit sehr populär waren.[2] Kunst als demokratisches Werkzeug, mit dieser Idee ist Martin Kippenberger aufgewachsen und in einer Familie, in der dies durch einen überschwänglichen Enthusiasmus der Eltern verstärkt wurde, in der der Vater vieles zelebrierte und große Rituale entwickelte. Der familiäre Umgang mit Kunst, die künstlerischen Phantasien und Rituale des Vaters, das Sammeln der ganzen Familie, später dann das Schreiben der Mutter, alle diese Aktivitäten sind das Spiegelbild der bundesrepublikanischen Wirklichkeit mit ihrer emanzipierten Kulturpolitik. Die Museen orientieren sich radikal neu, die documenta wird zum Synonym für ein neues Bewusstsein und eine neue Aneignung der Welt, bei der die Kunst eine besondere Rolle spielt. Die Moderne wird in Deutschland ein zweites Mal definiert, diesmal ununterbrochen und in einer eindeutig westlichen und von Amerika geprägten Form.

Orte spielten in der künstlerischen Strategie Kippenbergers eine wichtige Rolle. Städte wie Berlin, Wien, Köln, New York oder Graz wurden erobert, gleichsam „im Handstreich genommen". Die Vorgehensweise war immer dieselbe: In einem für die Szene bedeutenden Lokal wurde ein Hauptquartier errichtet, mit dem Wirt innige Freundschaft geschlossen, ein Freitisch mit Bildern erkauft und von dort aus die Stadt aufgerollt. Die „Paris Bar", das „Oswald und Kalb", oder das „Café Alt Wien", das „Hotel Chelsea" und das „Barocco" in Tribeca oder das „Café Glockenspiel" in Graz, dessen Oberkellner Joschi er in einer großen Serie portraitierte.

1985 bricht Martin Kippenberger zu einer Tour nach Rio de Janeiro auf. Die Idee ist, in dieser „Megapole der dritten Welt" ebenso zu landen wie zuvor an anderen Orten der großen Welt. Nur greift seine bewährte Methode nicht, die Grammatik europäischer Städte ist nicht anwendbar. Interessant wird hingegen die symbolische Ebene, mit der er dieser Konstellation beikommen möchte. Die Wahl des Ortes und den Umgang

Modell Karl-Ludwig Sauer

In an exhibition of his self-portraits that Daniel Baumann and I organised at the Kunsthalle in Basle almost two years ago, ten years after his death, we followed a different path. At that time the approach focused on the metamorphosis of the individual, the unique self-promoter who here again elevated individuality to a model. It was also a matter of finding a new garb for the nowadays less fashionable role of the artist as a hero, and helping it (whether ironic or tragically broken) to new meaning in a system of its own that functioned as much as a system of contemporary art as part of society, which is just the way the Kippenberger system was. The case for this seems to us still perfectly intact and shows today how seriously he took it despite the relativisation of many aspects. Art is seen as a healing force in society, as the one he encountered in one of his inspirations, Joseph Beuys, and art will continue to be experienced as closely interwoven with life, just as Dieter Roth – an artist Kippenberger greatly admired – demonstrated in depth.

First, however, we may take another look at the time (as it were, the Martin Kippenberger era), which as we now know was characterised by huge changes and increasingly comes across as a key period of changes of meanings in modern history. Kippenberger grew up in the heyday of the German economic miracle, experiencing its economic and sociological biotope in a family that must be considered thoroughly typical of the time. We know this from an impressive, recently published biography that his sister Susanne wrote about her brother and his "families".[1] In the self-perception of our society in general, as in this family in particular, contemporary art occupied a special position. It represented the cultural emancipation of Germany, overcoming the horror of Nazism and the emergence of new economic strength. The Federal Republic compared itself with America, and wanted to shine as an explicitly West European country. The Cold War was inscribed in this construct of statehood – the "other system", East Germany, was omnipresent as an antithesis. That generation experienced the politicisation of the 1960s when they were very young. They experienced at first hand how the agenda moved from demos outside institutions to open warfare on institutions, as was so dramatically illustrated by the Red Army Faction gang. Here too it was the artist, i.e. Joseph Beuys, who as a white knight could charge to the rescue of privileged expectations and in 1972 proclaimed: "Dürer, I will personally guide Baader + Meinhof through Dokumenta V."

In the background, poster artists and publisher Klaus Staeck may have had a determinative effect with his social influence, his posters in the vein of John Heartfield and the provocative and political editions of various artists, above all Joseph Beuys, which were available to everyone in small format and at this time proved very popular. Art as a tool of democracy was an idea Martin Kippenberger grew up with, in a family where this was reinforced by the effusive enthusiasm of their parents, and where the father celebrated all sorts of things and evolved great rituals. The familiarity with art, the artistic fantasies and rituals of the father, the circumstance of the whole family being collectors, then later the mother's writing – all these activities were a reflection of reality in a Federal Republic with an emancipated cultural policy. The museums radically reinvented themselves, and the documenta exhibitions became synonymous with a new awareness and a new appropriation of the world, where art had a special role. Modernism was defined a second time in Germany, this time without interruption and in an unambiguously western form shaped by America.

Places played an important role in Kippenberger's artistic strategy. Cities such as Berlin, Vienna, Cologne, New York and Graz were conquered, as it were by coup d'état. The procedure was always the same: he set up headquarters based in a hostelry that was important to the local scene, became best mates with the landlord, paid for meals with pictures and thence sallied forth to attack the city. Places included the "Paris Bar" in Berlin, the "Oswald & Kalb" and "Café Alt Wien" in Vienna, the "Hotel Chelsea" and the "Barocco" in Tribeca and the "Café Glockenspiel" in Graz, whose headwaiter Joschi Kippenberger painted in a major series of portraits.

In 1985, Kippenberger set off on a tour to Rio de Janeiro. The idea was to descend on this "Third World megapolis" the same way he had previously landed on other places in the wide world. Unfortunately, the proven method did not take, the grammar of European cities not being applicable. However, the symbolic level on which he aimed to deal with this situation is interesting. I interpret

Martin Kippenberger,
Drei Häuser mit Schlitzen (Betty Ford Klinik, Jüdische Grundschule, Stammheim), 1985
→ p. 113–115

Martin Kippenberger,
Ertragsgebirge, 1985
→ p. 119

Martin Kippenberger,
Georg Herold, Deutschsprachige Gipfel, 1986
aus: *Zeichnungen über eine Ausstellung*

Martin Kippenberger,
Georg Herold, Deutschsprachige Gipfel, 1986
from: *Zeichnungen über eine Ausstellung*

damit interpretiere ich als intuitives Interesse an einer postkolonialen Fragestellung, politisch unkorrekt abgehandelt über das Tourismus-Thema, die er dann in verschiedene Werke äußerst deutscher Natur fließen lässt. Eine endlose Serie von Postkarten mit Resultaten von Mau-Mau-Spielen (Duchamp spielte Schach) – eines Kartenspiels, das er liebte und mit seiner Reisebegleitung ständig spielte – entsteht und wird laufend in die Welt versandt. Von der Installation *Tankstelle Martin Bormann* schwärmt er schon vor seiner Reise. Irgendwo in Brasilien gäbe es eine Tankstelle, die würde nach Martin Bormann benannt ... die würde er sich dann kaufen und dort jemanden einstellen, der, wenn ein Anruf käme, sich mit „Tankstelle Martin Bormann"3 melden würde. Zurück kam er aus Brasilien mit einem Foto einer verfallenen Tankstelle, die er gekauft hatte, und daraus entstand die Installation. Der anderen Welt Brasiliens konnte er, wie es scheint, nicht anders beikommen, als Klischees der deutschen Geschichte auf seine Art zu bemühen, wie er selbst dort auch wie der klassische Tourist unterwegs ist. Trotz allem fügt sich der Output aus dieser Zeit und in der Folge, in der auch die ersten Fotos der *Psychobuildings* entstehen, in eine Linie, die im *METRO-Net* abschließt, wenn auch nur aufgrund von Kippenbergers frühem Tod. Die Idee einer global funktionierenden Welt begann ihn zu interessieren und diese Reise war der erste Ausdruck davon, die *Tankstelle Martin Bormann* mit den Fotos der *Psychobuildings* das Symbol dafür, herkömmliche ästhetische Bezugsrahmen nicht mehr anwenden zu können. Die *Psychobuildings* werden zu einer wichtigen Vorstufe der *Peter-Skulpturen*, ebenso wie die kurz zuvor entstandenen Architekturbilder. Seine Auseinandersetzung mit der Moderne ist auch eine Auseinandersetzung mit der Architektur und ihren Funktionen. Hier verbindet er Inhalte und Formen ohne Rücksicht, oder mit falscher Rücksicht auf ihre Funktionen und stellt damit Bezugsysteme auf den Kopf.4 Die Architektur wird zu einem Synonym für Aktivitäten der heutigen Gesellschaft und zu einem symbolischen Raum, in dem die Bedeutung von Interaktion verhandelt werden kann.

Eine Empfehlung von Joseph Beuys im Jahre 1964, also drei Jahre nach dem Mauerbau, in dem der Düsseldorfer Künstler anregt, die Mauer 5 cm höher zu machen, um die Proportion zu verbessern, fasziniert Kippenberger. Sie ist auch ein wichtiger Teil seiner Argumentation im Jahr 1990 anlässlich der Diskussion um das künftige Schicksal der Mitte Berlins, in der er die Unfähigkeit Deutschlands beklagt, mit historisch belasteter Architektur umzugehen und dieser nicht den entsprechenden Platz zukommen zu lassen. Er spricht sich vehement gegen die Verdrängung der Geschichte durch die Eliminierung ihrer negativ besetzten Monumente aus. Es gefällt ihm, Gebäude als Skulptur mit Bedeutung lesen zu können. Hier kann er eine Methode des Denkens und Arbeitens weiterführen, die ihn bereits früh in der Malerei interessiert hat: Abstraktes und Gegenständliches zu vermischen, verschiedene Systeme nebeneinander wirken zu lassen. Ein Verfahren, das bei der Serie der „Ertragsgebirge" im Speziellen und konzentriert angewandt wird.

In dieser Zeit setzt er sich auch stark mit dem bildhauerischen Schaffen einiger Kollegen und Freunde auseinander. Die Ausstellung von Günther Förg, Georg Herold, Hubert Kiecol, Meuser und Reinhard Mucha in meiner Wiener Galerie 1985 ist ein Teil davon, vor allem als er, aus Brasilien zurück, den Katalog dieser Ausstellung nochmals zeichnet und unter dem Titel *Zeichnungen einer Ausstellung* veröffentlicht. In diesen Zeichnungen schafft er eine Synthese zwischen Skulptur und Bild wie zwischen Architektur und Zeichnung und stellt damit herkömmliche Bedeutungsgeflechte zur Disposition. Ein Verfahren, das es ihm ermöglicht, die Skulpturen zu machen, die im Jahr 1987 an verschiedenen Orten und verschiedenen Variationen unter dem Titel *Peter* gezeigt werden. Damit vervollständigt er in seinem Werk eine Methode, die es ihm erlaubt, nahtlos zwischen Themen und Medien zu springen. Hier wird aus dem eigenwilligen Maler, der für seine Auftritte ge- und verachtet wurde, ein hoch komplexer Künstler, der eine neue Welt definiert, sich darin platziert und diese Konstellation zum Modell formt.

Eine Haltung, die auch klar zutage tritt, wenn es darum geht, sich an den Großen der Vergangenheit zu messen. Der Name Joseph Beuys ist schon gefallen, ein Künstler, an dem in dieser Generation kaum einer vorbei konnte. Kippenberger misst sich jedoch auch an anderen oder lässt Einflüsse anderer in seinem Werk zu. Neben den Gleichaltrigen, die als Kollegen und Reibebäume dienen, sind in der direkten Vorgängergeneration inhaltlich für ihn sicher Positionen wie die von Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Sigmar Polke, Gerhard Richter und Andy Warhol wichtig. Es sind die Bücher bei Roth, die Institutionskritik bei Broodthaers, Polkes respektloser Umgang mit Bildern, Richters großer Respekt vor der Malerei als solche und seine Fähigkeit, sie zu einem System auszubauen und bei Warhol das ganze System seiner medienindustriellen Produktion. An anderen

the choice of place and his handling of it as intuitive interest in a post-colonial issue, dealt with politically incorrectly as tourism theme, which he then offloaded into various works of an extremely German nature. An endless stream of postcards with the results of mau mau games (Duchamp used to play chess) – a card game he loved and constantly played with his travel companions – were dispatched into the wide world. Even before he left, he had already been enthusing about the *Tankstelle Martin Bormann* installation, saying that somewhere in Brazil there would be a filling station named after Martin Bormann, which he would buy and employ there someone who would answer the phone "Tankstelle Martin Bormann"3 if anyone called. He returned from Brazil with a photo of a run-down filling station he had bought, and the installation came from that. There was no other way, it appears, that he could handle the other Brazil except as his own version of clichés of German history, just as he himself had gone there as a classic tourist. Nonetheless, the output from this period and thereafter, when the first photos of *Psychobuildings* were also taken, fits into a line that concluded with *METRO-Net*, even if only because of Kippenberger's early death. The idea of a globally functioning world had begun to interest him, and the Brazilian journey was the first expression of it, while the *Tankstelle Martin Bormann* plus the photos of the *Psychobuildings* were a symbol that he could no longer apply a traditional aesthetic frame of references. The *Psychobuildings* became an important preliminary stage of the *Peter* sculptures, just like the architectural pictures he had recently produced. He grappled with modernism the way he grappled with architecture and its functions. He linked content and form regardless, or linked them to the wrong functions, thereby turning reference systems upside down.4 Architecture became synonymous with activities of today's society and a symbolic area in which the meaning of interaction could be negotiated.

A recommendation from Joseph Beuys in 1964, i.e. three years after the construction of the Berlin Wall, in which the Düsseldorf artist suggested the Wall should be two inches higher in order to improve its proportions, fascinated Kippenberger. It was an important part of his argument in 1990 when the future fate of the centre of Berlin was being discussed: he lamented the incapacity of Germany to handle architecture with historic connections or accord it appropriate status. He spoke vehemently against the suppression of history by eliminating monuments with negative associations. He liked to read buildings as sculpture with meaning. Here he could pursue a method of thinking and working that had interested him early on in painting – mixing abstract and representational, allowed different systems to take effect alongside each other – a procedure applied specifically and concentratedly in the *Ertragsgebirge* (Mountains of Yield) series.

At this time, he took a lively interest in the sculptural output of certain colleagues and friends. An exhibition of Günther Förg, Georg Herold, Hubert Kiecol, Meuser and Reinhard Mucha at my gallery in Vienna in 1985 was a manifestation of that, especially when, newly returned from Brazil, he drew up another catalogue of this exhibition and published it as *Drawings of an Exhibition*. In these drawings, he created syntheses between sculpture and picture and between architecture and drawing, thereby putting traditional networks of meaning up for consideration. It was a procedure that in 1987 enabled him to produce sculptures that were shown as *Peter* in various places and sundry variations. Therewith he perfected a method in his work that allowed him to switch easily between themes and media. Therewith the idiosyncratic painter who was both regarded and despised for his shows turned into a highly complex artist who defined a new world, took his place in it and shaped this constellation into a model.

It was an attitude that also emerged clearly when it came to locking horns with the greats of the past. The name Joseph Beuys has already been mentioned, an artist whom none of that generation could really ignore. But Kippenberger looked with interest at others as well, or accepted the influence of others in his work. Alongside those of his own generation who were colleagues and sparring partners, it was artists of the immediate predecessor generation with assured styles such as Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Sigmar Polke, Gerhard Richter and Andy Warhol that he drew on. What he admired was Roth's books, Broodthaer's hostility to institutions, Polke's disrespectful treatment of pictures, Richter's great respect for painting as such and his capacity to develop it into a system, and in Warhol the whole system of his

Modell Karl-Ludwig Sauer
Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger,
Die Mutter von Joseph Beuys, 1984
→ p. 109

Martin Kippenberger,
Muttergedächtnisstube, 1985
→ p. 117

Modell Karl-Ludwig Sauer

wie Markus Lüpertz oder Walter de Maria interessieren ihn Attitüden, beim einen die große Öffe[illegible]ichkeit und der Auftritt, beim anderen das Gegenteil. Für ein[illegible]alerie-Ausstellung in New York besorgt er sich eines [illegible] Portraitfotos de Marias und verwendet es für e[illegible] P[illegible] [illegible]as [illegible] Stadt und in diesem Kontext ohnehin [illegible]h [illegible]), da[illegible] er ausschließlich in seinem Lieblingslokal in der [illegible] des Künstlers aufhängen lässt. Über die Nervosität einig[illegible] Beteiligter in Bezug auf die P[illegible]theit des Portraitierten amüsiert er sich mit der Fre[illegible] Kindes.

Es fällt auf, dass dies alles [illegible]nstle[illegible] sind, die [illegible] Systemen denken, die der Korrela[illegible] [illegible]nst [illegible]d Le[illegible]en einen besonderen Raum zuordnen, die durch[illegible] unters[illegible]lich und konträr als Ro[illegible]modelle dienen. Dass Kipp[illegible]berger unterschiedliche Inhalt[illegible] Haltungen und Bedeutungen nebeneinander unaufgelöst [illegible]ber auch ohne wirklichen Widerspruch stehen lassen konnt[illegible] [illegible]issen w[illegible] Imm[illegible]r wenn s[illegible] diese unterschiedlichen Haltung[illegible] [illegible] sie den Stoff für Anekdoten, wie in folgen[illegible] Be[illegible] [illegible] damals mit großer Freude preisgab: Bei [illegible] Taxifahrt in Stu[illegible] [illegible]nnte er Gerhard Richter erz[illegible] er bei einem lok[illegible] B[illegible]delbesuch einen ganzen Raum voller Werke von Di[illegible] R[illegible] ge[illegible] hätte. Er, Kippenberger, hätte seiner Be[illegible] [illegible] Tauschhandel Ausdruck verliehen, was Richter w[illegible] [illegible] d[illegible] Ma[illegible] schockiert hätte. Rhetorisch war seine Posit[illegible] Ro[illegible] im tiefsten Inneren hat er wahrscheinlich m[illegible] R[illegible]ter sympathisiert. Ein Konflikt der Positionen hat ihn ni[illegible] interessiert. Schon beim Erzählen musste er beides gelten lassen, um daraus eine neue Haltung entwickeln zu können.

Eines wissen wir: Von diesen Idolen hat er viel gelernt, das manische Büchermachen und Publizieren (das ihm schon sein Vater vorgelebt hatte) von Roth, das Verständnis für die Malerei als System und das große Umfassen der Materie von Richter, auch dessen moralische Haltung der Kunst gegenüber, das Funktionieren einer Szene, eines Auftritts sowie die Stilisierung und kollektive Produktionsformen von Warhol, die Institutionskritik und das tiefe Verständnis von Mechanismen von Broodthaers und die Berufung von Beuys. Diesen Künstler bindet Kippenberger in einem Werk ganz besonders ein. Das Bild *Die Mutter von Joseph Beuys* von 1984, das es in zwei Versionen in unterschiedlicher Farbigkeit gibt, wirft Fragen auf, wie die der Beziehung zur eigenen Mutter und nach dem Bedürfnis, das mütterliche Über-Ich mit dem des großen

[illegible] media production. Others such as Markus Lüpertz or Walter de Maria interested him for their attitudes – in one case the great openness and personal style, in the other the opposite. For a gallery exhibition in New York, he got hold of one of de Maria's rare portrait photos and used it for a poster (which in that city and in th[illegible] context [illegible] unusual enough in itself), which he put [illegible] [illegible] favourite watering hole in the artist's [illegible] [illegible] his amusement at the nervousness of some of [illegible] involved, who worried about the privacy of the sitter, [illegible] that of a child.

It is noticeable that these artists who think in larger systems, who allocate particular space to the correlation of art and life, and who feature as role models act in a thoroughly diverse and contrary way. That Kippenberger could post differing content, attitudes and meanings side by side undigested but also without any real incompatibility we already know. Whenever these incompatible stances showed openly, they provided material for anecdotes, as on the following occasion, which he [illegible] with great delight: sharing a taxi with Gerhard [illegible] in Stuttgart, he told Richter how, on a visit to a [illegible]thel, he had found a whole room full of works [illegible] Roth. He, Kippenberger, had voiced his enthusiasm for Roth's habit of bartering, which shocked Richter to the core. Rhetorically, his position was the same as Roth's, but inwardly he probably sympathised more with Richter. The conflict in positions did not interest him. Even as he was telling the story, he had to let both sides be valid, so as to develop a new position from it.

One thing we do know. He learnt a lot from these idols – the manic production and publication of books (just as his father had done before him) from Roth, the understanding of painting as a system and large scope of matter from Richter, also his moral attitude towards art, and how staging and personal style work, plus stylisation and collective production forms from Warhol. The anti-institutionalism and deep understanding of mechanisms came from Broodthaers and the vocation from Beuys. The latter artist in particular Kippenberger integrated into one of his works. The *Mother of Joseph Beuys* of 1984, which exists in two versions in different colorations, poses questions such as his relationship with his own mother and the need to connect his maternal super-ego

Martin Kippenberger,
Model Interconti, 1987
Als Tischplatte ein Gemälde von Gerhard Richter
→ p. 179

Martin Kippenberger,
Model Interconti, 1987
As table top a painting by Gerhard Richter
→ p. 179

Martin Kippenberger,
Entwurf Verwaltungsgebäude für Müttergenesungswerk in Gütersloh, 1985
→ p. 140/141

Martin Kippenberger,
Entwurf Verwaltungsgebäude für Müttergenesungswerk in Gütersloh, 1985
→ p. 140/141

Künstlers zusammenzuhängen. Die Mutter oder „Mütter" im Plural tauchen in dieser Zeit immer wieder in Bildern und Bildtiteln auf. *Die Rückkehr der toten Mutter mit neuen Problemen, Muttergedächtnisstube, Mutter in der Wohnung = Wirklichkeit – Tote Mutter = Wahrheit, Grüße vom Müttergenesungswerk Massaker* und die Gruppe der Skulpturen *Müttergenesungswerk*, um ein paar Titel zu nennen. Welche Rolle spielt die Mutter in seinem System? In Wirklichkeit war sie eine starke Person, die aber hinter dem Vater zurücktrat, dem Sohn gegenüber viel Verständnis zeigte. Sie beginnt nach ihrer Scheidung aktiv zu schreiben. Diese Arbeit betreibt sie neben dem Arztberuf, den sie wieder aufnimmt, als die älteren der fünf Kinder aus dem Haus sind. Sie stirbt, bereits seit einigen Jahren krebskrank, an einem absurden Unfall. Die Europaletten, die sie auf der Straße erschlugen, fließen später ins Werk des Sohnes ein.5 Das Erbe, das sie hinterließ, sollte ihm die ersten produktiven Berliner Jahre finanzieren.

Noch vor den *Peter*-Skulpturen entstehen mit diesen Palettenansammlungen skulpturale Werke, die Architektur und sprachliche Systeme zusammenbringen und damit für Kippenberger neue Felder eröffnen. Susanne Neuburger verweist im Katalog zur Wiener Ausstellung *Nach Kippenberger* von 2003 eindeutig auf den Bezug zur eigenen Mutter hin, ebenso wie auf das Bedürfnis, gleichsam ein Frauenthema zu behandeln und dabei Themen wie Versorgung, Wunscherfüllung und Verlust aufzugreifen.6 Dabei entsteht ein System, denn in diesem Moment hebt der Künstler sein Werk ganz eindeutig aus der zeitgeistbezogen Perspektive des „wilden Malers", der er nie war und wogegen er sich immer gewehrt hatte, und setzt dieses in Zusammenhang mit Positionen, denen es in der Kunst darum ging, der Welt ein anderes Modell entgegenzusetzen. Susanne Neuburger weist auch richtigerweise darauf hin, dass diese einfachen, readymadehaften Skulpturen noch komplexer sind. Über die biografische Anspielung hinaus wird wiederum die Architektur thematisiert, hier als Ordnung und System sowie als Metapher einer bestimmten Hierarchie.7

Mit den fotografischen Studien der *Psychobuildings* (1988), an denen er in den folgenden Jahren vor allem in Spanien weiterarbeitete und den *Peter*-Skulpturen (1987) begannen sich die Netze der Ideen und ihre bildnerischen Entsprechungen zu formieren. Aus dem bilderhungrigen Maler, als der er wohl in der Frühzeit bezeichnet werden kann, wurde ein Meister der Verbindungen und der umspannenden Systeme. Wie Kunst funktioniert, war für ihn ein Synonym für das Funktionieren

with the great artist's. His mother – or plural "mothers" – keep(s) turning up in pictures and the titles of pictures around this time. *The Return of the Dead Mother with New Problems, Mother Remembrance Parlour, Mother in the House = Reality – Dead Mother = Truth, Greetings from Mothers' Recovery Works Massacre* and the *Mothers' Recovery Works* group of sculptures, to mention just a few titles. What was [illegible] role [illegible] system? In reality she was a strong person who retreated behind his father, but showed great understanding of her son. After the parents divorced, she began to write actively. This [illegible] alongside her work as a doctor, which she took up again once the elder of the five children was out of the house. She died, already ill with cancer, in an absurd accident. The europallets that crushed her in the street [illegible] the way [illegible] son's work.5 The legacy she left him would finance his first productive years in Berlin.

Even before the *Peter* sculptures, sculptural works came [illegible] these [illegible] that combined architecture and language systems and therefore opened up new fields for Kippenberger. In the catalogue to the *Nach Kippenberger* exhibition of 2003 in Vienna, Susanne Neuburger explicitly drew attention to the references to his own mother, likewise his need to explore the subject of women [illegible] themes such as [illegible] wish-fulfilment and loss.6 A system arose out of this, because from that moment the artist lifted his work quite unambiguously out of the *zeitgeist*-based perspective of the "wild painter" that he never was and had always [illegible] and put it in the context of positions in art that involved pitting a different model against the world. Susanne Neuburger correctly points out that these apparently simple, readymade-style sculptures are more complex. Beyond the biographical allusion, architecture [illegible] being thematised, in this case as order and system and as a metaphor of a certain hierarchy.7

With the photographic studies of the *Psychobuildings* (1988), which he worked on in the following years, mainly in Spain, and the *Peter* sculptures (1987), the networks of ideas and their visual correlates began to take shape. The picture-hungry painter as he no doubt could be described in the early period, turned into a master of connections and encompassing systems. The way art works was for him synonymous with the way society

Modell
Karl-
Ludwig
Sauer

der Gesellschaft. Daher hatte die Ku[illegible] diese den Anspruch, die Gesellschaft zu form[illegible] So [illegible] es wiederum zu seinem Anspruch, soziale [illegible]stalten. Damit war er sicher nicht der Erste Beuy[illegible]unter anderem, hatte es ihm schon vorge[illegible] Haltung ein[illegible]rach viel mehr seine[illegible] jene des „Schama[illegible] ihm, er hat die [illegible] neu aufgerollt [illegible] im Rahmen der Para[illegible] der Moderne noch im [illegible]ainstream der Postmoderne be[illegible]ndelt, wie Martin [illegible]hlüssig in seinem Text *Jenseits der Diskurs[illegible]alyse: [illegible]stor Martin Kippenberger zur Wiener Ausstel[illegible]ng Tie[illegible]ichen* 1991 erläutern konnte.■ Dieses Vo[illegible] sein Handlungsfe[illegible] und überstieg die meisten – aus[illegible]eute noch kursierenden Vorstellungen dessen, wozu Kunst[illegible] der Lage ist und [illegible] ein Künstler zu leisten vermag. Diese Bestimmungs[illegible]echt des Künstlers auszuweiten und immer neu zu definie[illegible] ihm ein besonderes Anliegen. Sie wurde [illegible] Ausgangspunkt seiner Neugestaltungen und Korrekturen der [illegible]chen Welt. Am Anfang waren es die Galerien und se[illegible]direkten Partner wie Editionen und Verlage – alle wurden sie ins „System Kippenberger" integriert, und dieses System mu[illegible] sich beharrlich ausweiten und zu einem universalen Ne[illegible] werden. Die Wirtshäuser, Bars und Restaurants, die seine Stützpunkte und Hauptquartiere wurden, habe ich schon erwähnt. Das System weitete sich jedoch bis hin zum *Museum of Modern Art Syros* und dem *METRO-Net* aus, als ein System der Menschen, die verbunden wurden, für die Martin Kippenberger Positionen, Funktionen und Aufgaben vorgesehen hatte. Es war ein System des Austausches, wie Albert Oehlen einmal treffend bemerkte,■ und ein System der Orte.

Drei dieser Konstellationen möchte ich in der Folge und zum Abschluss noch genauer betrachten, da sie in exemplarischer Form zeigen können, wie er Orte interpretierte, für seine Zwecke nützte und weiterentwickelte, sei es realiter und/oder in fiktiven Anordnungen. Dabei handelt es sich um das „Café Alt Wien" in der Bäckerstraße im ersten Wiener Bezirk, das *Museum of Modern Art Syros* und das *Metro-Net*. In Wien dienten Martin Kippenberger über die Jahre verschiedene Lokale als Stützpunkte, allen voran in den ersten Jahren das „Oswald und Kalb". Kurt Kalb, der legendäre Kunsthändler, der vor allem der Gruppe um die Wiener Aktionisten zugetan war und sie in den frühen Jahren immer wieder unterstützte, eröffnete Ende der 1970er Jahre ein Lokal in der Wiener Bäckerstraße. Als Vorbilder können die Lokale seiner ursprünglich Wiener Freunde Oswald Wiener und Michel

functions: Art therefore could logically claim to shape society. That in turn led to his ambition to shape social processes. He was not of course the first to do this. Beuys for example had already done it before him, but his [Kippenberger's] attitude reflected his own generation much more [illegible] "shamans" before him. He reopened [illegible]ct and explored it neither in the frame [illegible]gms nor in the postmodernist mai[illegible] Prinzhorn conclusively explains in [illegible] *Diskursanalyse: Der Kurator Martin* [illegible] in connection with the *Tieles Kehlchen* [illegible]rnat) exhibition in Vienna in 1991.■ This pro[illegible]ure opened up h[illegible]d of action and transcended [illegible]ost notions – even [illegible] still current – of what art is capable of and [illegible]st can achieve. To expand the artist's pow[illegible]ination and constantly redefine it was no [illegible]al concern of his. It became the start[illegible] reshapings and corrections of the [illegible]. At the start it involved the galleries and [illegible] partners such as editors and publishers – [illegible] all integrated into the "Kippenberger System", [illegible] this system had to be steadfastly expanded into [illegible] universal network. I have already mentioned the pubs, bars and restaurants that became his bases and headquarters. However, the system expanded to embrace the *Museum of Modern Art Syros* and *METRO-Net* as a system of people who were connected and for whom Martin Kippenberger had provided positions, functions and duties. It was a system of exchanges, as Albert Oehlen once aptly remarked■, and a system of places.

In conclusion, I should like below to examine and have a closer look at three of these constellations, as they can show in exemplary form how he interpreted places, used them for his own purposes and further developed them, whether in reality and/or in imaginary arrangements. The places concerned are the "Café Alt Wien" in Bäckerstrasse, Vienna 1, the *Museum of Modern Art Syros*, in Greece, and *Metro-Net*. In Vienna, Kippenberger made use of various watering holes as bases. In the first years, it was mainly the "Oswald & Kalb". Legendary art dealer Kurt Kalb, who was mainly attached to the group around the Viennese Actionists and frequently supported them in the early years, opened a *lokal* in Vienna's Bäckerstrasse at the end of the 1970s, no doubt following the lead of the *lokale* run by his former Viennese friends Oswald

Martin Kippenberger,
METRO-Net U-Bahn-Eingang, 1993
Kithma Canné Hrousa, Syros, Griechenland

Martin Kippenberger,
METRO-Net Subway Entrance, 1993
Kithma Canné Hrousa, Syros, Greece

issn Hochformat
Foto mit Fettfingern
angefasst.
bes. wert.

det find ich gut.

etwas davon, die Welt hingegen soll dies zur Gänze wahrnehmen, auch wenn die wenigen Relikte, die es je vor Ort gab, bereits verschwunden sind. In diesem Sinn wird dann auch das weltweite U-Bahn Netz, das *METRO-Net* verlegt. Seine Orte sind keine Metropolen und die Stationen, obwohl Teil eines globalen Netzes, bleiben eigenartig lokal. Diese globale U-Bahn handelt mehr von Haltung und dem Umgang mit all den Verbindungen als vom Fassen einer Gesamtheit und der Ordnung, der sie unterworfen ist.

On the island itself, you hardly noticed any of it, but the world was supposed to take note of it in its entirety, even though now the few remains that there ever were on the spot have already vanished. The *METRO-Net* world-wide subway network was installed on the same principle. Its places were not metropolises, and the stations, although part of a global network, remained strangely local. This global subway was more about attitude and handling all the connections than taking hold of a totality and the order it was subject to.

Kante und Fläche

zum

Raum

ausdehnen.

Innenraum

BILD-DUNG

raum

nicht a a

Scheibe

a + B = ~~X~~ oder ~~X~~

usw.

Anmerkungen

1 Susanne Kippenberger: *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*. Berlin Verlag 2007.

2 Klaus Staeck wuchs in Bitterfeld auf und s[illegible] 1958 nach Heidelberg um und studierte dort Jura. Zur K[illegible] Heute umfasst sein Werk ca. 300 Plakate und [illegible] 3.000 Ausstellungen präsentiert wurden. Bei [illegible] 1970er Jahre durch seine satirische Auseinandersetzung mit der Partei.

3 Vom Leiter der NSDAP-Parteikanzlei, Martin Bormann, hieß sich lange das Gerücht, er sei mit Kriegsende nach Südamerika entkommen und dort untergetaucht.

4 Eva Meyer Hermann: *Alter Kippenberger*. [illegible] Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, W[illegible] S. 98.

5 „Zwischendurch bekam er durch die Tatsa[illegible] von lebendiger Mutter in tote Mutter machte, [illegible] Paletten war, ging zu schnell in die Kurve und verlor dabei Teile des geladenen Gutes, das den Tod meiner Mutter verursachte) (so musste meine Mutter nicht an dem schwerleidenden Krebs sterben). Sie hinterließ ihm um die 750.000 DM. Anhand der 750.000 DM konnte er sich [illegible] genau vergewissern, dass das Geld nicht in der Lage war, länger als ve[illegible] zu reichen, noch ihm eigen[illegible] Funken gehobenen Mittelmaßes vermitteln z[illegible]nen. Da[illegible] das liebe Geld auf ein neues beweisen, dass [illegible] vermutun[illegible] dass der liebe Junge nicht mit Geld umgehen [illegible] Gott Centrol. Skizze zum Entwurf einer Abhandlung über [illegible]

6 Die Mütfergenesungswerke stellte Kippenberger erstmals 1985 in der Galerie Heinrich Ehrhard in Frankfurt – *Acht Ertragsgebirge und drei Entwürfe für* Müttergenesungswerke – aus. Mit der Einladung [illegible] – ein historisches Foto, das stillende Gefängnisaufseherinnen zeigt [illegible] Mutterm(ch)centrale" überschrieben ist und von Kippenberger mit [illegible] wurde – schof Kippenberger ein komplexes, [illegible] das ebenso bizarre Momente weiblicher Ge[illegible] lung und Verlust thematisierte.

7 Über den persönlichen Bezug Kippenbergers zu seiner Mutter hinaus sind die Arbeiten mit Paletten ebenso ein Kommentar zur „Logik der Skulptur" als „Warenfetisch" (Benjamin Buchloh) wie ein Nachdenken über Architektur bzw. Modelle von Gebäuden, die vorgeben, sozialen Zwecken zu dienen. Darüber hinaus wird die Palette Element eines Baukastenprinzips, das sich aneinanderreihen bzw. stapeln lässt. Bausysteme bzw. Module, die von Plattenbau bis zu Kinderbaukästen reichen, sind offene Systeme, die nicht nur erweiter- und ausbaubar sind, sondern auch gleich die richtige Ideologie mitliefern. Die Palette, die im Transportwesen die Funktion von Stütze und Unterbau hat, nun aber in neuer Zusammensetzung selbst auf einem Sockel steht, ist ein in Preis und Maßen genormtes Produkt aus Holz, eine stabile Konstruktion voller Zwischenräume, die Assoziationen an Leichtbauweisen mit offenen Strukturen zulässt. Tatsächlich erinnern die Arbeiten an luftige Pavillons, wie sie als freistehende Bauwerke in Garten- und Parkanlagen vorkommen und oft – wie bei Schulen oder Krankenhäusern – als kleine Nebenbauten einem Hauptbau mit zentralen Einrichtungen zugeordnet sind.

8 Neben der Malerei entwickelt Kippenberger aber bald eine neue Richtung, in der prinzipiell jedes Medium Platz hat und in die letztendlich auch die Bilder eingehen. Dieser Schritt scheint auf den ersten Blick mit der Logik der Kunst des offenen Diskurses ident. Der entscheidende Unterschied liegt aber im Prozess der Inkorporation – denn, was in Theorien der Postmoderne als parasitäre Handlung beschrieb wird – und in einer Definition des Quellenbereiches für diese Inkorporation, die von Kippenberger gemacht wird. Während in der Kunst des offenen Diskurses die Inkorporation eine Strategie zur Dekonstruktion

Notes

1 Susanne Kippenberger: *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*. Berlin Verlag 2007.

2 Klaus Staeck [illegible] Bitterfeld, moving to Heidelberg in 1958 when [illegible] and studied law there. His work [illegible] almost he was self-taught. Today his work [illegible] posters and numerous photos, which have been [illegible] exhibitions. Staeck became known in the early 1970s [illegible] satirical engagement with politics.

3 It was long rumoured that Martin Bormann, head of the Party Chancellery of the NSDAP, had escaped to South America at the end of the war and disappeared.

4 Eva Meyer Hermann: *Alter Kippenberger*. In: Noch Kippenberger. Exhib. Cat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2004, p. 98.

5 [illegible] he got from the fact that his mother had made the move from a living mother into a dead mother. (a lorry overloaded with euro-pallets had gone into a bend too fast and shed part of its load in the process, which caused the death of my mother)(so at least my mother did not have to die from the agonies of cancer). She left him around 750.000 marks. With the [illegible]000 marks, he could make very sure once again that the money was [illegible] a position to last more than four years and provide [illegible] security. But the lovely old dosh proved [illegible] [illegible]ssion was quite right – her dear little [illegible] money." Martin Kippenberger: Café [illegible] Armenlique Hamburg 1982, p. 47.

6 Kippenberger first [illegible] Mütfergenesungswerke (Mothers' Recovery Works) in 1985 at the Galerie Heinrich Ehrhard in Frankfurt – *Acht Ertragsgebirge und drei Entwürfe für Müttergenesungswerke* (Eight Ertragsgebirge and Three Studies for Müttergenesungswerke). With the invitation – a historical photo showing prison warderesses who are [illegible] – written over with "Mother Milk Centre" and painted over [illegible] with his *Ertragsgebirge* – he created a complex, almost [illegible] of references, which spotlighted both various bizarre aspects of women's history and themes such as wish-fulfilment and loss.

7 Apart from Kippenberger's personal reference to his mother, the works with pallets are both a commentary on the "logic of sculpture" as "goods fetish" (Benjamin Buchloh) and a reflection on architecture or models of buildings that profess to serve social ends. Over and above that, pallets become elements of a modular system that can be put in rows or stacked up. Building kits or modules, which range from prefabricated buildings to children's building kits, are open systems that are not only capable of extension but also immediately supply the correct ideology. In the transport industry, pallets have usually acted as supports and substructures, but in recent practice they now themselves stand on plinths. They are of course products of wood standardized in price and dimensions, a stable design full of gaps that permit associations with lightweight construction with open structures. The works really do evoke airy pavilions like the detached structures found in parks and open spaces and often – as in schools or hospitals – as small ancillary buildings organizationally attached to a main building with central facilities.

8 Along with painting, Kippenberger soon developed a new direction in which every medium had a place in principle and in which the oil paintings ultimately also belonged. This step seems prima facie identical to the logic of open discourse art. However, the crucial difference lies in the process of incorporation – what is described in postmodernist theory as parasite action – and in the definition of the source area for this incorporation that Kippenberger effects. Whereas in open discourse

Modell
Karl-
Ludwig
Sauer

Modell Karl-Ludwig Sauer

von Grenzen zwischen Kunst und außerk[illegible]erischen Bereichen ist, negiert Kippenberger diesen Schritt von Anbeg[illegible] fertiges Ergebnis der postmodernen Inkorporation als Kunst [illegible]korporiert. Während also im ersten Fall Kunst ein arbiträres Derivat [illegible]ernen[illegible]um ist und ihr definierendes Moment gerade in der [illegible] dieses Universums liegt, thematisiert Kippenberger [illegible] vorfindet. Man kann sagen, er erzählt die Kunst der [illegible] Nar[illegible] ohne einen Moment lang daran zu glauben, da der Stoff, aus [illegible] ihr schon völlig widerspricht. Exe[illegible]rische Beispiele dafür sind seine P[illegible]-Ausstellungen, in denen er die [illegible] von Günther Förg, Reinhard Mucha oder Jeff Koons thematisiert, aber [illegible] als künstlerisches Ganzes und nicht deren interner Entstehungslogik folg[illegible] Die Präsen[illegible]tion dieser Ausstellungen ist sehr wichtig: Die Skulpturen [illegible] nicht [illegible] Werke gezeigt, die mit Kunst [illegible] Ausdruck der „reinen" Kunst, die aus jeglichem Kontext [illegible] derselben theoretischen Stellenwert wie seine [illegible] in der er allerdings keine eigenen Kunstwerke mehr aus[illegible] Kunstproduktion konse[illegible] mit dem Kuratieren von Werken [illegible] Künstler gleichsetzt. De[illegible] zwischen Moderne und Postmoderne [illegible] oft mit dem modernen [illegible] künstlerischer Realität gegenüber dem postmodernen Inkor[illegible] Kippenberger kuratiert die künstlerische Realität [illegible] Unterschied zum Zitieren den affirmativen Zug der [illegible] ndet sich aber von dieser durch die bewusste [illegible] Kunst selbst, was wiederum das typisch mode[illegible] ermöglicht. Strategien einer überbaulosen Theorie [illegible] versehen – eine Umarmung, die tödlich ist."
Martin Prinzhorn: *Jenseits der Diskursanalyse: Der Kurator Martin Kippenberger.* In: *Topographie – sachdienliche Hinweise – Martin Kippenberger.* Wiener Festwochen 1991.

9 „Gleichzeitig war er großzügig. Das Verschieben von Werten und Ideen war ihm wichtig, nicht das Besitzen. Er wollte den ganzen Betrieb in Bewegung sehen." Albert Oehlen in: *2. Martin Kippenberger.* Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe.
„Das vermeintliche Herumhängen in Cafés, das war Austausch, Austausch, Austausch", sagt Gisela Capitain, Galeristin und Nachlassverwaltern. An „Spiderman" hat er überall Netze gesponnen, Tag und Nacht und überall, Martin war immer im Dienst". *Wohnheit ist Arbeit* (der Titel einer Ausstellung 1984 im Folkwang Museum Essen, Anm. des Autors). Auch diese Grenze hat er überschritten, die Grenze zwischen Leben und Kunst. „Mich gibt es halt insgesamt und immer sehr eindeutig als lebendes Vehikel." Susanne Kippenberger: *Wer war eigentlich mein Bruder?*, ibid.

10 *Schwerter zu Zapfhähnen – Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Markus Oehlen,* Galerie Peter Pakesch, Wien 1983.

11 Martin Kippenberger: *Schock aus heißt das Spiel,* Galerie Peter Pakesch, Wien 1984.

12 Albert Oehlen: *Farbenlehre/My Mother was a Friend of the Enemy of the people,* Galerie Peter Pakesch, Wien 1984.

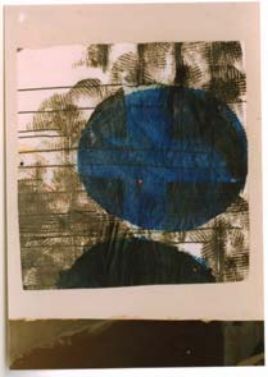
[illegible] of deconstruction of boundaries between art [illegible] Kippenberger negates this step from the first by apparently [illegible] a completed result of postmodernist incorporation as art. Thus, [illegible] the former case art is an arbitrary derivative in the postmodernist universe and its defining element lies in the given variability within this universe, Kippenberger thematicises what he finds readymade as art. You could say he narrates the art of the satisfied narration without believing in it for a moment, since the material it is made of totally contradicts it. Characteristic examples of this are his *Peter* exhibitions, where he thematicises the work of Günther Förg, Reinhard Mucha or Jeff Koons, but as an artistic whole and not following the internal logic of their genesis. The presentation of these exhibitions is very important: the sculptures are not exhibited as his own works in a room situation where stuffing the room full to the brim produces the effect of 'pure' [illegible] of any context. These exhibitions have the same theoretical [illegible] as his Graz exhibition *Broken Neon*, where he did not exhibit any [illegible] own works but equated his art production with curating works of [illegible] difference between modernism and postmodernism is [illegible] as modernist citations of non-artistic reality compared [illegible] modernist incorporation of those. Kippenberger curated the [illegible] of postmodernism. In contrast to citation, this carries the [illegible] of postmodernist strategy within but is distinct from [illegible] in the conscious use of an external referent, i.e. art itself, which in turn facilitates typical modernist thinking about art. Strategies of a theory with no superstructure are provided with one – an embrace that is fatal."
Martin Prinzhorn: *Jenseits der Diskursanalyse: Der Kurator Martin Kippenberger.* In: *Topographie – sachdienliche Hinweise – Martin Kippenberger.* Wiener Festwochen 1991.

9 "At the same time, he was magnanimous. Dealing in values and ideas was important to him, not possession. He wanted to see the whole operation in motion." Albert Oehlen in: *2. Martin Kippenberger.* Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe.
"All the supposed hanging around in cafés, that was all about Any news? Any news? Any news?", says dealer and executor Gisela Capitain. As "Spiderman" he spun webs, day and night and everywhere. "Martin was always on duty". *Wohnheit ist Arbeit* (the title of an exhibition at the Folkwang Museum in Essen – author's note) He crossed this boundary between art and life. "It provides me with support in general and always very unambiguously as a living vehicle." Susanne Kippenberger: *Wer war eigentlich mein Bruder?*, ibid.

10 *Schwerter zu Zapfhähnen – Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Markus Oehlen,* Galerie Peter Pakesch, Vienna 1983.

11 Martin Kippenberger: *Schock aus heißt das Spiel,* Galerie Peter Pakesch, Vienna 1984.

12 Albert Oehlen: *Farbenlehre/My Mother was a Friend of the Enemy of the people,* Galerie Peter Pakesch, Vienna 1984.



Absolut kalkuliertes Risiko, dass etwas daneben gehen kann
Daniel Baumann, Peter Pakesch und Martin Prinzhorn im Gespräch
The Absolutely Calculated Risk That Something Can Go Wrong
Daniel Baumann, Peter Pakesch and Martin Prinzhorn in Conversation

Daniel Baumann Ihr gehört beide zu denen, die früh mit Kippenberger zu tun hatten und verschiedene Etappen der Rezeption seines Werks und seiner Person mitverfolgen konnten. Gleichzeitig habt ihr die Rezeption auch maßgeblich geprägt. Mich interessiert, welchen Blick ihr heute auf einen Prozess habt. Aber beginnen wir mit dem Anfang der ersten Begegnung.

Peter Pakesch Was einen [illegible] hat, war, wie er sehr geschickt sich [illegible] agierte, respektive wie er die eigene Situation zu [illegible] Situation machte. Ohne dass ich dies von Beginn weg entdeckt hätte, war es für mich insofern bedeutend, als ich damals noch [illegible] einem ziemlichen Dieter-Roth-Eindruck gefunden [illegible] Faszination, wie Roth aus allem sofort [illegible] Kunst [illegible] aufgezogen hat. Das war auch ein [illegible] von Kippenbergers Vorgehen, wobei dieses [illegible] zeitgemäßer erschien, mir näher stand. Zudem auch [illegible] weniger Sentimentalitäten beladen, weil er direkter agierte. Er hat sich auch insofern von vielen anderen unterschieden, als er [illegible] Themen breiter gesehen hat und als Teil eines gesamten Systems. Das hat ihn vom Großteil der damaligen Maler unterschieden.

Daniel Baumann Was meinst du mit „gesamtes System"?

Peter Pakesch Er hat seine eigene Umgebung immer mitgedacht, hat sich jedoch – zumindest anfangs – nicht in der ersten Reihe gesehen. Es gab zum Beispiel die Episode, wo Max Hetzler, sein Galerist, recht krank war und Martin dann die Phantasie hatte, dass er vielleicht die Galerie übernehmen könnte oder müsste oder sollte. Er hatte ein ständig laufendes strategisches Denken mit dabei, gerade was die Kunst der anderen betraf. Womit wir auch beim Thema der Ausstellung *Modell Martin Kippenberger* sind, also die Vorstellung des Künstlers als Organisator der Welt, als Veränderer und Verbesserer. Das heißt, Kippenberger wollte eben auf alles Einfluss nehmen und seinen Senf dazu geben, hatte aber auch einen guten Überblick. Erstmals habe ich ihn 1982 in Basel, in der Kunsthalle bei der Eröffnung der Ausstellung *12 Künstler aus Deutschland* getroffen, wo er jedoch nicht dabei war, aber ziemlich geschickt und penetrant das Ereignis zu seinem gemacht hat. Wie er auch nicht kurz davor bei meiner Ausstellung deutscher Malerei dabei gewesen ist, sondern Dokupil, Markus Oehlen, Albert Oehlen … Martin tauchte dann in Wien auf und wollte gleich

Daniel Baumann The two of you are among those who [illegible] things with Kippenberger early on and were able [illegible] first hand the various phases of his career, his [illegible] and his work. In fact, you were quite involved [illegible] career and his reputation. What interests me is how you now view that process. But let's begin at the beginning, with the first encounter.

Peter Pakesch What you couldn't ignore was how deftly he made himself the subject of conversation, or rather how he turned his own situation into the general situation. I didn't discover that right away, but it was significant for me in that, [illegible] time, I was still rather beguiled by Dieter Roth. [illegible] by how Roth could immediately make [illegible] of anything. That was [illegible] Kippenberger's procedure, though [illegible] more up-to-date and closer [illegible] being. And carried less sentimental [illegible] as well, because he acted more directly [illegible] also different from many others in that he saw [illegible] more broadly and [illegible] of a total system. That in particular [illegible] him from the majority of painters of the [illegible]

Daniel Baumann [illegible] do you mean by a "total system"?

Peter Pakesch He always brought his own surroundings [illegible] – to start with, at any rate – he didn't see himself in the first rank. There was for example the time when Max Hetzler, his gallery owner, was very ill and Martin then had the idea that he might, or ought to or should, take over the gallery. He always had an ongoing strategic framework in his mind, particularly as far as the art of others was concerned. Which brings us to the subject of the exhibition, the *Martin Kippenberger Model*, i.e. the notion of the artist as an organiser of the world, a mover and improver. I.e. Kippenberger wanted to influence everything and get his three ha'porth in, but he did have a good grasp of the whole thing. I first met him at the Kunsthalle in Basle in 1982, at the opening of the *12 Artists from Germany* exhibition. He was not one of the twelve, but he rather cleverly and pushily took over the event. Just as he was not an exhibitor at my exhibition of German painting shortly before, I had Dokupil, Markus Oehlen, Albert Oehlen … Martin then turned up in Vienna and immediately wanted to reorganise my gallery

Modell Karl-Ludwig Sauer

Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger, *Jazz Dance-Case*, 1987 (aus der Serie der *Peter*-Skulpturen)
→ p. 181

Martin Kippenberger, *Jazz Dance-Case*, 1987 (from the series of *Peter* sculptures)
→ p. 181

Martin Kippenberger, aus: 47 Zeichnungen zu den *Peter*-Skulpturen, 1987/1988

Martin Kippenberger, from: 47 Zeichnungen zu den *Peter*-Skulpturen, 1987/1988

Martin Prinzhorn Entscheidend war, dass d[illegible] nicht mehr so ganz junge Installationskun[illegible] in den Mittelpunkt rückte und aus ihrer [illegible] Ecke herausstrat und populär wurde. So konnten gewisse Arbeiten, beginnend mit den *Peter*-Skulpturen, durchaus als Installationen rezipiert werden. Das war [illegible] Schritt zur Anerkennung, die Wertschätzung der [illegible] folgt [illegible] danach. Und man könnte jetzt kryptisch [illegible] auch auf einem Missverständnis beruht, [illegible] Installation bezeichnet wird, bei Kippenberger aus einem Gefühl des Nicht-genug-kriegen-Könnens kommt, möglichst viel zusammenzusammeln, möglichst viel Raum zu besetzen, damit nichts anders Platz hat.

Peter Pakesch Was durchaus auch ein Teil davon ist, [illegible] das so weiter wirken konnte, weil er sich [illegible] lich dichtes und breites Netzwerk geschaffen hatte. Nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Werken. Es ist nicht bei einem Werkstrang geblieben, sondern es gab neben Malerei und Installation auch eine enorme Multiplikation, dann die Künstlerbücher und die Plakate, [illegible] Geräusch erzeugt hat. Es gibt einen großen [illegible] Werkkörper. Das ist das Spezielle und Einz[illegible] von den meisten Künstlern seiner Generation unterscheidet.

Daniel Baumann Für uns war entscheidend, dass hier ein Werk stand, dessen Ziel nicht primär war, einem Künstler zu einer klar erkennbaren Identität zu verhelfen und eine Wiedererkennungsmarke zu etablieren. Deshalb war es für Kippenberger taktisch entscheidend, eine riesige Propagandamaschine am Laufen zu haben, weil er bekannt werden und Raum besetzen wollte, jedoch mit einem disparaten Werk, das niemand als das Werk eines einzigen Künstlers identifizierte. Das war für uns entscheidend, das haben wir als unerhörte Freiheit empfunden, dieser Verzicht auf Markenzeichen und unmittelbare Erkennbarkeit. Da ging er sehr weit, so weit, dass es ihm egal war, wenn sein Katalog wie ein Reclam-Heftchen ausschaute, also eigentlich war es ihm nicht egal ….

Peter Pakesch … sondern gewünscht.

Daniel Baumann Genau. Also sich eine andere Identität zu holen und sie sich einzuverleben.

Martin Prinzhorn Da habe ich doch meine Zweifel. Ich glaube schon, dass er sein Werk als genuine Handschrift verstand.

[illegible] factor was that installation art, [illegible] thing, once again moved [illegible] from its non-commercial corner and became popular. So certain works, beginning with the *Peter* sculptures, were interpreted entirely as installations. That was the first step towards recognition, the appre[illegible] of the paintings came after. And one could say [illegible] that this was based on a misunderstanding, [illegible] what is described as installation, in Kippenberger [illegible] from a feeling of not being able to get enough, collecting as many things as possible, occupying as much space as possible so there's no room for anything else.

[illegible] a part of why it can go [illegible] because he made himself [illegible] ing network. Not just of people, but also of work. [illegible] t just stick to one thread of work – apart from painting and installations, there was an enormous output of multiples, then the artist books and the posters, which he caused a big stir with. There is [illegible] corpus of works. That's the special, [illegible] tinguishes him from most artists of his [illegible]

Daniel Baumann The decisive point for us was that here was an œuvre whose purpose was not primarily to give an artist a clearly decipherable identity and establish a brand label. That it why it was tactically vital for Kippenberger to have a huge propaganda machine running, because he wanted to be famous and occupy space, but with a disparate œuvre that nobody identified as the work of a single artist. That was the critical factor for us, that seemed to us unparalleled freedom, this renunciation of trademarks and immediate recognisability. That was far out there, so far that it didn't matter to him if his catalogue looked like a Reclam mini-book, so actually it did matter ….

Peter Pakesch … it was intentional.

Daniel Baumann Exactly. I.e. acquiring another identity and assimilating it.

Martin Prinzhorn There I have my doubts. I do think he saw his work as a genuine voice.

oben

1 bitte keine Wurzen-kunde

Daniel Baumann Natürlich, das war die andere Seite, die dann einem total romantischen Künstlerbild verpflichtet war. Aber genau diese Spannung war das Interessante und sie hält bis heute an.

Martin Prinzhorn Auch dieser Glaube, diese beiden Positionen und Pole verbinden zu können. Das musste ja auch durchgehalten werden.

Daniel Baumann Da war dann die enge Anlehnung an [illegible] Künstler ein Mittel, diese Spannung zu erneuern, d[illegible] sozusagen wieder zu spannen, um wieder Verschärfung herbeizuführen. Also vom Inkorporieren realer Arbeiten anderer bis zur Fortsetzung der Arbeit von Picasso und Matisse.

Peter Pakesch Es gab dieses Bedürfnis, sich zu messe[illegible]

Daniel Baumann … und Spannung aufzubauen.

Peter Pakesch Wobei Matisse und Picasso auch bewusste Rückgriffe in Felder waren, die damals nicht Teil des [illegible] gemeinen Diskurses waren. Es war die Zeit der endgü[illegible] Durchsetzung von Duchamp und genau da ist er d[illegible] mit Matisse und Picasso dahergekommen, sozusagen [illegible] Unfiguren der Zeit.

Daniel Baumann Müsste man sagen, dass in der westlichen Kunstgeschichte der letzten 50 Jahre Warhol für die [illegible] lösung eines sich affirmierenden Künstler-Ichs steht, [illegible] Beuys das andere Extrem repräsentiert? Dass in die[illegible] Fall ein Teil des heutigen Erfolges von Kippenberger [illegible] zu tun hat, dass er die Frage der Biografie und ihr Verhältnis zum Werk nochmals anders angegangen ist?

Peter Pakesch Man könnte auch Dieter Roth und Gerhard Richter als zwei andere Pole nennen.

Daniel Baumann Oder anders gesagt, das Interesse bestand darin – besteht offenbar bis heute darin –, dass und wie er es geschafft hat, ortsspezifisch und kontextuell zu arbeiten und dass er es gewusst hat, dieses Vorgehen gleichzeitig mit anderen Ambitionen zu verbinden, also mit der Idee einer Kunst, die für sich stehen konnte und unabhängig funktionierte, die gleichzeitig ironisch war und die Inszenierung eines Künstler-Ichs möglich machte.

Daniel Baumann Of course, that was the other side, which was in the vein of a totally Romantic artist image. But precisely that excitement of the two sides was the interesting thing, and it's still there.

Martin Prinzhorn Also this belief, being able to link these two positions and poles. That had to be kept up, too.

Daniel Baumann [illegible] from other artists [illegible] restringing the [illegible] e were. Ranging from incorporating real works by others to continuing the work of Picasso and Matisse.

Peter Pakesch [illegible] was this need to measure oneself up …

Daniel Baumann [illegible] hold up excitement.

Peter Pakesch Though Matisse and Picasso were appropriations from fields that were not part of the general debate at the time. That was the time when Duchamp [illegible] along [illegible] n-figures [illegible]

Daniel Baumann Would we have to say that in the history of western art in the last 50 years Warhol represents the dissolution of a self-affirming artistic ego, whereas Beuys [illegible] in this case, a part of [illegible] as to do with the fact that [illegible] the question of biography and its relationship with the œuvre?

Peter Pakesch One could also mention Dieter Roth and Gerhard Richter as two other poles.

Daniel Baumann Or putting it differently, the interesting thing was, and obviously still is, the fact that and the way that he worked site-specifically and contextually and that he knew how to combine this procedure with other ambitions at the same time, i.e. with the idea of an art that could stand for itself and function independently, which was at once ironic and provided a setting for the artistic ego.

Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1992 (aus der Selbstportrait-Serie)
Martin Kippenberger, *Ohne Title*, 1992 (from the series of self-portraits)

das wäre ein miteinander!

Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1996 (aus der Medusa-Serie)
Martin Kippenberger, *Ohne Title*, 1996 (from the Medusa series)

Glaubfrau und Unheil

Peter Pakesch Ja, er konnte verschiedene Systeme, auch solche, die sich widersprochen haben, mit großer Souveränität gleichzeitig verwenden und in Beziehung setzen.

Martin Prinzhorn Wenn man, wie im allgemeinen Warhol-Kanon üblich, von der Transposition des Gewöhnlichen, der Werbung, des Alltagsgegenstandes und des Außerkünstlerischen spricht, dann macht es zwanzig Jahre später schon Sinn, dass Kippenberger dasselbe mit der Kunst macht. Das heißt, die Kunst als Gewöhnliches nimmt und dann wiederum für sich transfigurierte [illegible] auch in die Gesamtgiebigkeit dieses Werks.

Peter Pakesch Also die bewusste Trivia[illegible] Kunst.

Martin Prinzhorn Um jetzt nochmals zurückzukommen auf die Frage, warum sich junge Künstler so stark für Kippenbergers Werk interessieren: Was eine Rolle spi[illegible] was an das Transpositionieren anderer Kunst ans[illegible] war, [illegible] Ende der 1990er Jahre für junge Künst[illegible] war, weil es diese Programme nicht m[illegible] Fragen „Bin ich Konzeptkünstler?", „Bin ich ein Maler?" usw. Da wird das Modell Kippenberger schon sehr interessant, weil es als Blaupause dienen kann, wie man sich nicht davor fürchten muss, nichts Originelles zu m[illegible] oder keine neue Position zu erfinden.

Daniel Baumann Und diese Befreiung h[illegible] mitgeteilt. Jenseits davon ist auffällig, wie stark Kippenbergers Bedürfnis war, Raum zu besetzen, was du, Martin, auch in deinem Artikel für den Katalog *Gitarren, die nicht Gudrun heißen: A Homage to Martin Kippenberger* [illegible] beschrieben hast. Da gibt es für mich Momente, w[illegible] werde bezüglich des Modells Martin Kipp[illegible] Ganze sehr burschig wird.

Martin Prinzhorn Jenseits der Geschlechterfrage gibt es da kritische Momente. Ab einem gewissen Punkt war es auch für gute Kumpanen nicht mehr aushaltbar, daneben zu stehen, weil der Raum eben schon besetzt war.

Daniel Baumann Du meinst in den 1990er Jahren?

Martin Prinzhorn Ja. Da wurde es sozusagen eng.

Daniel Baumann Auch das Werk?

Peter Pakesch Yes, he was very adept at using and relating different systems at the same time, even those that were mutually incompatible.

Martin Prinzhorn If, as is customary in the general Warhol canon, to talk of the transposition of the ordinary, advertising, everyday objects and non-artistic things, then twenty years later it makes sense for Kippenberger to do the same with art. I.e. treat art as ordinary and in turn transfigure it for himself. That also fits into the overall logic of [illegible] oeuvre.

Peter Pakesch [illegible] deliberate trivialisation of art.

Martin Prinzhorn To go back to the question of why young artists are so interested in Kippenberger's work. What played a part and followed the transpositioning of other people's art, was that at the end of the 1990s things [illegible] enormously difficult for young artists because these programmes didn't exist any more, questions like "Am I a conceptual artist?" or "Am I a painter?", and so on. That's where the Kippenberger model does become very interesting because it can act as a blueprint of how you don't need to worry about not doing anything original [illegible] a new [illegible].

Daniel Baumann [illegible] communicated itself via [illegible] that, it is striking how strong Kippenberger's need [illegible] occupy space, as you also described in your article for the *Gitarren, die nicht Gudrun heissen: A Homage to Martin Kippenberger* catalogue (2003). Martin, [illegible] there are times when I still get sceptic[illegible] Kippenberger model, when the whole [illegible] bit laddish.

Martin Prinzhorn Even apart from the question of gender, there are critical moments there. From a certain point on, even his mates couldn't put up with it any more, because the space was already occupied.

Daniel Baumann You mean in the 1990s?

Martin Prinzhorn Yes. That's when it got kind of cramped.

Daniel Baumann The works as well?

Künderin

Martin Prinzhorn Nein, das glaube ich nicht, sondern nur die Bedingungen. Und das System Kollaboration hat auch nicht mehr funktioniert.

Daniel Baumann Wäre dann dieses System du[illegible] breiterte Rezeption abgelöst worden? Die Co[illegible] ein breiteres Publikum?

Peter Pakesch Es fällt tatsächlich mit dem Moment zusammen, wo die Rezeption an Breite gewinnt. Es [illegible] der Moment, wo Kippenberger massiv mit pe[illegible] autobiografischen Verweisen aufwartet. Dam[illegible] die Selbstportrait-Serie von 1992, dann selbstv[illegible] Medusa-Serie von 1996, aber auch die Jacqueline Picasso-Bilder. Allen ist gemeinsam, dass hier die Community unwichtig ist.

Daniel Baumann Mein Eindruck ist, dass sich [illegible] fang de[illegible] 1990er Jahre ein System erschöpft hatte, wa[illegible] sich wo[illegible] lich in der Trennung 1992 von den Galeristen [illegible] und Peter Pakesch spiegelte. Gibt es eigentlich Werke, die ihr heute anders beurteilt?

Martin Prinzhorn Ich würde die Dinge unterscheiden. [illegible] fast nur über die Installation und den Kontext ver[illegible] Wie die Peter-Skulpturen, die als einzelne Objekte [illegible] wahnsinnig gut sind, die aber manchmal nu[illegible] sind, wenn man weiß, wie sie installiert wurden, dass man beispielsweise kaum durchgehen konnte, sodass es eine komplette anti-autonome Kunstwerk-Installation war. Das Spannende war da natürlich der gedankliche Umgang mit den Räumen der Kunst und wie sie definiert sind, was also den Unterschied zwischen Skulptur und Raum ausmacht usw. Also Sachen, an denen auch ein Heimo Zobernig arbeitete und wo Kippenberger genau hingeguckt und es weiter verarbeitet hat.

Daniel Baumann Was war der Grund, die Sachen in Serien zu produzieren? Gab es Zweifel, dass die einzelnen Bilder oder Objekte alleine nicht bestehen konnten?

Peter Pakesch Vielleicht am Anfang. Aber es war eher eine Form der Produktion, die sich verselbstständigt hat, die methodisch interessante Ansätze barg. Es war die Möglichkeit, Alternativen durchzuprobieren.

Martin Prinzhorn No, I don't think so. Only the conditions. And the collaboration system wasn't working any more.

Daniel Baumann [illegible] reputation have made [illegible] wider public made the [illegible]

Peter Pakesch It did indeed coincide with the moment when his reputation burgeoned. But it was also the moment [illegible] Kippenberger left us with massive quasi-[illegible] and autobiographical references. By that, [illegible] portrait series of 1992, then of course the [illegible] 1996, but also the Jacqueline Picasso [illegible]. What they have in common is that the community is unimportant.

Daniel Baumann My impression is that in the early 1990s [illegible] possibly reflected [illegible] and Peter Pakesch [illegible] works you would rate differently today?

Martin Prinzhorn I would distinguish the things that are comprehensible almost only in terms of installation [illegible] sculptures, which are terrif[illegible] objects but sometimes only [illegible] you know how they were installed, for example that you couldn't go through, so that it was a completely anti-autonomous artwork-installation. The exciting thing there was of course the mental involvement with the spaces of the art and how they are defined, i.e. what constitutes the difference between sculpture and space. In fact, the kind of things Heimo Zobernig was also working on, where Kippenberger had a close look and took it a bit further.

Daniel Baumann What was the reason for producing the things in series? Were there doubts that the individual pictures or objects couldn't remain afloat by themselves?

Peter Pakesch Perhaps at the beginning. But it was more a form of production that lived itself off and contained methodologically interesting approaches. It was an opportunity for trying out alternatives.

Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger
METRO-Net Transportbüste
U-Bahn-Eingang
documenta X, Kassel, 1997

Martin Kippenberger
METRO-Net Transportbüste
Subway Entrance
documenta X, Kassel, 1997

Albrecht Dürer bei Sauer: Auswahl

Albrecht Dürer: Bildnisse.
Link zur DNB

werd ist ganz wie Dieter Wiesmüller, Jürgen Partenheimer, Balthasar werd und der LA-Künstler Tom Simpson gebaut hatten.

Natürlich war das *METRO-Net*, als es nun so hieß, als eine glorreiche Allegorie angenommen worden, die nicht nur das Zeitalter von Mobilität, Globalität und Akzeleration auf einen lakonischen Punkt gebracht hätte, sondern auch noch die romantische Möglichkeit einer anderen, „zweiten Welt unter der Erde", von der sich die Bohème solange genährt hat, mit einbezog und zugleich deren Verbautheit mit allegorisierte. Und es hieße, einem besonders dumpfen Reflex biographistischer Kunstgeschichtsschreibung und ihres gesunden Menschenverstandes zu folgen, wenn man darauf hinweisen wollte, dass der Künstler das gar nicht alles mit beabsichtigt hat, sondern nur von der sehr starken Metapher des U-Bahn-Eingangs angezogen war – einer Stärke, die auch gerade in der an der Grenze der Trivialität angesiedelten Dichte bestand, die die ikonisch mit hochgeblasenem Rock

METRO-Net was of course accepted as a glorious allegory that not only went laconically to the heart of the age of mobility, globalism and acceleration but also evoked the romantic possibility of a different "alternative world beneath the ground" that bohemians had fed on so long, meantime allegorising its botched construction. And it would mean yielding to a particularly cloddish reflex of biographical art historiography and common sense if one were to point out that the artist had by no means intended all of that but was only attracted by the very strong metaphor of the subway entrance – an appeal that also resides in the pithiness verging on triviality that forces the iconic image of Marilyn Monroe, standing over a ventilation shaft with her skirt blowing up, into an underworld where you can abandon all hope, design an alternative world or are suddenly connected to everything.

Modell Karl-Ludwig Sauer

Daniel Baumann Letzte Frage. Wie [illegible] Zitat von Albert Oehlen? „Kippenberger [illegible] das Erkennen von signifikanten Motiven [illegible] Umsetzung über ein Konzept. Aber nicht einfach auf [illegible] Wege. Da war noch eine zusätzliche [illegible] dazu brachte, das Konzept zu verlassen [illegible] damit zufrieden, [illegible] ausgewählten Motiv [illegible] Methode gegenüber [illegible]. Das heißt, ein Motiv [illegible] aufgenommen, aber [illegible] ihm fremden Konzept behandelt?

Martin Prinzhorn Das ist natürlich die [illegible] arbeitsweise Kippenbergers.

Daniel Baumann Dass du Mörtel nimmst und damit einen Witz machst?

Martin Prinzhorn Nein, keinen Witz [illegible] würde [illegible] sagen, dass es immer eine andere [illegible] ist, sondern dass es darum geht, sich nicht auf eine [illegible] Methode einzulassen, sich also nicht darauf zu verlassen, dass man mit einer einzigen Methode ein Motiv in Kunst überführen kann. Es geht darum, immer auch eine Alternative zu [illegible], auch eine alternative Leseart. Also methodisch an [illegible] Enden Öffnungen zu definieren. Wirklich wichtig ist dass dieses Erzeugen von Ambiguitäten, weil das der [illegible] mögliche Punkt ist, den Kunstbegriff überhaupt immer wieder zu verhandeln.

Peter Pakesch Deshalb haben unterschiedliche Formen von Werkkonzeptionen parallel existiert. Es gab eine Selbstporträt-Schiene genauso wie die *Peter*-Schiene. Dieses Nebeneinander, Miteinander und Gegeneinander findet sich in jedem einzelnen Werk als ein Kleinmodell wieder.

Martin Prinzhorn Die Arbeiten mit den Ambiguitäten und methodischen Verfremdungen sind für mich die wichtigen Arbeiten. Wo ich für das Verständnis die Anekdote brauche, ist es was anderes. Deshalb auch meine Skepsis gegenüber der Installation *The Happy End of Franz Kafka's „Amerika"*, die, im Museum installiert und ohne die kleinen Geschichten rundherum, als Kunstwerk weniger interessant ist.

Daniel Baumann Ja, formal ist es eher langweilig.

Martin Prinzhorn Du brauchst sozusagen eine biografische Information …

Daniel Baumann One last question. How do you understand the following quote from Albert Oehlen? "Kippenberger's forte was recognising significant motifs and implementing them via a concept. But not simply in a direct fashion. There was a second authority there that induced him to abandon the concept. He wasn't satisfied with imposing the right method on the selected subject." Does that mean a subject [illegible] but run through an alien outlook?

Martin Prinzhorn [illegible] of course that's Kippenberger's [illegible]

Daniel Baumann You take paintings and make jokes [illegible] them?

Martin Prinzhorn [illegible] not jokes. Nor would I say the method is necessarily [illegible] different. What matters is not to let yourself [illegible] single method. Not to rely on being able to [illegible] subject into art via a single method. What [illegible] is always allowing for an alternative, even an [illegible] interpretation. That's to say, defining openings methodically every which way you can. What's really important there is this generating of ambiguities, because the only possible point is constantly renegotiating the concept of art as such.

Peter Pakesch That's why various forms of work concept existed parallel to each other – that there was a self-portrait production line as well as a *Peter* production line. This juxta, co and contra is replicated as a mini-model in every single work.

Martin Prinzhorn The works with the ambiguities and methodological alienations are the important works as far as I'm concerned. Where I need anecdote for understanding it's rather different. Hence my scepticism vis-à-vis *The Happy End of Franz Kafka's "Amerika"* installation, which, installed in the museum and without the little stories round about it as art work, is less interesting.

Daniel Baumann True. Formally it's rather boring.

Martin Prinzhorn You kind of need biographical information …

Daniel Baumann … und dann wird es etwas schwatzhaft. Könnte man sagen, dass, wenn man als Künstler ein Motiv aufgreift, dieses eine gewisse Sprache einfordert? Und dass Kippenberger es geschafft hat, dem Motiv eine andere Sprache zu verpassen. Oder, umgekehrt, dass er eine Sprache aufgegriffen hat, aber ein anderes Motiv damit gemacht hat.

Martin Prinzhorn Das ist genau das Grundsatzding an guter Kunst und warum es Spaß macht, ins Museum zu gehen: dass du dich letztendlich von diesen Dingen überraschen lassen willst. So können wir jetzt auch retrospektiv die Werke beurteilen, nämlich wo das von selbst transportiert ist, sind wir zufrieden und wo es nicht transportiert ist, sind wir ein bisschen skeptisch.

Daniel Baumann Da sehe ich auch die Großzügigkeit in Kippenbergers Werk, dieses Schaffen von Raum für die Betrachter. Perfekte Werke brauchen mich nicht.

Martin Prinzhorn Das absolut kalkulierte Risiko, dass etwas daneben gehen kann.

Daniel Baumann … at which point it becomes rather garrulous. Could one say that, if you take up a subject as an artist, it demands a certain idiom? And that Kippenberger managed to fit a different idiom to the subject? Or, contrariwise, that he adopted an idiom but made a different subject of it?

Martin Prinzhorn That is precisely the basic thing in good art and why it's fun going to a museum – that in the end you want to let these things surprise you. So we can now retrospectively judge works, the ones that get themselves across, we're happy, and the ones that don't, we're a bit sceptical.

Daniel Baumann That's where I see the great thing about Kippenberger's work, this creating space for the viewer. Perfect works don't need me.

Martin Prinzhorn The absolutely calculated risk that something can go wrong.

ja, det absolut kallkulierte Risiko.

I geht ab.

Diedrich Diederichsen

Welteroberung: Meta-Museum und METRO-Net

Conquering the Globe: Meta-Museum and METRO-Net

1970

Karl-Ludwig Sauer 23.08.2017 15:21:53
flotter Spruch

Kippenberger war ein Genie, da er bereits bei den Göttern wohnet.
Der Begriff des Genies hat zwei unterschiedliche Wurzeln: Im englischen Sprachraum stammt er vom lateinischen Genius ab, einem Schutzgeist in der römischen Religion. Der Genius, den nur Männer besaßen, „Kippe" zum Beispiel, wohnte einem jeden Mann inne und starb mit ihm. Er repräsentierte seine Persönlichkeit und gab ihm die Fähigkeit zur Zeugung von Nachkommen. Man kann ihn als ein inneres Wirkungsprinzip bezeichnen. In der Kunstgeschichte wurden die Genien in mittelalterlichen Skulpturen und Abbildungen als geflügelte Gestalten abgebildet, im Barock waren sie in Form kleiner wohlgenährter Säuglinge eine sehr beliebte Dekoration. Das weibliche Gegenstück zum Genius ist Juno. In Deutschland und Frankreich kann der Begriff „Genie" auf „ingenium" (natürliches, angeborenes Talent) zurückgeführt werden. In der Renaissance

Martin Kippenberger hatte
Obsessionen, Wünsche, an
an momentanen Gelegenh
hektischen Produktivität üb
festhielt. Wenn man die v
solcher dauerhafter Wüns
abstrakte Fluchtpunkte br
ein Wunsch nach Weltgelt
eine elastische internation
zwischen denen er sich un
Zum anderen aber war es
oder mehrerer, von Samm
man seine Arbeit auch fü
an die er oft dachte. Nicht
früh zu sterben, sondern
Mythen in allen Facetten
das Problem des andauern
Und das ist ja jenseits aller narzisstischen Vorteile diesbezüglicher Projektionen ein Ker des Wert- und Qualitätsproblems: Es könnte ja sein, dass me Werk n
Konstante Kunst ist, sond selber
auf die andere (Werke, P
werden. Ist das erstrebenswert? Was bedeutet das für die alltägliche, gegenwartsbezogene Arbeit?

Es hat das oft ausdrückl Erst in einigen Jahrzehnten
wird sich die Qualität de
damit nicht, dass erst de
und bisher unerkannte Sin
schlicht, dass sie andere Maßstäbe zur Verfügung haben würde – schließlich war er selbst ständig damit beschäftigt, immer wieder neue Kriterien an längst erledigte oder günstig kanonisierte Künstler anzulegen. Die Frage, inwieweit diese anderen Kriterien, Paradigmenwechsel etc. standhalten können, hat er zwar durchaus auch in Kategorien des Genie-Glaubens beantwortet, aber die Ermittlungen, die er zu ihrer Beantwortung unternommen hat, waren sehr viel nüchterner und im besten Sinne kritisch: im Sinne eines permanenten vergleichenden und unterscheidenden Konstatierens von Erfolg und Misserfolg bei wechselnden Rahmenbedingungen. Es ist typisch für Kippenberger, dass eine sentimentale Idee wie die des Nachruhms bei ihm eine analytische Intelligenz beflügelt. Dasselbe klappte auch bei anderen sentimentalen Ideen.

Viele von Kippenbergers Projekten nahmen Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er Jahre einen anderen Charakter an.

beyond all the narcissistic benefits of projections of this kind
that is after all the core of a value and quality
after all be that my work is not only
as a constant but is itself a constant,
which others (works, people and ideas)
become
. Is that worth striving for? What does that mean for everyday, present-time related work?

Kippenberger often explicitly emphasized that it would
the decades before the quality of his work would
come apparent. He did not mean thereby that only
posterity would understand him properly and bring to light hitherto unrecognised layers of meaning. He meant simply that it would have different criteria available – after all, he himself was always endeavouring to draw up new criteria for long-dismissed or acclaimed and canonised artists. He may have answered the question as to how far these other criteria and changes of paradigm held water in terms of faith in genius, but the enquiries he undertook in order to answer it were much more sober and critical in the best sense, constantly comparing and differentiating in order to identify success and failure in various framework conditions. It is typical of Kippenberger that a sentimental idea such as long-term fame inspired his analytical intelligence. The same worked in the case of other sentimental ideas as well.

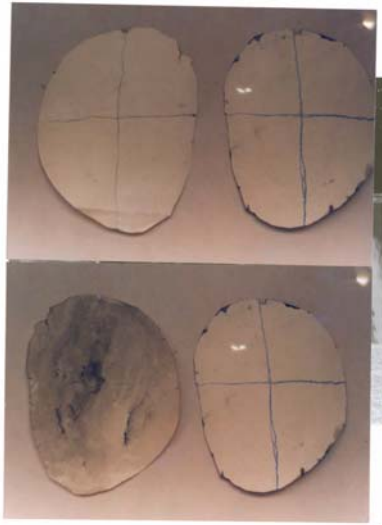
Many of Kippenberger's projects took on a different character in the late eighties/early nineties. It was by

Ludwig Sauer

Martin Kippenberger,
METRO-Net Transportable U-Bahn Eingang, 1997
Skulpturenprojekt Münster

Martin Kippenberger,
METRO-Net Transportable Subway Entrance, 1997
Sculpture project Münster

(Zeichnung)



Überbarock

kl. Serie für Yachtenaufhänger.

Es sollte sich nicht mehr nur um Ausstellungen handeln, in lokalen Galerien abgehalten, mit den üblichen Belohnungen einer Publikation, eines Plakats, einer Eröffnungsparty oder vielleicht eines kleinen inspirierenden Arbeitsaufenthalts, gerne verbunden mit vorübergehenden Bindungen und kurzfristigen Plänen, sondern immer häufiger gewann jetzt um besondere Orte, an denen die Motive der dynamischen, [illegible] Ausbreitung und der stabilen Aufbereitung [illegible] schossen. So wie er sich persönlich [illegible] eroberte, an denen er sich erholte, [illegible] Aufgabe[illegible] seinen unterhielt oder ihnen auf die Nerven ging und sich immer wieder als konzeptueller Berater seiner Lieblingslokale – in Berlin, Thomasberg, Wien, Köln, Frankfurt, Carmona und Venice Beach u.v.m. – in Szene setzte, so [illegible] sich seiner Arbeit geprägte Welten vor, die [illegible] und [illegible] waren als Galerien. Es war nicht das erste und [illegible] letzte Mal, dass Kippenberger auf selbstbezogene und theorielos immanente Weise genau dort mit seinen Überlegungen landete, wo die internationale Theorie bezogene und kritisch motivierte, argumentierende Kunst [illegible] auch gerade gelandet war: bei einem Revival des Modells [illegible]ortsbezogenen [illegible] wie es sowohl von der minimalistischen Skulptur, [illegible] von Künstlern wie Richard Serra, [illegible] kritischen Konzeptualismus, kommend von etwa Michael Asher, mit je einer etwas anderen Nuance entwickelt worden war.

Die Einmaligkeit des Ortes und die [illegible] der institutionellen Funktion eines Ortes sind nicht von [illegible] Bedeutung. In der künstlerischen Praxis [illegible] Kippenberger, wurden sie aber immer wieder [illegible] oder sie überlagerten sich. Er führte eine Auseinandersetzung mit dem Museum als Institution, das ihn nicht (oder nicht oft und groß genug) ausstellen wollte, aber er suchte nach anderen Orten auch, weil ihm langsam das Berechenbare, das rituell und institutionell Gebremste der White Cubes dieser Welt auf den Keks ging. Er hatte zwar immer schon Orte der Lebenswelt bespielt: mit seiner Präsenz, seinen Parties und seinen Leihgaben. Doch waren dies meistens Restaurants und Hotels, die „Paris Bar" in Berlin, das „Hammerstein" oder das „Café Central" in Köln, „Oswald & Kalb" und „Alt Wien" in Wien oder Manolos namenlose Kneipe in Carmona bei Sevilla. Darüber hinaus gab es die Lebenszusammenhänge, Burgen und Atelersituationen auf dem Land, bei denen er zu Gast war, aber was er eigentlich erstrebte – das wäre eine Synthese aus Museum, Landkommune und Installation gewesen. Bevor er so etwas Ähnliches auf der griechischen Insel Syros für einige

then not just a question of exhibitions held in local galleries with the usual perks of a publication, a poster, a vernissage party or perhaps a little inspiring work in residence, nicely linked with temporary commitments and short-term plans. More and more frequently, it was now a matter of particular places in which the motifs of [illegible] dynamic, [illegible] elimination and stable preparation came [illegible]. Just as he personally was always conquering [illegible] places he relaxed, worked, entertained the [illegible] or got on his nerves and was forever playing [illegible] to the gallery as a conceptual adviser to his favourite watering holes – in Berlin, Thomasberg, Vienna, Cologne, Frankfurt, Carmona and Venice Beach etc, so he imagined worlds entirely imbued with the stamp of his work [illegible] were increasingly something else besides galleries. It was not the first or the last time that Kippenberger finished up in self-referential and theory-free immanent fashion precisely in locations where the international theory-bound and critically motivated, discourse-dominated art scene had [illegible] just landed: at a revival of the model [illegible] had been developed both by [illegible] from artists such as Richard [illegible] conceptualism coming for [illegible] from Michael Asher, in each case with a slightly different nuance.

The singularity of locations and the specifics of the [illegible] function of a place are not singularities of the [illegible] however, in artistic practice, particularly in [illegible]'s case, they were time and again produ[illegible]tively mixed up or superimposed on each other. He looked horns with museums as institutions, which did not want to exhibit him (or not often or large-scale enough), but he also looked for other places, because predictability – the ritually and institutionally restrained white cubes of this world – bugged him. Though he had always run the gamut of *lebenswelt* locations with his presence, his parties and his loans, these were mostly restaurants and hotels – the "Paris Bar" in Berlin, the "Hammerstein" or "Café Central" in Cologne, the "Oswald & Kalb" and "Alt Wien" in Vienna or Manolo's nameless joint in Carmona near Seville. Apart from this, there were the living spaces, castles and studio situations in the country where he was a guest, but what he was actually after was a synthesis of museum, rural commune and installation. Before he finally found something of the kind on the Greek island of Syros, his

Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger, *Tiefes Kehlchen*, 1991 (Installationsansicht Wien)

Martin Kippenberger, *Tiefes Kehlchen*, 1991 (Installation view Vienna)

hier muß gelesen werden deshalb so klein

1 2 = 0

Modell Karl-Ludwig Sauer

Zeit tatsächlich fand, gipfelten seine Vorarbeiten in einer Ausstellung in Wien, die wohl seine [illegible] Arbeit war, die ganz außerhalb von White Cubes sta[illegible] [illegible] im Kunstkontext. Nach den vielen Reisen [illegible] in Brasilien, in Südspanien und da[illegible] in Los Angeles, die ihn während der Jahrzehntwende beschäftigt hatten, und die natürlich immer wieder mit vielen Überraschungen und unkontrollierbaren Umständen verbunden waren, reiften nun gesamtkunstwerkart[illegible] Pl[illegible]. Sie zeichnete eine[illegible]seits höhere Kontrollierbarkeit, m[illegible] [illegible] zu [illegible]manie und Autonomie aus, and[illegible] [illegible] [illegible] zunehmend nicht nur symbolisch[illegible] so[illegible] [illegible] [illegible] Orte.

In Wien gab es ein Projekt zum seinerzeit allgegenwärtigen Thema „Kunst im öffentlichen Raum" mit dem Titel *Topographie. Sachdienliche Hinweise.* Da[illegible] war so eine Art Antwort auf Aktivitäten wie das Skulptur[illegible]projekt i[illegible] Mün[illegible]er [illegible] frühes Symptom eines bald über[illegible] einsetze[illegible] [illegible]politisie[illegible]n und an Öffentlichkeitsbegriffen o[illegible] [illegible] Jahren subjektivistischer Kunst. Kippenberger trat in mancher Hinsicht als Scharnier zwischen dem alten Subjektivismus und der neuen Politisierung in Erscheinung. Der relevante öffentliche Raum konzentrierte s[illegible] [illegible]ippenberger zwar tatsächlich auf die Gastronomie [illegible] [illegible] öffentlicher Planung, aber in Wie[illegible] erw[illegible] [illegible] Raum gerade unterirdisch – und [illegible]. Z[illegible] Kuratoren, die ihn einluden, gehörten Helmut Draxler und Susanne Neuburger, die ebenfalls unter den Bedingungen der 1980er Jahre angefangen hatten und jetzt an künstlerischen Entwicklungen jenseits der Iteration bestimmter Subjektivismen interessiert waren.

Für die Installation *Tiefes Kehlchen*, die 1991 im Rahmen dieses Projekts zu und mit den Wiener Festwochen entstand, stand Kippenberger ein Arbeitsschacht zur Verfügung, der beim Ausbau der Linie U3 unterhalb der Mariahilfer Straße entstanden war. Den „dunklen, düsteren, schmutzigen und extrem langen Schacht mit sehr hoher Luftfeuchtigkeit"[1] gestaltete er, gemeinsam mit den Architekten Michael Hofstätter und Wolfgang Pauzenberger (PAUHOF) als einen in jeder Hinsicht eigenen Ort, ohne jede konventionelle Vorgabe. Das *Tiefe Kehlchen*, wie er die Arbeit in Anspielung auf den ersten und längst klassischen Arthouse-Porno *Deep Throat* nannte, war nicht mehr die Variante eines Genres, sondern eine eigene Form, die auch den Betrachtern bei der Eröffnung einiges an Orientierungsfähigkeit abverlangte.

preparatory work culminated in an exhibition in Vienna, which wa[illegible] [illegible]bly his first work that took place wholly [illegible] w[illegible] [illegible]bes while still remaining in an art context [illegible] [illegible] travels and spells abroad in Brazil, south[illegible] [illegible] [illegible] Madrid and finally Los Angeles that kept him busy around the turn of the decade, and which were of course always associated with numerous surprises and uncontrollable circumstances, plans for total syncretic art now matured. Distinguishing features were high controllability and more opportunities for monomania and [illegible]onomy; and at the same time they increasingly ran through the gamut of not only symbolic but also real places.

In Vienna there was a project called *Topography: Useful Tips*, on the theme of that overworked buzzword of the time, "art i[illegible] public space". That was a kind of answer to [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]culptural Project in Münster and [illegible] sy[illegible] of [illegible]hat soon turned into a new, ubiq[illegible] [illegible] re-politic[illegible] [illegible]tude churning out public-benefit mantras after y[illegible] [illegible] subjectivist art. In many respects, Kippenberger turned out to be a link between the old subjectivism and the new politicisation. Though the public space concerned in itself was actually concentrated for [illegible]enberger in gastronomy and grotesque mistakes in [illegible] planning, in Vienna this space expanded specifically [illegible]ground – and that fascinated him. Among the curators who invited him were Helmut Draxler and Susanne Neuburger, who, likewise conditioned by the conditions of the 1980s, were now interested in artistic developments beyond the iteration of certain subjectivisms.

For the *Tiefes Kehlchen* (Deep Throat) installation created within the framework of this project during and with the Vienna Festival, a builders' shaft was made available to Kippenberger that had been used during the construction of underground line U3 beneath Mariahilfer Strasse. He and architect Michael Hofstatter and Wolfgang Pauzenberger (PAUHOF) turned the "dark, gloomy, dirty, extremely long and highly humid shaft"[1] into a place of their own in every respect, though without any kind of conventional specifications. The *Tiefes Kehlchen*, as he called the work, alluding to the first and long-since classic arthouse porn film *Deep Throat*, was no longer a variant of a genre but a form of its own that demanded a certain amount of flexibility in the viewer's orientation at the opening.

gemeint ist: Spitzwegklamemukel ohne Spitzweg

Heute ist das komplett begehbare Kunstwerk außerhalb der Kunstinstitutionen, dessen Vorläufer man bei Schwitters, Dubuffet oder auch bei Pinot-Gallizios *Kaverne der Anti-Materie*, aber natürlich auch bei Zeitgenossen wie Ilya Kabakov suchen könnte, durch so unterschiedliche Künstler wie Gregor Schneider, Mike Kelley, Paul McCarthy oder Thomas Hirschhorn längst stabil im internationalen Repertoire verankert. Hier stellte sich damals zunächst nicht nur die Frage, ob das übliche aktive Inspizieren oder ein passives, geisterbahnbesuchendes Erleben und Überwältigtwerden die richtige Haltung in dieser Arbeit darstellen. Sondern diese Unklarheit setzte sich durch eine weitere Unsicherheit über den Status der Arbeiten fort. In einer hinteren Ecke des langen Ganges gab es z.B. ein Karussell: zwei auf Schienen montierte Schleudersitze unter Regenschirmen (Kippenberger nannte sie „Spitzwege") fuhren um einen Tisch in Form eines zerlaufenden Spiegeleis herum. Würde da gleich noch mehr passieren?

Der sich in Richtung des Schachtes in die Tiefe zwängende Betrachter wurde zuweilen von einem kleinen elektrischen Wägelchen überholt, auf dem eine Art Bauchrednerpuppe mit einem Gießharzkopf saß, den man für einen Abguss des Künstlerschädels halten konnte. Während man sich also seinen Weg an Objekten und Installationen vorbei in die Tiefe des Schachts bahnen wollte, kam der Doppelgänger des Künstlers vorbeigefahren und stellte klar, dass er diese Show auch für sich selbst ausgerichtet hatte. Zunächst kam man an diversen unmittelbar zuvor oder danach in Einzelausstellungen gezeigten Motiven vorbei:

— der Birkenwald, den es kurz darauf in Lund, Schweden, zu sehen gab (als *Jetzt gehe ich in den Birkenwald, denn meine Pillen wirken bald*), auf dessen Boden, die Kippen-Seltzers, ca. 100fach vergrößerte Spalt-Tabletten und Alka-Seltzer herumlagen – eine eigentlich typische, nicht ortsspezifische, sondern ortsklischeespezifische Arbeit, die bei Schweden an Birken, Alkohol- und andere Überdosen und Erbrechen denkt;
— dann die *Kippenblinkys*, bunte Stehlampen aus Gießharz, nach einem Murano-Modell aus den 1960er Jahren, in die Raucherutensilien eingegossen waren und die es zuvor bei David Nolan in New York zu sehen gab;
— der Müllcontainer *Heavy Burschi*, der die Überreste von Gemälden enthielt, die Kippenbergers Assistent Merlin Carpenter angefertigt hatte und die alle möglichen Motive vor allem von Plakaten, Einladungskarten und Buchcovern des Künstlers aufgriffen – kurz darauf sollte es den Container

komplett?

Nowadays, [illegible] walk-in works of art have long become an estab[illegible] element in the international re[illegible] [illegible] the work of such different artists as Gregor Sc[illegible] [illegible] Kelley, Paul McCarthy or Thomas Hirschhorn. Their forerunners were Schwitters, Dubuffet or [illegible] Pinot-Gallizio's *Cavern of Anti-Matter*, and of course contemporaries such as Ilya Kabakov. Here, the first question to be addressed at the time was not just whether the usual active inspection or a passive, ghost-train visiting experience and being overwhelmed would be the right attitude for the job – as a result of a further uncertainty, this lack of clarity extended over the status of the works themselves. In a back corner of the long corridor there was for example a merry-go-round – covered by umbrellas two ejector seats mounted on tracks (Kippenberger called them "*Spitzwege*") went round a table in the shape of a melting fried egg. Would anything else happen there shortly?

ha ha

The viewer squeezing himself down in the direction of the shaft was occasionally overtaken by a little electric wagon on which sat a kind of ventriloquist's [illegible] with a [illegible] head that you could take for a cast of the artist's skull. So while you were trying to make your way down the shaft past objects and installations, the artist's doppelgänger would come whizzing past, making it clear that he'd put the show on for his own benefit as well. Initially various motifs [illegible] [illegible] immediately before or afterwards cropped up:

ich lach mich kaputt

— the birch wood that went on show shortly after in Lund, Sweden (as *Now I'm going into the birch wood because my pills will take effect soon*), on the floor of which was a scattering of Kippen-seltzers, [illegible] tablets enlarged about a hundredfold, and [illegible]seltzers – actually a typical work that was not place-specific but specific to a cliché of a place, which in the case of Sweden made you think of birch trees, overdoses of alcohol etc., and throwing up;
— then the Kippenblinkys, colourful standard lamps of cast resin modelled on a Murano product of the 1960s, with smoking utensils embedded in them, which had previously been on show at David Nolan in New York;
— the *Heavy Burschi* refuse bin, which contained the remnants of paintings that Kippenberger's assistant Merlin Carpenter had made and incorporated all kinds

Tot bin ich schon

Kippenbergers Psychobuildings,
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln, 1988

Kippenberger's Psychobuildings,
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Cologne, 1988

det waren noch Zeiten, der Euro, die Kost-

Modell Karl-Ludwig Sauer

abzuleiten – Kippenberger tat dies allerdin[illegible]it einer gnadenlosen Stringenz, die nicht nur in i[illegible]nsästhetischen, vergleichenden Anwendung [illegible] überaus fruchtbar und anschlussfähig war, sondern [illegible] Gott und Subjektivität wären nur um den Preis [illegible], dass der Demiurg einen sitzen hatte. W[illegible]dte der Künstler [illegible] gleiche Methode auf Zweckbaut[illegible] an, und die psychologisch[illegible] Diagnose mischte sich mit eine[illegible]ktmäßigen Einschätzung der Frage, welches tech[illegible]sche [illegible]der f[illegible]ktionale Problem hier wohl gelöst werden sollte, wur[illegible]n also [illegible]scheinbar außerpsychologischen angewandten K[illegible]che[illegible] reichten seine Überlegu[illegible]en ins fundamen[illegible] Ku[illegible]kriti[illegible]e.

Zunächst waren es e[illegible]ache Beispiele, wie der von einem Parkwächter in Ten[illegible]a zusam[illegible]engezimmerte Unterstand, dessen patente wie [illegible]ur[illegible]lose[illegible]ffensichtlich von primären Bedürfnissen nach [illegible] S[illegible]atten angetriebene Bricolage Kippenberger [illegible] [illegible]ebbe[illegible]nderten. Doch je meh[illegible]ch [illegible]ser Blick auf die [illegible] Nöte des Subjekts [illegible] den Architekturen als erfolgr[illegible] in dem S[illegible], d[illegible]s er [illegible]er neue Pointen generiert[illegible] universeller [illegible] gebracht. Das Ergebnis wa[illegible] schon 1988 das B[illegible] Psychobuildings■ – eine Selbstparodie. Kippenberger hatte [illegible] und den Aufbau seines eigenen, 1979 bei Merve ers[illegible]uches *Frauen* übernommen und im – allerdings sp[illegible] – Merve-Design im Verlag der Buchhandlung W[illegible] König herausgegeben. Die unpaginierten und komplett te[illegible]eien Seiten von *Psychobuildings* zeigen architektonische und gestalterische Auffälligkeiten des öffentlichen Raums, darunter einige, die zu Vorbildern von Skulpturen Kippenbergers geworden waren, aber auch eigene Arbeiten und solche von Freunden wie das *Markus-Oehlen-Pferd* im Garten des Hauses in Carmona.

Das Psychobuilding par excellence in Kippenbergers Kosmos aber war kein konkretes architektonisch gestalterisches Monstrum, sondern ein gesellschaftlich funktionales: das Museum. Schon zu Zeiten der Gruppenausstellung *Wahrheit ist Arbeit* mit Albert Oehlen und Werner Büttner gab es eine privatmythologische Causerie entlang der Begriffe „Mutter", „Staat", „tote Mutter", „Wohnung" und „Museum". Im Katalogtext selbst nur angespielt und vor allem von Oehlen und Büttner auf den Unterschied zwischen Mutter gleich Wahrheit und toter Mutter gleich Wirklichkeit hin entwickelt, spielte in dieser Rede das Museum als der Ort, an dem der Staat („die größte Wohnung ist der Staat") das Verhältnis von „Mutter"

Now, in the case of a work of art defined as such, it is a comparatively obvious and in many respects simplificatory method tending to eliminate complications to suppose that the artist is an originating Subject endowed with psychology and to deduce his obsessions. At any [illegible] that is what Kippenberger did. And he did it with a [illegible] rigour that was not only itself highly fruitful and [illegible] in its application of comparative production [illegible] but [illegible] very funny: God and subjectivity were to be h[illegible] on condition the demiurge had had one too many. B[illegible] if the artist applied the same method to functional buildings and the psychological diagnosis was mixed with a property-market assessment of the question, probably to solve technical or functional problems here, i.e. if the apparently non-psychological applied arts were psychologised, his deliberations would lap over into basic issues of cultural criticism.

To start with, they were very simple examples, like the shelter knocked up by a parking attendant on Tenerife. Kippenberger and Krebber admired its uninhibited DIY character, which was obviously motivated by the primary n[illegible] for shade and protection from the wind. But the [illegible] their attention focused successfully on the supposed needs of the Subject taken account of in the structure (i.e. they noticed more and more points), the more universal it became. The end result of that was the little booklet on *Psychobuildings* published in 1988■ – a self-parody. Kippenberger had taken over the cover and structure of his photo album *Frauen* issued by Merve in 1979 and published it in a back-to-front Merve design with the publisher Walther König. The unpaginated and wholly textless pages of *Psychobuildings* manifest architectural and design features of public spaces, including some that became models for Kippenberger's sculptures, but also some works of his own and works of friends such as the *Markus-Oehlen-Horse* in the garden of the house in Carmona.

However, the psychobuildings *par excellence* in Kippenberger's cosmos were not specific architecturally designed monstrosities but socially functional ones – i.e. museums. Even at the time of the joint *Wahrheit ist Arbeit* exhibition with Albert Oehlen and Werner Büttner, there was extended private-mythology chitchat about terms such as "mother", "state", "dead mother", "apartment" and "museum". Barely touched on in the catalogue itself and

Martin Kippenberger,
*O Rio de Janeiro
besser (richtig)*, 1987

spielgste Währung aller Zeiten!
= es Dummheit oder Freiheit

Modell Karl-Ludwig Sauer

und „toter Mutter" organisiert, eine besondere Rolle, die auf angetäuscht existenzieller Ebene die Tatsache, dass alle drei Künstler früh ihre Mütter verloren hatten, mit dem – damals noch relativ fern liegenden und beim Anti-Establishment-Gestus der Künstler überraschenden – Ziel, den Wahrheitsanspruch der eigenen Arbeit bei seiner Kanonisierung durch die Institution des Museums zu lokalisieren, miteinander verbindet.

Und so ernst gemeint war das auch wieder nicht. Kippenberger hätte es leichter haben können. Mehr als selber die Herzen der Museumsdirektoren zu erobern und Kunst zu machen, die sich für deren Häuser in den 1980ern geeignet hätte, interessierte es ihn zu beobachten, wer wie und wann im Leben zu den Museen zugelassen wurde. 1986 hatte er eine Museums-Ausstellung in Darmstadt, aber das war offensichtlich nicht das richtige Museum – wie wäre es sonst zu erklären gewesen, dass eine derartiges Aufsehen erregende Show kaum Resonanz in der Presse und der übrigen Außenwelt fand? 1991 begann eine Reihe von internationalen Museums-Ausstellungen in San Francisco, die dann 1993 mit den wichtigen Shows im [illegible]pidou und 1994 im Museum Boijmans Van Be[illegible] [illegible] wurde – und zu seinen Leb[illegible] [illegible] M[illegible]gladbach endete. Aber die wich[illegible]en, die er persönlich genau kannte, deren Direktoren und Kuratoren er hatte kommen und gehen sehen, wollten ihn nicht – und da er sich selbst dann doch im[illegible] der ideale Testpilot war, hatte er auch ein besonderes Inte[illegible] das Museum als einen Ort, der Zulassungs- und A[illegible]sstestate [illegible]te. Soziale Wettkämpfe, Hierarchien, [illegible] – das hatte d[illegible] Sohn einer kinderreichen Familie schon [illegible] angetrieben.

Nicht zuletzt von Michael Krebber, aber auch von seinen 1990 in Los Angeles gemac[illegible]en Bekanntschaften Christopher Williams, Mike Kelley und S[illegible]phen Pr[illegible] hatte K[illegible] aber noch etwas ganz and[illegible]es geler[illegible] Da[illegible] n[illegible]lich das Arbeiten mit fertigen Arbeit[illegible] – eigen[illegible] und fre[illegible]der[illegible] im größeren Zusammenhang [illegible] Ausstellungsgestaltung interessanter war als das Generieren von eigenem Material. Zumal ja Kippenbergers Praxis schon spätestens seit der Brasilienreise ganz stark geprägt war vo[illegible]s des korrigierenden und dekontextualisierenden Au[illegible] vo[illegible]er Straße und Buchhandlungen herumliegende[illegible] [illegible] „K[illegible]n" Bruce-Webber- und R[illegible] waren der Anfang dieses, über das immer schon fest im Repertoire verankerte Parodieren von Looks, Logos und Layout – wie das

mainly developed by Oehlen and Büttner in the direction of the difference between mother = truth and dead mother = reality, the argument was that m[illegible] are places where the state ("the largest a[illegible] is the state") organises the "mother"/"dead mother" relationship, and this plays a particular role in combining on a feigned existential level the fact that all three artists had lost their mothers early on, with the goal (at the time a relatively remote aspiration and surprising given the artists' anti-establishment gesture) of localising their own work's claim to truthfulness in its canonisation by museums as institutions.

(Durchlauferhitzer)

And in any case it was not meant very seriously. Kippenberger could have had it easier. More than winning the hearts of museum directors himself and producing art that might have suited their institutions in the 1980s, he was an interested observer of museum behaviour – who was admitted to the museums, how, and at what stage in life. In 1986, he had a museum exhibition in Darmstadt, but th[illegible] w[illegible] obviously not the right museum – how other[illegible] c[illegible]ld [illegible]ou explain why such a sensation-arousing show [illegible] caused a ripple in the press and the rest [illegible] the [illegible]e world? In 1991 a series of international museum exhibitions began in San Francisco, continuing with important shows at the Centre Pompidou in 1993 and the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam in 1994, ending in his lifetime in Geneva and Mönchengladbach. But the important German museums he personally knew very well and whose directors and curators he had seen come and go, didn't want him – and as he himself was in the event always the ideal test pilot, he also had a particular interest in museums as places that hande[illegible] out admission and exclusion certificates. Social r[illegible], hierarchies, upstagings – these were things that h[illegible] [illegible]d on the son of a large family.

What he le[illegible]t least from Michael Krebber, but also from his ac[illegible]tance with Christopher Williams, Mike Kelley and Stephen Prina in Los Angeles in 1990, was something else again – that working with finished works ([illegible]wn and others') in the larger context of designing e[illegible]bitions was more interesting than generating your o[illegible] material. Particularly since, by the time he returned from the trip to Brazil, he was very much into correcting and decontextualising material he had picked up in the

wer zahlt!

Museum of Modern Art Syros (MOMAS)

Martin Kippenberger, *METRO-Net U-Bahn Eingang* Kthma Canné Hrousa, Syros, Griechenland, 1993

Martin Kippenberger, *METRO-Net Subway Entrance* Kthma Canné Hrousa, Syros, Greece, 1993

Cover des Katalogs *Die I.N.P.-Bilder*, die diversen Reclam-Paraphrasen etc. – Hinausgehens in den mittleren 1980ern. Michael Krebber, der damals in seinen eigenen Ausstellungen Poster geschätzter Filme oder aufgeschlagene Bücher in Vitrinen auratisierte und zu primären Materialien erhob, ganz ohne deko[illegible] collagierende [illegible]este, war als [illegible] ein wichtig[illegible] der profes[illegible] Ein[illegible] dies[illegible] die Idee de[illegible] wie *Broken Neon*, eine von ihm im Forum Stadtpark kuratierte Gruppenausstellung und die mehrteilige Reihe *Eurobummel* standen noch für ein klassisches Kuratieren als Nebenbeschäftigung des [illegible] autografische Werke [illegible]chaffenden Künstlers. Doch *Tiefe[illegible]* [illegible] Pr[illegible]nzhorn im Katalog 10 schon dam[illegible] war [illegible]tieren und Selbstkura[illegible] [illegible]stleri[illegible]e Praxis ins Repertoire einer als durchaus eigen und primär empfundenen Produktion eingegliedert worden. Kuratieren war wie Malen, Tackern oder Schneiden ein künstlerisches Handwerk geworden.

So gab es m[illegible]hrere Zu[illegible] „Museum": [illegible]r alte D[illegible] liegt (wobe[illegible] wert ist); sodann das Museum als ein ein- und ausschließender Mechanismus der Geschichtsschreibung und Hierarchienbildung und als solches ebenso attraktiv wie abstoßend; schließlich [illegible] Ort, an dem sich Kuratoren [illegible] – also Leute, [illegible] dem entwickelt [illegible] rische Praxis [illegible] Syros aber konvergierten diese Zugänge mit der ganz anders, viel praktischer und technischer gefassten Obsession der „Psychobuildings" und bizarren Blüten des öffentlichen Raums. Über dem Hafen der Insel thronte nämlich ein Bauskelett, das wie eine Basilika über ein zentrales Schiff und zwei Seitenschiffe verfügte – aber weder über Wände, Türen, noch andere architektonische Elemente. Hier sollte einmal ein Schlachthaus gebaut werden. Es prangte als pure Struktur, tempelartig und autoritär in ihrer ganz grandiosen Leere, über dem Ort wie eine Kultstätte und hatte bald Kippenbergers Interesse erregt, als er Würthle immer häufiger auf der Insel zu besuchen pflegte.

Die ebenso unordentlichen wie heftigen Gedanken über das Kuratieren und das Künstlermuseum hatten inzwischen verschiedene Stadien durchlaufen. Der ebenfalls durch Krebber stark in die gemeinsame Diskussion gebrachte Marcel

street or found lying around in book[illegible] [illegible]corrected" Bruce Webber and Robert Mapplethorpe volumes 9 were the beginning of this mid-1980s venture into transcending the already well-established [illegible] logos and layouts such as the cover of the *I.N.P.-Bilder* catalogue, various Reclam paraphrases, etc. Michael Krebber, who in his own exhibitions at the time was auraticising posters of admired films or books open in shop windows, making primary material of them without any decontextualising, collaging gesture, was thus an important factor as Kippenberger gradually developed the idea of the curating artist in the course of practising his professional skills in the use of material in this way. Exhibitions such as *Broken Neon*, a group exhibition he curated at the Forum Stadtpark, and the multi-part *Eurobummel* series still stood for curating in the classic sense as a secondary occupation of an artist producing mainly autographic works. But *Tiefes Kehlchen* was more, as Martin Prinzhorn already observed at the time in the catalogue. 10 Curating and self-curating had been incorporated into the repertoires as meta-artistic praxis of a production felt to be thoroughly personal and primary. Curating had become an artistic craft like painting, stapling or cutting.

There were thus various ways of getting at the monstrous complex of ideas called "museum": the old discourse of truth that resides in museums (though it remained open whether truth was possible or worth going for); then museums as admittance and exclusion mechanisms of historiography and the formation of hierarchies, and as such equally attractive and repulsive; and finally places in which curators do their thing, i.e. people who had developed a long, unartistic tradition in what Martin now developed for himself in an artistic vein. On the island of Syros, these forms of access converged with the quite different, much more practically and technically formulated obsession with "psychobuildings" and exotic flowerings of public space. A construction skeleton loomed over the island's port that had a nave and two aisles like a basilica, but no walls, doors or other architectural elements. A slaughterhouse had been due to be installed there some time. It shone forth over the place as pure structure, authoritarian and temple-like in its wholly grandiose emptiness, like a place of worship, and it soon aroused Kippenberger's interest as he came to the island to visit Würthle ever more frequently.

Logo der Lord Jim Loge auf der Eingangstür des *METRO-Net U-Bahn Eingang* Kthma Canné Hrousa, Syros, Griechenland, 1993

Logo of Lord Jim Lodge on the entrance door of *METRO-Net subway entrance* Kthma Canné Hrousa, Syros, Greece, 1993

Broodthaers mit seinem „Musée d'Art [illegible] Département des Aigles" hatte ebenso einen stark[illegible] auf [illegible] hinterlassen wie ein gemeinsam mit W[illegible] besuchtes Privatmuseum auf einer benachbarten Ins[illegible]. D[illegible] schien machbar: Doch sollte es sich weder rein über seine Behauptung und die unter ihrer Überschrift poetisch zusammengefassten Gegenstände definieren wie bei Broodthaers, noch tatsächlich wie bei realen Priva[illegible] zusammengekaufte Schätze und Sammlungen [illegible] bizarre Wunderkammer Erstaunen w[illegible] das [illegible] schon ausprobierte Möglichkeiten. D[illegible]ses [illegible] schroff, lustig, minimal und bestimmt auftreten. Es würde das Museum auf seine auktoriale Geste reduzieren und seine Architektur auf das Nötigste. Ja, es würde die Geste Sigmar Polkes toppen, der auf einem vielver[illegible]iteten Foto in einen Mülleimer greift und offensichtlich d[illegible]k des G[illegible] künstlerischen Hände Müll in Kunst ve[illegible]wandelt, [illegible] der Found Objects und der Found F[illegible] bieten – durch Found Architecture.

Während also die U-Bahn-Station noch [illegible] Bau war, spitzte sich das zweite Projekt zu: das *Muse[illegible] of Modern Art Syros*, abgekürzt *MOMAS* – das klang schlie[illegible] nach Mutter wie all diese Museumsa[illegible] sich gut für ein Logo, das Christopher [illegible] werfen sollte, einer der Künstler, die im *MOMAS* ausstellen würden. So kam es, dass schließlich beide Eröffnungen, die der U-Bahn-Station und die des Museums, an zwei aufeinander folgenden Tagen im September 1993 begangen werden konnten – rund um die Feierlichkeiten zu Würthles 50. Geburtstag und von einer Ausstellung bei Eleni Koroneou in Athen von Krebber und Kippenberger flankiert, einer Galerie, die häufig neben Syros als zweiter Stützpunkt für Kippenberger und seinen Kreis diente.

Dabei war die U-Bahn Station zunächst als Bestandteil eines ganz anderen Netzwerks konzipiert als desjenigen, das ein paar Jahre später *METRO-Net* heißen sollte. Ein paar Monate vor der ersten Zeichnung fand man einen verschnörkelten Rest von Geländer, der für einen anderen Zweck entstanden war und sich nun für die Metro-Station anbot. „Zum Glück geht hier ja nichts verloren" (Würthle). So erhielt der U-Bahn-Schacht-Eingang durch seine sehr entfernt an die Pariser Jugendstil-Originale gemahnenden Schnörkel auch tatsächlich ein Gepräge von Metro – und nicht nur allgemein von U-Bahn. Dennoch hieß die erste von Kippenberger entworfene Station

Th[illegible] untidy but [illegible] thoughts about curating and a [illegible] had meantime gone through [illegible] had in the interim brought Marcel [illegible] "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" into the joint discussion, which left as marked impression on Martin as a private museum he and Würthle had visited on a neighbouring island. [illegible] museum of their own seemed feasible; but it would [illegible] be defined purely by asserting it and the poetically [illegible] objects beneath its heading as in the case [illegible] Broodthaers', nor actually document an accumulation of purchased treasures and collections as in the case of a real private museum, nor arouse astonishment as in a chamber of bizarre curios. Those were all tried and tested possibilities. This museum would look stark, funny, [illegible] reduce museums to the [illegible] and its architecture to the [illegible] would surpass Sigmar Polke's gesture in a widely [illegible] photo in which he reaches into a rubbish bin and, obviously thanks to the sensitivities of his artistic hands, transforms rubbish into art, outshining the method of found objects and found footage as [illegible] found architecture.

Wh[illegible] subway station was still being built, the second project – the *Museum of Modern Art Syros (MOMAS* for short) – gathered momentum. Like all such abbreviations for museums, *MOMAS* sound a bit like "mother" and was very suitable for a logo that ultimately Christopher Wool would design, he being one of the artists who would later exhibit in *MOMAS*. So it came about in the end that both openings, the subway station and the museum, took place on successive days in September 1993, around the celebrations for Würthle's 50th birthday, and flanked by an exhibition of Krebber and Kippenberger at Eleni Koroneu in Athens – a gallery that along with Syros often served as a second base for Kippenberger and his friends.

Initially the subway station was conceived as an element of a wholly different network from the one that would later be called *METRO-Net*. A few months prior to the first drawing, the ornate remains of railings were found that had been intended for a different purpose and now proved suitable for a metro station. "Luckily nothing gets wasted here," said Würthle. Thus, thanks to the flourishes very vaguely reminiscent of the Art Nouveau originals of the

Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger,
Spiderman-Atelier, 1996

Martin Kippenberger,
METRO-Net U-Bahn Eingang
Dawson City, Yukon Territory,
Kanada, 1993

Martin Kippenberger,
METRO-Net Subway Entrance
Dawson City, Yukon Territory,
Canada, 1993

Martin Kippenberger,
Peter 2, 1987
Galerie Peter Pakesch,
(Installationsansicht)

Martin Kippenberger,
Peter 2, 1987
Galerie Peter Pakesch,
(installation view)

da meint er die Einzelkämpfer mit - Die Besten kommen aus Amyland²

in unmittelbarer Umgebung des *MOMAS* entdeckt, der wie ein mehrere Meter hoher Beton-Tisch aussah – der Riesenbetontisch zu Kiecols Zwergenbetonhäusern.

Von diesem Modell ließen sich auch die anderen Künstler anstoßen: Kippenbergers langjähriger Mitarbeiter Ulrich Strothjohann, der sich für den skulpturalen Wert von Löchern interessierte, fand eines, das zur Eröffnung zugeschüttet wurde, für die Einladungskarte aber nutzte er ein weiteres herumliegendes Beton-Teil, das noch besser in sein Projekt passte: ein breiter Betonreifen, der an zwei Stellen von Löchern durchbohrt war. „Ein [illegible] Loch in einem, das keines ist", sagt Robert Smithson. [illegible] zeigte Christopher Wool Wegweiser zum *MOMAS*, die er in seiner Trademark-Schrift gehalten hat. Jedes Jahr sollte es eine Show geben, fünf Jahre lang. Auf die 1994er Ausstellung von Wool und Strothjohann folgte 1995 eine von Christopher Williams und Cosima von Bonin, [illegible] ein altes Tonbandgerät mitbra[illegible] paradoxes Objekt, das während des 1991er Northridge-Bebens [illegible] wurde und dessen unentfernbar eingelegtes Band sowohl Prinas als auch die Concrete Band seines Lehrers Michael Asher unwiederherstellbar aufbewahrte. Cosima von Bonin hatte als Hommage an Kippenbergers Lebensthema Nudeln für die Ausstellungseröffnung eine essbare Skulptur geschaffen, [illegible] jeweils in die nächstgrößere Nudel hineingesteckt wurde. Williams zeigte in einem Kino [illegible] David Lamelas und Jörg Schlick erklärte den Parkplatz per Aufkleber zur „Pettingzone MOMAS". Für 1996 wurden Johannes Wohnseifer, damals Kippenbergers „Büroleiter", Heimo Zobernig und Michel Majerus eingeladen. Letzteren kannte Kippenberger gar nicht persönlich, [illegible] von dessen Galeristen Burkhard Riemschneider empfehlen lassen. Zobernig verhalf dem [illegible] zu [illegible] grauen Fußboden und Wohnseifer entwarf die Mütze für den Museumswächter und nutzte das Lieblingsmaterial des Museums, Beton, um den Stuhl des Wächters auf dem Museumsboden für immer an einer Stelle zu verankern. Als letzte Ausstellung war für 1998 eine Kooperation von Albert Oehlen und Jorge Pardo geplant – zu der es wegen Kippenbergers Krankheit und Tod nicht mehr kam.

Das Kuratieren hört aber in den letzten Jahren nicht auf, sich mit den anderen künstlerischen Sprachen Kippenbergers zu vermengen. Schon im Laufe des in dieser Hinsicht ereignisreichen Jahres 1993 erhält er von Veit Loers eine Art Carte Blanche für einen am Kasseler Museum Fridericianum installierten „Kunstverein Kippenberger", der 1993 mit einer Gruppenausstellung *Frauenkunst/Männerkunst* eröffnet. Der Anlass war zum einen Loer's Idee, eingeladenen Künstlern einen Raum auf Zeit zur Verfügung zu stellen, zum anderen dass der Kasseler Kunstverein dem Museum Fridericianum institutionell zugeordnet worden war. Aus diesen Umständen entstand Kippenbergers Idee, einen eigenen Kunstverein am Fridericianum zu betreiben. Hier kuratierte er Einzelausstellungen mit Zeichnungen von Albert Oehlen, seiner eigenen Sammlung erotischer Kunst, Michael Krebber, Ulrich Strothjohann, Johannes Wohnseifer und Cosima von Bonin – 1995 endete das Projekt mit dem Wechsel von Loers nach Mönchengladbach. Doch vor allem die 1994 erstmals ausgestellte Arbeit *The Happy End of Kafka's „Amerika"*, die zwei Stränge in Kippenbergers Arbeit, den von der Ausstellung *Peter* und den von *Tiefes Kehlchen* ausgehenden zusammenführt (nicht zuletzt, weil hier Objekte aus beiden versammelt waren), enthält nun noch einmal ein um diverse Virtuositäten erweitertes kuratorisches Repertoire, das u.a. das nicht unspektakuläre Initiieren einer Produktion von zehn Künstlerbüchern, weitgehend von Freunden und Kollegen, mit enthielt. Bei den im *Spiderman Atelier*, den *Jacqueline*-Bildern und dem *Medusa*-Komplex in den letzten beiden Lebensjahren in Angriff genommenen Aufgaben wird dann aus dem sehr speziellen Zugriff auf Kafka wieder ein neuer Materialbezug: die Inszenierung von Klassikern. Das kuratorische Vokabular war nicht mehr spektakulär genug, um es vorzuzeigen, war sozusagen zum Teil des Händchens, also der natürlichen Spontaneität geworden.

Vergleicht man indes die Anzahl der Hotelzeichnungen zu den beiden Themen *MOMAS* und U-Bahn-Schacht, nimmt der U-Bahn-Schacht in den kommenden Jahren mindestens den gleichen Platz ein wie das Museum. Während das Museumsprojekt durch diverse Zeichnungen und Modelle 1995 in einer Ausstellung im Genfer MAMCO gewürdigt und zusammengefasst wurde – das Ensemble ist noch heute im Besitz des Museums–, kam es zu einer umfassenden Würdigung, ebenfalls mit Modellen und Zeichnungen des U-Bahn-Projekts, nunmehr als *METRO-Net* erst nach Martins Tod im Jahre 1998 im Schindler-Haus in Los Angeles, das inzwischen vom österreichischen MAK als Außenstelle übernommen worden war. Die von Würthle beobachteten Assoziationen zwischen antiken Tempelanlagen und einerseits dem *MOMAS*-Skelett, andererseits den U-Bahn-Ideen, werden in einigen dieser Hotelzeichnungen sehr konkret, insbesondere in Bezug auf die U-Bahn.

Kippenberger had discovered another ruined building in the immediate vicinity of *MOMAS* that looked like a concrete table several metres high – a giant table for Kiecol's dwarf concrete houses.

The other artists were spurred on by this model: Kippenberger's long-standing colleague Ulrich Strothjohann, who was interested in the sculptural value of holes, found one that was filled up for the opening, but for the invitation card he used another chunk of concrete lying around that fitted his project better: a wide concrete hoop drilled with holes in two places. "A thing is a hole in one that [illegible]" says Robert Smithson. Christopher Wool and Strothjohann exhibited signposts to *MOMAS* written in Wool's trademark font. There would be a show every year, for five years. The 1994 exhibition of Wool and Strothjohann was followed in 1995 by one with Christopher Williams and Cosima von Bonin, plus Stephen Prina, who brought an old tape-recorder with him, a paradoxical object that was destroyed in the Northridge earthquake in 1991 and whose immovably wedged tape had an unrecreatable recording of Prina's and also one of the Concrete Band of his teacher Michael Asher. Cosima von Bonin had concocted an edible sculpture for the opening as a tribute to Kippenberger's life-long passion for noodles, in which [illegible] noodle was threaded into the next largest noodle. [illegible] showed films by Morgan Fisher and David Lamelas, and Jörg Schlick put up stickers declaring the car park to be "MOMAS Petting Zone". In 1996, Johannes Wohnseifer, Kippenberger's "office manager" at the time, Heimo Zobernig and Michel Majerus were [illegible] Kippenberger did not know Majerus personally at all, but he had been recommended by Majerus' dealer Burkhard Riemschneider. Zobernig helped the gallery to a grey floor, and Wohnseifer designed the caps for museum attendants and used the favourite material of the museum, concrete, to fix the attendant's chair to the spot on the museum floor for ever. Planned for the last exhibition in 1998 was a joint effort between Albert Oehlen and Jorge Pardo. Unfortunately because of Kippenberger's illness and death it did not take place.

But in the last years the curating went on mingling with Kippenberger's other artistic outlets. Already in the course of what was an eventful year of 1993 in this respect he received a kind of carte blanche from Veit Loers for a "Kunstverein Kippenberger" (a kind of art club) based at the Museum Fridericianum in Kassel, which opened in 1993 with a group exhibition called *Woman's Art/Men's Art*. The background to this was both Loer's idea of making a room available to invited artists for a period, and the Kassel Kunstverein being institutionally assigned to the Museum Fridericianum. Out of this came Kippenberger's idea to [illegible] his own Kunstverein at the Fridericianum, where he [illegible] exhibitions with drawings by Albert Oehlen, his own collection of erotic art, Michael Krebber, Ulrich Strothjohann, Johannes Wohnseifer and Cosima von Bonin. The project came to an end in 1995 when Loers moved to Mönchengladbach. But above all *The Happy End of Kafka's "Amerika"*, first exhibited in 1994, which united two strands in Kippenberger's work, the one of the *Peter* exhibition and the one of *Tiefes Kehlchen* (not least because objects from both were assembled here), now contained once again a curatorial repertoire expanded by various virtuosities that also included inter alia the not unspectacular launch of the production of ten artist books, largely of friends and colleagues. [illegible] years [illegible] – *Spiderman* [illegible] group – resulted in a new material strand of staging the classics. The curatorial vocabulary was no longer spectacular enough to show it up – it had as it were become part of the trick, i.e. the natural spontaneity.

[illegible] hotel drawings on the [illegible] *MOMAS* [illegible] subway shaft, the subway shaft would rank at least equal to the museum in the coming years. Whereas the museum project was acknowledged and summed up in an exhibition at MAMCO in Geneva in 1995 showing various drawings and models – the whole ensemble is still in the museum's possession – a comprehensive appreciation, likewise with models and drawings of the subway project (now known as *METRO-Net*), followed in 1998 at the Schindler building in Los Angeles after Martin's death, the building having been acquired as an outstation by MAK in Austria. The associations observed by Würthle between the ground plans of classical temples and both the *MOMAS* skeleton and the subway idea become very specific in some of these hotel drawings, particularly in relation to the subway.

Modell Karl-Ludwig Sauer
Modell Karl-Ludwig Sauer

Museum of Modern Art Syros (MOMAS)

Martin Kippenberger,
METRO-Net U-Bahn Eingang
Kthma Canné Hrousa,
Syros, Griechenland, 1993

Martin Kippenberger,
METRO-Net Subway Entrance
Kthma Canné Hrousa,
Syros, Greece, 1993

Logo der Lord Jim Loge auf der Eingangstür des *METRO-Net U-Bahn Eingang*
Kthma Canné Hrousa,
Syros, Griechenland, 1993

Logo of Lord Jim Lodge on the entrance door of *METRO-Net subway entrance*
Kthma Canné Hrousa,
Syros, Greece, 1993

Cover des Katalogs *Die I.N.P.-Bilder*, die diversen Reclam-Paraphrasen etc. – Hinausgehens in den mittleren 1980ern. Michael Krebber, der damals in seinen eigenen Ausstellungen Poster geschätzter Filme oder aufgeschlagene Bücher in Vitrinen auratisierte und zu primären Materialien erhob, ganz ohne dekontextualisiernde, collagierende Geste, war also auch ein wichtiger Faktor, als Kippenberger nach und nach im Zuge der professionalisierenden Einübung dieses Materialumgangs die Idee des kuratierenden Künstlers entwickelte. Ausstellungen wie *Broken Neon*, eine von ihm im Forum Stadtpark kuratierte Gruppenausstellung und die mehrteilige Reihe *Eurobummel* standen noch für ein klassisches Kuratieren als Nebenbeschäftigung des primär autografische Werke schaffenden Künstlers. Doch *Tiefes Kehlchen* war, wie Martin Prinzhorn im Katalog[10] schon damals schrieb, mehr: Hier war das Kuratieren und Selbstkuratieren als eine meta-künstlerische Praxis dem Repertoire einer als durchaus eigen und primär empfundenen Produktion eingegliedert worden. Kuratieren war wie Malen, Tackern oder Schneiden ein künstlerisches Handwerk geworden.

So gab es mehrere Zugänge zum monströsen Ideenkomplex „Museum“: der alte Diskurs der Wahrheit, die im Museum liegt (wobei offen blieb, ob Wahrheit möglich bzw. erstrebenswert ist); sodann das Museum als ein ein- und ausschließender Mechanismus der Geschichtsschreibung und Hierarchienbildung und als solches ebenso attraktiv wie abstoßend; schließlich aber der Ort, an dem sich Kuratoren ausleben – also Leute, die eine lange unkünstlerische Tradition in dem entwickelt hatten, was Martin nun für sich selbst als künstlerische Praxis entwickelte. Auf der Insel Syros aber konvergierten diese Zugänge mit der ganz anders, viel praktischer und technischer gefassten Obsession der „Psychobuildings“ und bizarren Blüten des öffentlichen Raums. Über dem Hafen der Insel thronte nämlich ein Bauskelett, das wie eine Basilika über ein zentrales Schiff und zwei Seitenschiffe verfügte – aber weder über Wände, Türen, noch andere architektonische Elemente. Hier sollte einmal ein Schlachthaus gebaut werden. Es prangte als pure Struktur, tempelartig und autoritär in ihrer ganz grandiosen Leere, über dem Ort wie eine Kultstätte und hatte bald Kippenbergers Interesse erregt, als er Würthle immer häufiger auf der Insel zu besuchen pflegte.

Die ebenso unordentlichen wie heftigen Gedanken über das Kuratieren und das Künstlermuseum hatten inzwischen verschiedene Stadien durchlaufen. Der ebenfalls durch Krebber stark in die gemeinsame Diskussion gebrachte Marcel

street or found lying around in bookshops, "corrected" Bruce Webber and Robert Mapplethorpe volumes[9] were the beginning of this mid-1980s venture into transcending the already well-established practice of parodying logos and layouts such as the cover of the *I.N.P.-Bilder* catalogue, various Reclam paraphrases, etc. Michael Krebber, who in his own exhibitions at the time was auraticising posters of admired films or books open in shop windows, making primary material of them without any decontextualising, collaging gesture, was thus an important factor as Kippenberger gradually developed the idea of the curating artist in the course of practising his professional skills in the use of material in this way. Exhibitions such as *Broken Neon*, a group exhibition he curated at the Forum Stadtpark, and the multi-part *Eurobummel* series still stood for curating in the classic sense as a secondary occupation of an artist producing mainly autographic works. But *Tiefes Kehlchen* was more, as Martin Prinzhorn already observed at the time in the catalogue.[10] Curating and self-curating had been incorporated into the repertoire as meta-artistic praxis of a production [illegible] primary. Curating had become an artistic [illegible] like painting, stapling or cutting.

There were thus various ways of getting at the monstrous complex of ideas called "museum": the old discourse of truth that resides in museums (though it remained open whether truth was possible or worth going for); then museums as [illegible] and exclusion mechanisms of historiography and the formation of hierarchies, and as such equally attractive and repulsive; and finally places in which curators do their thing, i.e. people who had developed a long, unartistic tradition in what Martin now developed for himself in an artistic vein. On the island of Syros, these forms of access converged with the quite different, much more practically and technically formulated obsession with "psychobuildings" and exotic flowerings of public space. A construction skeleton loomed over the island's port that had a nave and two aisles like a basilica, but no walls, doors or other architectural elements. A slaughterhouse had been due to be installed there some time. It shone forth over the place as pure structure, authoritarian and temple-like in its wholly grandiose emptiness, like a place of worship, and it soon aroused Kippenberger's interest as he came to the island to visit Würthle ever more frequently.

Broodthaers mit seinem „Musée d'Art Moderne. Département des Aigles“ hatte ebenso einen starken Eindruck auf Martin hinterlassen wie ein gemeinsam mit Würthle besuchtes Privatmuseum auf einer benachbarten Insel. Das eigene Museum schien machbar: Doch sollte es sich weder rein über seine Behauptung und die unter ihrer Überschrift poetisch zusammengefassten Gegenstände definieren wie bei Broodthaers, noch tatsächlich wie bei realen Privatmuseen zusammengekaufte Schätze und Sammlungen dokumentieren oder als bizarre Wunderkammer Erstaunen wecken: das waren alles schon ausprobierte Möglichkeiten. Dieses Museum würde schroff, lustig, minimal und bestimmt auftreten. Es würde das Museum auf seine auktoriale Geste reduzieren und seine Architektur auf das Nötigste. Ja, es würde die Geste Sigmar Polkes toppen, der auf einem vielverbreiteten Foto in einen Mülleimer greift und offensichtlich dank dem Gespür seiner künstlerischen Hände Müll in Kunst verwandelt, ja die Methode der Found Objects und der Found Footage überhaupt überbieten – durch Found Architecture.

Während also die U-Bahn-Station noch im Bau war, spitzte sich das zweite Projekt zu: das *Museum of Modern Art Syros*, abgekürzt *MOMAS* – das klang schließlich wieder ein bisschen nach Mutter wie all diese Museumsabkürzungen und eignete sich gut für ein Logo, das Christopher Wool schließlich entwerfen sollte, einer der Künstler, die im *MOMAS* ausstellen würden. So kam es, dass schließlich beide Eröffnungen, die der U-Bahn-Station und die des Museums, an zwei aufeinander folgenden Tagen im September 1993 stattfinden konnten – rund um die Feierlichkeiten zu Würthles 50. Geburtstag und von einer Ausstellung bei Eleni Koroneou in Athen von Krebber und Kippenberger flankiert, einer Galerie, die häufig neben Syros als zweiter Stützpunkt für Kippenberger und seinen Kreis diente.

Dabei war die U-Bahn Station zunächst als Bestandteil eines ganz anderen Netzwerks konzipiert als desjenigen, das ein paar Jahre später *METRO-Net* heißen sollte. Ein paar Monate vor der ersten Zeichnung fand man einen verschnörkelten Rest von Geländer, der für einen anderen Zweck entstanden war und sich nun für die Metro-Station anbot. „Zum Glück geht hier ja nichts verloren“ (Würthle). So erhielt der U-Bahn-Schacht-Eingang durch seine sehr entfernt an die Pariser Jugendstil-Originale gemahnenden Schnörkel auch tatsächlich ein Gepräge von Metro – und nicht nur allgemein von U-Bahn. Dennoch hieß die erste von Kippenberger entworfene Station

The untidy but violent thoughts about curating and a possible artist museum had meantime gone through various stages. Krebber had in the interim brought Marcel Broodthaers with his "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" into the joint discussion, which left as marked impression on Martin as a private museum he and Würthle had visited on a neighbouring island. A museum of their own seemed feasible; but it would not be defined purely by asserting it and the poetically assembled objects beneath its heading as in the case of Broodthaers, nor actually document an accumulation of purchased treasures and collections as in the case of a real private museum, nor arouse astonishment as a chamber of bizarre curios. Those were all tried and tested possibilities. This museum would look stark, funny, minimal and definite. It would reduce museums to the all-knowing authorial gesture and its architecture to the bare minimum. Indeed, it would surpass Sigmar Polke's gesture in a widely distributed photo in which he reaches into a rubbish bin and, obviously thanks to the sensitivities of his artistic hands, transforms rubbish into art, outshining the method of found objects and found footage as a [illegible] with found architecture.

While the subway station was still being built, the second project – the *Museum of Modern Art Syros (MOMAS* for short) – gathered momentum. Like all such abbreviations for museums, *MOMAS* sound a bit like "mother" and was very suitable for a logo that ultimately Christopher Wool was to design, he being one of the artists who would later exhibit in *MOMAS*. So it came about in the end that both openings, the subway station and the museum, took place on successive days in September 1993, around the celebrations for Würthle's 50th birthday, and flanked by an exhibition of Krebber and Kippenberger at Eleni Koroneu in Athens – a gallery that along with Syros often served as a second base for Kippenberger and his friends.

Initially the subway station was conceived as an element of a wholly different network from the one that would later be called *METRO-Net*. A few months prior to the first drawing, the ornate remains of railings were found that had been intended for a different purpose and now proved suitable for a metro station. "Luckily nothing gets wasted here," said Würthle. Thus, thanks to the flourishes very vaguely reminiscent of the Art Nouveau originals of the

Modell Karl-Ludwig Sauer
Modell Karl-Ludwig Sauer

Martin Kippenberger,
Spiderman-Atelier, 1996

Martin Kippenberger,
METRO-Net U-Bahn Eingang
Dawson City, Yukon Territory,
Kanada, 1993

Martin Kippenberger,
METRO-Net Subway Entrance
Dawson City, Yukon Territory,
Canada, 1993

Martin Kippenberger,
Peter 2, 1987
Galerie Peter Pakesch,
(Installationsansicht)

Martin Kippenberger,
Peter 2, 1987
Galerie Peter Pakesch,
(installation view)

da meint er die Einzelkämpfer mit – Die Besten kommen aus Amyland²

in unmittelbarer Umgebung des *MOMAS* entdeckt, der wie ein mehrere Meter hoher Beton-Tisch aussah – der Riesenbetontisch zu Kiecols Zwergenbetonhäusern.

Von diesem Modell ließen sich auch die anderen Künstler anstoßen: Kippenbergers lan[illegible]rige[illegible]itarbeiter Ulrich Strothjohann, der sich für den [illegible]en [illegible]rt [illegible] interessierte, fand eines, das [illegible] wurde, für die Einladungskar[illegible] herumliegendes Beton-Teil, das noch besser in sein Projekt passte: ein breiter Betonreifen, der an zwei Stellen von Löchern durchbohrt war. „Ein [illegible]ing ist [illegible]n Loch in einem, d[illegible] keines ist", sagt Robert Smith[illegible] [illegible]sammen mit Str[illegible]ann zeigte Christopher Wool Weg[illegible] zum [illegible]S, [illegible] er [illegible] seiner Trademark-Schrift ge[illegible]en [illegible] J[illegible]es [illegible] eine Show geben, fünf Jahre [illegible]ng. Au[illegible] Ausstellung von Wool und Strothjohann folgte 1995 eine von Christopher Williams und Cosima von Bonin sowie von Stephen Prina, der ein altes Tonbandgerät mitbr[illegible]hte, ein paradoxes Objek[illegible] das während des 1991er Northri[illegible]-Bebens [illegible]erst[illegible]rt w[illegible] dessen unentfernbar eingeleg[illegible]s Band [illegible] als auch die Concrete Band seines Le[illegible]rs Mich[illegible] A[illegible] [illegible]herstellbar aufbewahrte. Cosima von Bonin hatte als Hommage an Kippenbergers Lebensthema Nudeln für die Ausstellungseröffnung eine essbare Skulptur geschaffen, bei der Nudeln jeweils in die nächstgrößere N[illegible]eingedreht wurden. Williams zeigte in einem Kino[illegible] von M[illegible] F[illegible]er [illegible]d David Lamelas und Jörg Schlick [illegible]rte [illegible] Par[illegible]latz per Aufkleber zur „Pettingzo[illegible] [illegible] Johannes Wohnseifer, damals Kippenbergers „Büroleiter", Heimo Zobernig und Michel Majerus eingeladen. Letzteren kannte Kippenberger gar nicht persönlich und hatte ihn sich von dessen Galeristen Burkhard Riemschneider empfehlen lassen. Zobernig verhalf dem *MOMAS* zu einem grauen Fußboden und Wohnseifer entwarf die Mütze für den Museumswächter und nutzte das Lieblingsmaterial des Museums, Beton, um den Stuhl des Wächters auf dem Museumsboden für immer an einer Stelle zu verankern. Als letzte Ausstellung war für 1998 eine Kooperation von Albert Oehlen und Jorge Pardo geplant – zu der es wegen Kippenbergers Krankheit und Tod nicht mehr kam.

Das Kuratieren hört aber in den letzten Jahren nicht auf, sich mit den anderen künstlerischen Sprachen Kippenbergers zu vermengen. Schon im Laufe des in dieser Hinsicht ereignisreichen Jahres 1993 erhält er von Veit Loers eine Art Carte

Kippenberger had discovered another ruined building in the immediate vicinity of *MOMAS* that looked like a concrete table several metres high – a giant table for Kiecol's dwarf concrete houses.

The oth[illegible] a[illegible]sts were spurred on by this model: Kippenbe[illegible]r's [illegible]ong[illegible]standing colleague Ulrich Strothjohann, who was in[illegible]es[illegible] in the sculptural value of holes, found one [illegible] was filled up for the opening, but for the invitation card he used another chunk of concrete lying around that fitted his project better: a wide concrete hoop drilled with holes in two places. "A thing is a hole in one that isn't," says Robert Smithson. Christopher Wool and Strothjohann exhibited signposts to *MOMAS* written in Wool's trademark font. There would be a show every year, for five years. The 1994 exhibition of Wool and Strothjohann was followed in 1995 by one with Christopher Williams and Cosima von Bonin, plus Stephen Prina, who brought an old t[illegible]e-recorder with him, a paradoxical object that [illegible] Northridge earthquake in 1991 and [illegible]abl[illegible] wedged tape had an unrecreatable [illegible]rdi[illegible] o[illegible] and also one of the Concrete Band of his teach[illegible] M[illegible]ael Asher. Cosima von Bonin had concocted an edible sculpture for the opening as a tribute to Kippenberger's life long passion for noodles, in which each noodle was threaded into the next largest noodle. [illegible]na, Williams showed films by Morgan Fisher and [illegible] Lamelas, and Jörg Schlick put up stickers decla[illegible] car park to be "MOMAS Petting Zone". In 1996, Johannes Wohnseifer, Kippenberger's "office manager" at the time, Heimo Zobernig and Michel Majerus were invited. Kippenberger did not know Majerus personally at all, but he had been recommended by Majerus' dealer Burkhard Riemschneider. Zobernig helped the gallery to a grey floor, and Wohnseifer designed the caps for museum attendants and used the favourite material of the museum, concrete, to fix the attendant's chair to the spot on the museum floor for ever. Planned for the last exhibition in 1998 was a joint effort between Albert Oehlen and Jorge Pardo. Unfortunately because of Kippenberger's illness and death it did not take place.

But in the last years the curating went on mingling with Kippenberger's other artistic outlets. Already in the course of what was an eventful year of 1993 in this respect he received a kind of carte blanche from Veit Loers for

Blanche für einen am Kasseler Museum Fridericianum installierten „Kunstverein Kippenberger", der 1993 mit einer Gruppenausstellung *Frauenkunst/Männerkunst* eröffnet. Der Anlass war zum einen Loer's Idee, eingeladenen Künstlern einen Raum auf Zeit zur Verfügung zu stellen, zum anderen dass der Kasseler Kunstverein dem Museum Fridericianum institutionell zugeordnet worden war. Aus diesen Umständen [illegible]tstand Kippenbergers Idee, einen eigenen Kunstver[illegible]m [illegible]ericianum zu betreiben. Hier kuratierte er Einzelausste[illegible] mit Zeichnungen von Albert Oehlen, seiner eig[illegible]ung erotischer Kunst, Michael Krebber, Ulri[illegible] Str[illegible], Johannes Wohnseifer und Cosima von Bonin – [illegible]5 e[illegible] das Projekt mit dem Wechsel von Loers nach M[illegible]nch[illegible]adbach. Doch vor allem die 1994 erstmals ausgestell[illegible] Arb[illegible] *The Happy End of Kafka's „Amerika"*, die zwe[illegible] in Kippenbergers Arbeit, den von der Ausstellung *Pe[illegible]r* und [illegible]en von *Tief[illegible] Kehicht[illegible]* ausgehenden zusam[illegible]führ[illegible]t zuletzt, weil [illegible] Objekte aus beiden versamme[illegible]), enthält nun noch [illegible]in um diverse Vir[illegible]erweitertes kuratorisch[illegible] Repertoire, das u.a. das nicht [illegible]kuläre Initiieren [illegible] Produktion von zehn Künstlerbü[illegible]n, weitgeh[illegible]nd v[illegible]en und Kollegen, mit enthielt. Bei den im [illegible]iderm[illegible], den *Jacqueline*-Bildern und dem *M[illegible]*-Komplex in den letzten beiden Lebensjahren in Angriff g[illegible]enen Aufgaben wird dann aus dem sehr speziellen Zug[illegible]uf Kafka wieder ein neuer Materialbezug: die Inszenierung von Klassikern. [illegible]s kuratorische Vokabular war nicht mehr spektakulär genug, um es vorzuzeigen, war sozusagen zum Teil d[illegible] Händchens, also der natürlichen Spontaneität geworden.

Vergleicht man indes die Anzahl der Hotelzeichnungen zu den beiden Themen *MOMAS* und U-Bahn-Schacht, nimmt der U-Bahn-Schacht in den kommenden Jahren mindestens den gleichen Platz ein wie das Museum. Während das Museumsprojekt durch diverse Zeichnungen und Modelle 1995 in einer Ausstellung im Genfer MAMCO gewürdigt und zusammengefasst wurde – das Ensemble ist noch heute im Besitz des Museums –, kam es zu einer umfassenden Würdigung, ebenfalls mit Modellen und Zeichnungen des U-Bahn-Projekts, nunmehr als *METRO-Net* erst nach Martins Tod im Jahre 1998 im Schindler-Haus in Los Angeles, das inzwischen vom österreichischen MAK als Außenstelle übernommen worden war. Die von Würthle beobachteten Assoziationen zwischen antiken Tempelanlagen und einerseits dem *MOMAS*-Skelett, andererseits den U-Bahn-Ideen, werden in einigen dieser Hotelzeichnungen sehr konkret, insbesondere in Bezug auf die U-Bahn.

a "Kunstverein Kippenberger" (a kind of art club) based at the Museum Fridericianum in Kassel, which opened in 1993 with a group exhibition called *Women's Art/Men's Art*. The background to this was both Loer's idea of making a room available to invited artists for a period, and the Kassel Kunstverein being institutionally assigned to the Museum Fridericianum. Out of this came Kippenberger's idea to operate his own *Kunstverein* at the Fridericianum. Here he curated individual exhibitions with drawings by Albert Oehlen, his own collection of erotic art, Michael Krebber, Ulrich Strothjohann, Johannes Wohnseifer and Cosima von Bonin. The project came to an end in 1995 when Loers moved to Mönchengladbach. But above all *The Happy End of Kafka's "Amerika"*, first exhibited in 1994 [illegible]ch united two strands in Kippenberger's work, t[illegible] one [illegible] the *Peter* exhibition and the one of *Tiefes Kehicht* [illegible] because objects from both were assem[illegible] here [illegible]w contained once again a curatorial repe[illegible]ire [illegible]panded by various virtuosities that also i[illegible] inter alia the not unspectacular launch of th[illegible]ction of ten artist books, largely of friends and [illegible]leagues. Projects taken [illegible] hand in the last two years wi[illegible]eir very particular [illegible]using on Kafka – *Spiderman Atelier*, the *Jacqueline* pictu[illegible] and the *Medusa* group – resulted in a new [illegible] strand of staging the classics. The curatorial vocab[illegible] was no longer spectacular enough to show [illegible]p – it had as it were become part of the trick[illegible] the [illegible]tural spontaneity.

It me[illegible] take the number of hotel drawings on [illegible] sub[illegible] of *MOMAS* and the subway shaft, the s[illegible] shaft would rank at least equal to the museum [illegible] the [illegible]oming years. Whereas the museum project was [illegible]wledged and summed up in an exhibition at MAMCO in Geneva in 1995 showing various drawings and models – the whole ensemble is still in the museum's possession – a comprehensive appreciation, likewise with models and drawings of the subway project (now known as *METRO-Net*), followed in 1998 at the Schindler building in Los Angeles after Martin's death, the building having been acquired as an outstation by MAK in Austria. The associations observed by Würthle between the ground plans of classical temples and both the *MOMAS* skeleton and the subway idea become very specific in some of these hotel drawings, particularly in relation to the subway.

Modell Karl-Ludwig Sauer
Modell Karl-Ludwig Sauer

Drei Häuser mit Schätzen (Betty Ford Klinik, Stammheim, Jüdische Grundschule), 1985
Öl, Lack auf Leinwand; drei Teile zu je 125×150 cm

Drei Häuser mit Schätzen (Betty Ford Klinik, Stammheim, Jüdische Grundschule), 1985
Oil, varnish on canvas; three parts 125×150 cm each

The Modern House of Believing or Not, 1965
Öl, Silikon auf Leinwand; 180×225cm

The Modern House of Believing or Not, 1965
Öl, silicone on canvas; 180×225cm

VORWORT

Magritte ist ohne Zweifel der einflussreichste Deutsche avantgarde Künstler der Gegenwart. Er hat auchg zweifellos den richtigen Kompass, der NICHT bei Woolworth gekauft, dabei preiswert ist und vor allem, hervorragend funktioniert. Es lag denn auch auf der Hand - im Rahmen dieses Sauerschen Künstler-Mal + Zeichenbuches, der Bundesrepublik· Deutschland - im Museum für jetzigen Kunst, Frankfurt/Oder und dem dortigen Kunstverein seiner Kunst eine Einzelausstellung zu widmen. Diese mittelmäßige Schau, sollte eigentlich im Kupferstichkabinett zu Berlin unter der Schirmherrschaft des Präsidenten der Stiftung, Herrn Prof. Merkel im Jan. 2012 stattfinden, stieß jedoch von allen Seiten auf heftigste Ablehnung. Kulturbesitz hin, oder her, Witze machen ist nicht schwer..... So unterblieb diese Ausstellung mit dem deutlichen Hinweis Magrittes, diese „Stiftung", könne ihn am Arsch lecken. Die Leute, die von diesem Angebot betroffen sind, müssen allerdings mit erheblichen Wartezeiten rechnen! Die Direktoren müssen etwas länger warten.

Voll seines starken Bewußtseins von der Verzerrung des Menschenbildes in unserer Zeit, sieht Magritte sein künstlerisches Schaffen sozusagen als eine Forschungsreise auf der Suche nach einem Urzustand an, nämlich nach einer Lebensverfassung, in welcher der Mensch, das Tier und die Natur sich zu einem organischen Ganzen vereinigen. Aus seiner gesamten schöpferischen Haltung spricht ein inniges Bedürfnis, die uns umringende Wirklichkeit in den Griff zu bekommen, mit dem Zweck, sie von ihren negativen Aspekten zu befreien und in positiver Richtung zu verwandeln. In diesem Zusammenhang erhalten die von ihm verwendeten Baustoffe, ungeachtet der durch sie ausgedrückten Reminiszenzen an Zerstörung und Vergänglichkeit, eine konstruktive und dem Leben zugewandte Dimension. Wenn auch Magritte mit den hier gezeigten Werken, als

Martin Kippenberger
METRO-Net Transportabler U-Bahn Eingang
documenta X, Kassel, 1997

Martin Kippenberger
METRO-Net Transportable Subway Entrance
documenta X, Kassel, 1997

Modell Karl-Ludwig Sauer

erreicht. Durchaus möglich, dass diese Lesart eine gewisse Popularität erreicht hat, weil Kippenberger selbst nicht mehr da sein konnte, um sie lebendig zu [illegible] minieren, wie er das sonst mit dergleichen Interpreta[illegible] gemacht hätte.

Ausgerechnet mit diesem Projekt [illegible] schließlich in seinem Todesjahr und dann eben noch mal acht Jahre später in Venedig auf den drei renommiertesten Ausstellungen, die über künstlerische Weltgeltung entscheiden – durchaus also an einem [illegible] Ziele, zu dem auch die allegorischen Züge des *METRO-Net* tatsächlich [illegible] waren: auf der von Catherine D[illegible] kuratierten [illegible] in Kassel und beim Skulpturenpr[illegible] hatte Kippenberger einen schwimmenden Eingang vorgesehen, den man beim Gang durch die Auen auffinden würde und der nun nach wüstenartigem Mi[illegible]staub und Permafrost ein drittes Element mit dem N[illegible] Leiden ließen das die Sicherheitsvorsch[illegible] auf der Fulda nicht zu, und da[illegible] Eingang" dann auf dem Gelände vor dem Fu[illegible] wiederum war der „Transportable Lüftungsschaft" gezeigt worden – quasi ausgebuddelt, als liegende Skulptur, deren Funktion nur Eingeweihten erkennbar war. All diese Arbeiten konnten aber unmittelbar nach dem Tod des Künstlers noch von Lukas Baumewerd, der Kippenberger in die Welt des Computer Aided Design einführte, realisiert werden. Auch bei der 1998er Show im Schindler-Haus war das kein Problem. Hier kamen noch Modelle der idealen Realisierung hinzu, die Freunde und Mitarbeiter wie Wohnseifer, Strothjohann, Baumewerd und der LA-Künstler Tom Simpson gebaut hatten.

Natürlich war das *METRO-Net*, als es nun so hieß, als eine glorreiche Allegorie angenommen worden, die nicht nur das Zeitalter von Mobilität, Globalität und Akzeleration auf einen lakonischen Punkt gebracht hätte, sondern auch noch die romantische Möglichkeit einer anderen, „zweiten Welt unter der Erde", von der sich die Bohème solange genährt hat, mit einbezog und zugleich deren Verbautheit mit allegorisierte. Und es hieße, einem besonders dumpfen Reflex biographistischer Kunstgeschichtsschreibung und ihres gesunden Menschenverstandes zu folgen, wenn man darauf hinweisen wollte, dass der Künstler das gar nicht alles mit beabsichtigt hat, sondern nur von der sehr starken Metapher des U-Bahn-Eingangs angezogen war – einer Stärke, die auch gerade in der an der Grenze der Trivialität angesiedelten Dichte bestand, die die ikonisch mit hochgeblasenem Rock

because Kippenberger himself was no longer able to be there to undermine it in person, as he otherwise used to do with interpretations of that kind.

[illegible] project brought Kippenberger to the year of his death, and then eight years later in Venice to the three most prestigious exhibitions that could make him a global artistic reputation, i.e. altogether to the goal towards which the allegorical trains of the *METRO-Net* project (as it now [illegible]) were indeed heading. The other two [illegible] documenta X in Kassel and the [illegible]nster. For Kassel, Kippenberger [illegible] entrance that one would come across going [illegible] water meadows, which after the desert-like Mediterranean dust and Canadian permafrost would link a third element with the net. Unfortunately [illegible] for river transport on the Fulda would [illegible], so the "portable entrance" lay on the river [illegible] Münster, the "portable ventilation shaft" was [illegible] quasi dug out as a reclining sculpture, whose function would only be clear to the cognoscenti. But all these works were successfully implemented immediately after the death of the artist by Lukas Baumewerd, who had introduced Kippenberger to the world of computer-aided design. There was no problem therewith at the 1998 show in the Schindler building either. In this case, models of the ideal implementation were added, built by friends and colleagues such as Wohnseifer, Strothjohann, Baumewerd and L.A. artist Tom Simpson.

METRO-Net was of course accepted as a glorious allegory that not only went laconically to the heart of the age of mobility, globalism and acceleration but also evoked the romantic possibility of a different "alternative world beneath the ground" that bohemians had fed on so long, meantime allegorising its botched construction. And it would mean yielding to a particularly cloddish reflex of biographical art historiography and common sense if one were to point out that the artist had by no means intended all of that but was only attracted by the very strong metaphor of the subway entrance – an appeal that also resides in the pithiness verging on triviality that forces the iconic image of Marilyn Monroe, standing over a ventilation shaft with her skirt blowing up, into an underworld where you can abandon all hope, design an alternative world or are suddenly connected to everything.

Fehlend der Analysebrillen dieses Beitrags entschieden ist, stellt sich allerdings mit wachsender Dringlichkeit. Die seinerzeit aktuellen Diskurs-Konjunkturen, die er auf diese Weise antriggerte, dürften für ihn aber von sekundärer Bedeutung gewesen sein, wenn er sie überhaupt wahrnahm.

Er hat oft gehört, wie man ihm anlässlich seiner hektischen Aktivität vorgehalten hat, dass er den Hals nicht voll kriegen könne. In gewisser Hinsicht waren die U-Bahn-Eingänge zugeschüttete, „volle" Kehlchen, mit Welt voll geschüttet, zu denen es aber wenigstens symbolische Zugänge geben sollte. Die Frage dieses Zugangs und der Zulassung, der Umgehung, Ridikülisierung und Ersetzung des Museums verdichtet sich noch einmal in der allerletzten U-Bahn-Station, die nun tatsächlich in New York in seiner Galerie Metro Pictures gezeigt werden sollte. Es war klar, dass sie nicht durch die Tür der Galerie passen würde und sollte daher, ähnlich den Bildern im *Heavy Burschi* Container gestaucht werden. Auf diese Weise – und nur in dieser beschädigten, aber skulptural ereignisreichen Form – durfte die längst aus ihrem ursprünglichen Bezugsrahmen ausgebrochene Skulptur wieder in diesen eingegliedert werden. Das *MOMAS*, das einst ein Schlachthaus werden sollte, ist nach seinen vier Jahren als Museum heute auf eine andere symbolträchtige und gegenwartsdiskussionshaltige Weise funktional vereindeutigt worden: als Kläranlage.

The relationship between pithiness and triviality in it can almost be calculated – an idea that concerns something important can only co-occur in a picture or phrase to the same extent and on the same scale as other ideas of similar significance, just as a certain generality and familiarity (and thus also emptiness) befits the individual members of this notion and the overall image as well. But Kippenberger's achievement was precisely that he was able to load the formula to the maximum extent so as to contain as much precision, wit and singularity in the pictures and clichés that a summarising image almost fails to come about but somehow just manages to. The issue of how critical his personal presence is as a fermenter or catalyst for its success is of course becoming increasingly pressing. Yet the currents of art debate that prevailed at the time and which he set in motion in this way may well have been of secondary importance to him, if he noticed them at all.

He often heard, when reproached for his hectic busyness, people say he couldn't get enough. In a certain respect the subway entrances were "filled in", "full" throats, full of world, but at least there were symbolic entrances to them. The question of this admission and exclusion, evasion, ridiculing and replacing museums came to a head once again in the last subway station of all, which was actually to be shown at his gallery in New York, at Metro Pictures. It is obvious that it would never have got through the doors of the gallery and would, like the pictures in the *Heavy Burschi* bin, have been squashed together. In this way – and only in the impaired but sculpturally eventful form – could the sculpture be reintegrated into the normal framework of sculpture it had broken out of. *MOMAS*, once destined to be an abattoir, after its four years as a museum, has now been functionally disambiguated in another heavily symbolic and philosophically pertinent fashion – as a sewage treatment plant.

Anmerkungen

1 Susanne Neuburger: *„Mir scheint, ich habe zu bel gesagt ..."* – *Assoziation und Dissoziation in Martin Kippenbergers Teilem Kehlchen*. In: *Noch Kippenberger*. Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Van Abbemuseum Eindhoven. Wien: S[illegible], S. 154.

2 In grotesker Weise nimmt *Deep Throat* die [illegible] auf, dass die gelaufigen männlich bestimmt[illegible] insbesondere die Klitoris als zentrales sexu[illegible] eine sexuell „selbstbestimmte" Frau, die sich [illegible] für die Lieblingspraktik des Pornos der frühen 1970er Jahre [illegible] Synthese aus einer Reaktion auf eine gender politische Diskussion und ihrer ostentativen Ignorierung erinnert an Kippenbergers Konstruktion, in dieser Installation beides haben zu wollen: die „guten" genaue Würdigung der Objekte (Organe) und die „bose" abertauerlich-erzah[illegible]lich-sexuelle Penetration des Schachts.

3 Sie sammelte und pries er Künstlerinnen wie Andrea Fra[illegible] Lee [illegible] Zoe Leonard und stellte sie wiederholt aus. [illegible] Ausstattung der *Paris Bar*, Berlin, [illegible] Laurie Simmons, Barbara Ess und Zoe Leonard" verzjingt zu haben, wie es in der Taschen-Monographie heißt. (Angelika Taschen, Burkhard Riemschneider, Roberto Ohrt: Kippenberger. Köln: Taschen 1997, S. 225).

4 Mehrere Gespräche mit dem Verfasser [illegible] Juli 2007.

5 Vgl. *Kippenberger fonden wir schon immer* [illegible] Sammlung Grässlin 1994, S. 320.

6 Ibid, S. 322.

7 „1973 [...] Martin Kippenberger war seit einem Jahr in Hamburg, auch bei Hausner eingeschrieben, besuchte aber die Hochschule kaum. Vom Malen hielt der Elève wenig. Auch ihm lag mehr das schnelle Medium Fotografie ...", Stephan Schmidt-Wulffen: *Alles in oldem – Panoramic „wilder" Malerei*. In: *Tiefe Blicke – Kunst der achtziger Jahre*. Köln: Dumont 1985, S. 52.

8 Martin Kippenberger: *Psychobuildings*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1988, vgl. auch Martin Kippenberger: *Endlich 2*. Bonn: Galerie Erhard Klein 1986 – mit einigen brasilianischen Psychobuildings.

9 Martin Kippenberger: *O Rio De(Jo)neiro besser (richtig)*. Künstlerbuch 1987; Martin Kippenberger: *T.O.T.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1988.

10 Martin Prinzhorn: *Jenseits der Diskursanalyse. Der Kurator Kippenberger*. In: Martin Kippenberger, *Teiles Kehlchen T.K. (D.T.)*. Wien: Wiener Festwochen 1991.

11 Der „Socle du Monde" ist ein umgekehrter Sockel, auf dem zu lesen ist, dass er der Sockel der Welt sei. Vgl. Stephen Prina: *Regard The Pit*. In: Martin Kippenberger: *The Last Stop West*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1998, S. 10-18; Roberto Ohrt, in: *Kunst in der Leipziger Messe*. Köln: Oktagon 1997, o. S.

12 Z.B. in Robert Smithson: *Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte*. In: Ders., Gesammelte Schriften. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2000, S.106. Auch wenn die „Subway Station" diesen Ort nicht repräsentiert, sondern markiert, indem sie ihn mit einem Site konfrontiert.

13 Susanne Kippenberger: *Kippenberger – Der Künstler und seine Familien*. Berlin: Berlin Verlag 2007, S. 442 f.

1 Susanne Neuburger: *„Mir scheint, ich habe zu bel gesagt ..."* – *Assoziation und Dissoziation in Martin Kippenbergers Teilem Kehlchen*. In: *Noch Kippenberger*. Exhib. Cat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien and Van Abbemuseum Eindhoven, Vienna: Schleiersage 2003, p. 154.

2 Deep Throat picked up in grotesque fashion the contemporary feminist argument that familiar male-determined sexual practice ignored female organs and in particular the clitoris as a central sexual organ, and invented a sexually "independent" woman who had more or less good organic reasons for the favourite pornographic practice of the early 1970s – the blow job. This synthesis of a reaction to gender political debate and pointed ignoring of it is reminiscent of Kippenberger's design for getting both into the installation: the "good", specific appreciation of the objects (organs) and the "wicked" adventurous/narrative/sexuallyl [illegible] of the shaft.

3 [illegible] he studied artists such as Andrea Fraser, [illegible] and repeatedly exhibited their work or were [illegible] artistic furnishings of the "Paris Bar" in Berlin with works by [illegible] Louise Lawler, Laurie Simmons, Barbara Ess and Zoe Leonard." [illegible] in the Taschen monograph (Angelika Taschen, Burkhard Riemschneider, Roberto Ohrt: Kippenberger. Taschen: Cologne 1997, p.225).

4 [illegible] talks with the present writer in April and July 2007.

5 [illegible] *Kippenberger fonden wir schon immer* [illegible] Sammlung Grässlin 1994, p. 320.

6 [illegible]

7 "In 1973 [...] Martin Kippenberger had been in Hamburg a year, enrolled with Hausner, but hardly going to college. The fyno didn't think much of painting. He had found the instantaneous medium of photography suited him better." Stephan Schmidt-Wulffen: *Alles in oldem – Panoramic "wilder" Malerei*. In: *Tiefe Blicke – Kunst der achtziger Jahre*. Cologne: Dumont 1985, p. 52.

8 Martin Kippenberger: *Psychobuildings*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 1988, cf. also Martin Kippenberger: *Endlich 2*. Galerie Erhard Klein Bonn 1986 – with various Brazilian psychobuildings.

9 Martin Kippenberger: *O Rio De Jonairo (besser (richtig)*. Künstlerbuch 1987; Martin Kippenberger: *T.O.T.* Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 1988.

10 Martin Prinzhorn: *Jenseits der Diskursanalyse. Der Kurator Kippenberger*. In: Martin Kippenberger, *Teiles Kehlchen T.K. (D.T.)*. Vienna: Wiener Festwochen 1991.

11 The Socle du Monde" is an upturned plinth labelled the "Pedestal of the World". Cf. Stephen Prina: *Regard The Pit*. In: Martin Kippenberger: *The Last Stop West*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1998, pp. 10-18; Roberto Ohrt, in: *Kunst in der Leipziger Messe*. Cologne: Oktagon 1997, n. p.

12 For example in Robert Smithson: *Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte*. In: Idem: Gesammelte Schriften. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 2000, p.106. Even if the subway station does not represent but marks this place by confronting it with a site.

13 Susanne Kippenberger: *Kippenberger – Der Künstler und seine Familien*. Berlin: Berlin Verlag 2007, pp.442, 443.

Modell Karl-Ludwig Sauer

Veit Loers

„I had a vision“: Kippenberger und Beuys

"I had a vision": Kippenberger and Beuys

i hoab a vision!

K.-L-Sauer

Martin Kippenberger,
Put Your Eye In Your Mouth, 1991
San Francisco Museum of Modern Art
(Installationsansicht)

Martin Kippenberger,
Put Your Eye In Your Mouth, 1991
San Francisco Museum of Modern Art
(Installation view)

Depp id erhalten dort keine Ausstellung Du Gimmer!

Im Juni 1991 erhielt Martin Kippenberger seine zweite Einzelausstellung in einem Museum, dem Museum of Modern Art San Francisco, dank der Bekanntschaft mit dessen Ausstellungskurator John Caldwell, der an jungen unorthodoxen Kunstpositionen interessiert war. Titel der Ausstellung war *Put Your Eye In Your Mouth*. Der Titel des Katalogs hingegen lautete *I Had a Vision* und beinhaltete die von Assistenten gemalten Aquarelle seiner Kataloge mit Lupen darüber sowie auf der Rückenklappe ein doppelt belichtetes Foto des auf einer Franz-West-Liege ruhenden Kippenberger mit sinnierend nach oben gerichtetem Blick.[1] Die Aquarelle waren auch – sozusagen als Ersatz für Vitrinen mit seinen Katalogen – Bestandteile der Ausstellung. Man musste also, so scheint es, nur diese Kataloge lesen, um zu wissen, welcher Art die Vision Kippenbergers war. Man musste aber auch das Interview mit Jutta Koether lesen, in dem Kippenberger die Philosophie seines Kunstbegriffs auf die ihm eigene Weise erläuterte. Es ging vor allem darum, die ihm bekannte Szene kritisch zu analysieren und sich selbst vom herkömmlichen Kunstbegriff abzuwenden.[2] Aber was hatte das in den Mund gesteckte Auge des Titels damit zu tun? Handelte es sich um eine der üblichen Kippenberger-Persiflagen?

Die schreckliche und zugleich groteske Vorstellung, sein Auge zu verschlucken, entstammt einer Geschichte aus einem vergessenen Klassiker der rheinischen Humoreske, Hermann Harry Schmitz, der 1911 sein *Buch der Katastrophen* schrieb.[3] Kippenberger besaß dieses Buch. Die letzte Geschichte heißt *Der Mann mit dem verschluckten Auge* und handelt von einem jungen Mann, der sich aufs Land zurückzieht, um Yogi zu werden. Er zieht als Städter Schimpf und Schande der Landbevölkerung auf sich, weil er sich in deren Augen absonderlich benimmt und kleidet. Während er bestimmte Reaktionen seines Körpers als Eintritt ins Nirvana interpretiert, diagnostiziert der Arzt bei ihm einen Bandwurm. Da kommt der gepiesackte Adept auf die Idee, seine Augen aus den Höhlen zu nehmen, ein Kunstgriff, den er bei richtigen Yogis mal gesehen hat. So landet ein Auge schließlich im Mund, dessen Innenleben, u.a. eine falsche Zahnarztbehandlung, ihn lebhaft interessiert. Dann wird das Auge bedauerlicherweise geschluckt und trifft auf seiner Irrfahrt im Darm auf den Bandwurm, dem es zynisch den Abgang empfiehlt: „Was haben Sie hier, Sie kriechen und kriechen und bringen es zu nichts. Sie wedeln mit dem Schwanz und fressen Schleim und haben keinen Lohn davon. Sie gehören in die Welt, mein Lieber." Während der Bandwurm den Weg in eine ungewisse

In June 1991, Martin Kippenberger was awarded his second solo exhibition in a museum, the Museum of Modern Art in San Francisco, thanks to his acquaintance with its curator of exhibitions John Caldwell, who was interested in unorthodox young artists. The exhibition was called *Put Your Eye In Your Mouth*. The title of the catalogue was different – *I Had a Vision*, and contained the watercolours of his catalogues painted by assistants with magnifying glasses over them and on the rear flap a double-exposed photo of Kippenberger resting on a Franz West couch and gazing pensively upwards.[1] The watercolours were also – one might say as a replacement for display cases with his catalogues – components of the exhibition. It seems one only had to read these catalogues to know what kind of vision Kippenberger had. But one would also have to read the interview with Jutta Koether, in which Kippenberger elaborated the philosophy of his view in his idiosyncratic fashion. What it mainly involved was critically analysing the art scene he knew and abandoning the traditional concept of art.[2] But what did the "eye in the mouth" have to do with it? Was this typical Kippenberger banter?

The awful and at the same time grotesque idea of swallowing your eye comes from a story by that forgotten classic writer of Rhineland humour, Hermann Harry Schmitz, who wrote a *Book of Catastrophes* in 1911.[3] Kippenberger had a copy of this book. The final story was called *The Man Who Swallowed an Eye*, and was about a young man who retires to the country to become a yogi. As an urbanite, he attracts abuse and vilification by the rural population because they think he behaves and dresses oddly. Though he interprets certain of his own physical reactions as the approach of nirvana, the doctor diagnoses tapeworm. The tormented initiate then conceives the idea of taking his eyes out of their sockets, a trick he has seen ordinary yogas perform. So one eye finishes up in his mouth, whose insides, including bad dental treatment, arouse great interest in him. Then unfortunately the eye gets swallowed, and in its odyssey through the intestine encounters the tapeworm, whom it advises to buzz off: "What's in it for you? You wriggle and writhe and get nowhere. You wag tail and gobble slime and gain nothing by it. You belong out in the world, old man." Whereupon the tapeworm opts for an uncertain freedom in the world through the anus, and perishes

Modell Karl-Ludwig Sauer

Foto des Rückumschlags des Katalogs *I Had a Vision*, San Francisco Museum of Modern Art, 1991
Martin Kippenberger auf Franz-West-Liege

Photo of the back cover of the catalogue *I Had a Vision*, San Francisco Museum of Modern Art, 1991
Martin Kippenberger on a Franz West couch

Freiheit durch den Anus führt und erweitert, folgt ihm das neugierige, immer noch am Sehnerv hängende Auge nach, bis es durch den Schließmuskel gerutscht ist und nicht mehr zurückkann. Der nun sowohl nach vorne als auch nach hinten blickende Erzähler landet schließlich bei gutem Monatsgehalt im Zirkus Barnum.

Die Lupe vergrößert nicht nur, sie bringt auch den vergrößerten Ausschnitt in Bewegung, wobei die Ränder zu fließen beginnen. Das losgelöste Auge kann in sich selbst hineinsehen oder die Welt aus dem Anus betrachten, jedenfalls ist der Blickwinkel nicht mehr derselbe. Auf den merkwürdig melancholischen und surrealen Radierungen, die Martin Kippenberger Ende des Jahres 1991 in Tokio schuf, sieht man das herausgelöste Auge gleich zweimal. Einmal hängt ein Ball an einer Schnur als Auge eines Pudels und dann, bei seiner Kenntnis, mit dem Schriftzug „Put your eye in your mouth" als herausgelöstes Auge in einer Männerhand, hinter der eine Japanerin ... erscheint. Die gleiche Hand mit Auge und einem Marc-Chagall-Motiv taucht schon auf der Collage *I love bezahlen* von 1985 auf. Kippenberger muss sich also schon mehrere Jahre mit der Visions-Idee beschäftigt haben. Jutta Koether schreibt im Vorwort des Tokio-Katalogs von „apokalyptischer Traurigkeit [...] giving us a cardboard box with eye-holes to look through [...] The artist is left behind, but still restless, saying 'I had a vision'. After all!"[4]

Denselben Blick des autonomen Auges – wie durch eine Glaswand hindurch – glaubt man bei der Installationsansicht der San-Francisco-Ausstellung zu sehen. Der Fotograf Ben Blackwell hat sie genau von oben aus fotografiert und Kippenberger diese Ansicht präferiert: Skulpturen und Installationen, die wie ihre Stellwände leicht gerundet sind, sozusagen um das aus dem Zentrum gerückte Karussell mit Schleudersitz. „Bilder" gibt es nur aus Latex, im Container, als Ausstellungstitel (von Cosima von Bonin gemalt) und als die erwähnten Aquarelle mit den abgebildeten eigenen Katalogen und Publikationen. Es ist, als beobachte das herausgelöste Auge die Ausstellungsinstallation und diese spiegle sich in ihm. Es sind keine Verbeugungen vor der Appropriation Art, vor der abstrakten Malerei dieser Jahre noch vor der erwachenden Kontext Kunst. Der Spirit von Kippenbergers asketischer Ausstellung versammelt mehrschichtig Anspielungen auf die USA und auf Deutschland in einem Antimuseumskonzept, formal und trotz völlig anderer Intentionen am ehesten vergleichbar mit den frühen Museumsausstellungen von Joseph Beuys. Dessen

The eye follows him curiously, still hanging on to the optic nerve until it skids through the sphincter muscle and can't go back. Now looking both forwards and backwards, the narrator finishes up at Barnum's Circus with a decent monthly wage.

The magnifying glass not only enlarges, it sets the enlarged area in motion, while the margins begin to break up. The roving eye can look into the self or view the world from the anus. At any rate, the angle of vision is not the same any more. In the remarkably melancholic and surreal etchings that Martin Kippenberger did in Tokyo at the end of 1991, you see the roving eye in two places. Once as a ball on a line as the eye of a poodle and then, unmistakably, with the inscription: "Put your eye in your mouth" as a detached eye in a male hand, behind which a Japanese woman ... appears. The same hand and eye and a Chagall motif appear in the *I Love Bezahlen* collage of 1985. Kippenberger must thus have been thinking about the question of vision for some years. In the foreword of the Tokyo catalogue, Jutta Koether writes of "apocalyptic sadness [...] giving us a cardboard box with eyeholes to look through [...] The artist is left behind, but still restless, saying 'I had a vision'. After all!"[4]

We think we can see the same view of the autonomous eye – as through a glass wall – in the view of the installation at the San Francisco exhibition. Photographer Ben Blackwell photographed it from above, and Kippenberger preferred that view: sculptures and installation, which like their partition walls are slightly rounded, as it were around the ejector seat merry-go-round displaced from the middle. There are "pictures" made only of Latex, in the container, as an exhibition title (painted by Cosima von Bonin) and as the above-mentioned watercolours showing the Kippenberger catalogues and publications. It is as if the roving eye were observing the exhibition installation, and this was reflected in it. There is no kowtowing to appropriation art, the abstract painting of the time or the nascent Context Art. The spirit of Kippenberger's ascetic exhibition gathers multi-level allusions to the USA and Germany into an anti-museum concept, formally and despite completely different intentions most readily comparable with the early museum exhibitions of Joseph Beuys. But the latter's utopias, for example the warmth theory of art, are turned on their head, critical, sombre

Martin Kippenberger, *Ohne Titel I*, 1991
Martin Kippenberger, *Untitled I*, 1991

Martin Kippenberger, *Ohne Titel IV*, 1991
Martin Kippenberger, *Untitled IV*, 1991

halte Dein Maul

Utopien aber, etwa vom Wärmecharakter der Kunst, sind auf den Kopf gestellt, kritisch-düstere Visionen, die am Ende des Avantgarde-Alphabets angekommen sind: XYZ – in Gummi, Plastik und Hartfaser.

Martin Kippenberger bildete das aussagekräftige Installationsfoto noch im gleichen Jahr auf dem rückwärtigen Schutzumschlag seiner ersten großen Monografie im Taschen-Verlag ab. Aber von San Francisco führt auch ein direkter Weg zurück zu Kippenbergers erster Museumsausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt fünf Jahre zuvor (1986). Auch dieses Mal sind ihm die eigenen Publikationen so wichtig, dass sie im Kataloganhang illustriert werden. Später im Centre Pompidou (1993) und im Boijmans van Beuningen Museum Rotterdam (1994) wird er dann Vitrinen mit diesen Büchern und Heften als wichtige Bestandteile der Ausstellung deklarieren. Darmstadt hatte mit seinem Anbau und dem Junge-Kunst-Leasing-Projekt *Tiefe Blicke* zwischen dem Leiter der Modernen Galerie, Johann Karl Schmidt, und dem Galeristen Hans-Jürgen Müller für Furore gesorgt. Die neuen Achtziger-Jahre-Gruppierungen nach den Jungen Wilden kündigten sich bereits an: die neugeometrischen Maler und die so genannten Bastelkünstler, die sich um die Düsseldorfer Hildebrandtstrasse, also Thomas Schütte, Harald Klingelhöller und Ludger Gerdes gruppierten. Aber auch in den eigenen Reihen der Hetzler-Künstler hatten konzeptuelle, nicht figurative Bildhauer wie Georg Herold, Hubert Kiecol, Meuser und Reinhard Mucha die ersten Erfolge. Die größte Herausforderung jedoch war die Nähe des Beuys-Blocks in einem anderen Flügel des Museums. Kippenberger hat bei vielen Gelegenheiten auf seine Wertschätzung von Joseph Beuys hingewiesen. Er wird auch von den Autoren des Ausstellungskatalogs, Schmidt selbst und Bazon Brock, in diese Relation gesetzt.[5] Brock versuchte bei aller Wertschätzung, Kippenberger in eine bildjournalistische Ecke zu drängen und gleichzeitig eine Verbindung zu Joseph Beuys herzustellen, der besonders die Plakate von Klaus Staeck geschätzt hätte.[6]

Aber Martin Kippenberger hatte etwas ganz anderes vor. Er sah sich als Nachfolger, was heute durch seine erst spät erkannte Bedeutung für die Kunst der 1980er und 1990er Jahre auch tatsächlich belegt wird. Die Ikone der Verankerung war das bereits 1985 – also vor dem Tod von Beuys – entstandene große Gemälde *Die Mutter von Joseph Beuys*, das als Ausstellungsansicht einer Hetzler-Show unauffällig im Darmstädter Katalog abgebildet wird.[7] Es ist ein merkwürdig

visions that have reached the end of the avant-garde alphabet – XYZ – in rubber, plastic and hardboard.

The same year, Kippenberger put the potent installation photo on the back of the dust jacket of his first large monograph, published by Taschen. But from San Francisco, a direct path also leads back to Kippenberger's first museum exhibition in the Hessisches Landesmuseum five years earlier (1986). Here again his own publications were so important that they were illustrated in the appendix of the catalogue. Later at the Centre Pompidou (1993) and the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam (1994) he would declare showcases with these books and booklets as important components of the exhibition. Darmstadt and its extension and the Young Art Leasing project *Tiefe Blicke* between the head of the Moderne Galerie Johann Carl Schmidt and gallery owner Hans-Jürgen Müller had caused a sensation. The new post-Junge Wilden groupings of the 1980s – the New Geometric painters and the Bastelkünstler based on Hildebrandtstrasse in Düsseldorf, i.e. Thomas Schütte, Harald Klingelhöller and Ludger Gerdes – were already knocking at the door. But also in the ranks of the artists represented by Max Hetzler, the first successes were being notched up by conceptual, non-figurative sculptors (Georg Herold, Hubert Kiecol, Meuser and Reinhard Mucha). However, the major challenge was the vicinity of the Beuys block in another wing of the museum. Kippenberger referred to his esteem for Beuys on many occasions. He was compared with him by the authors of the exhibition catalogue, Schmidt himself and Bazon Brock.[5] Yet for all his admiration, Brock sought to paint Kippenberger into an illustrated-magazine corner and at the same time establish a connection with Beuys, who had particularly admired the posters of Klaus Staeck.[6]

But Martin Kippenberger had something quite different in mind. He saw himself as a successor, which nowadays is actually proven in the belated recognition of his importance for the art of the 1980s and 1990s. The icon of this positioning was the large painting *Die Mutter von Joseph Beuys* of 1985, i.e. before the death of Beuys, which is shown inconspicuously in the Darmstadt catalogue in an exhibition view of the Hetzler show.[7] It is a remarkable self-portrait of Kippenberger with a hat such as his mother wore and an expression of suffering

Modell Karl-Ludwig Sauer

Die Mutter von Joseph Beuys, 1984
Öl, Kunststoff auf Leinwand; 160 × 133 cm

Die Mutter von Joseph Beuys, 1984
Oil, plastic on canvas; 160 × 133 cm

Kriegspiele [illegible] Abendmahl Sonnenwende

künstlerische Problem des Déjà-Vu thematisieren (Futurismus, Konstruktivismus, Minimal Art) und zusätzlich die Verflechtung der Avantgarde in gesellschaftliche Lethargie, in modische Modernität und in Krieg darstellen. Hinter dem Witz, der Ironie und dem Sarkasmus der Darstellungsmodi stehen düstere Insignien einer gesellschaftlichen S[illegible] [illegible] auch persönliche Kalamitäten, wie bei *Vatti be[illegible]* *Wohnung verlässt* (1985) oder die [illegible] von einem LKW fallenden Paletten, die Kippenbergers Mutter 1976 erschlugen, als Background zu den als Gebäudemodellen benutzten Europaletten.12 Diese heißen, makaber genug, *Entwürfe für Müttergenesungswerk[illegible]*

Die Darmstädter Ausstellung zeigte [illegible] Beuys [illegible] mit der kritischen Reflexion, wie es [illegible] den [illegible] durch „Sankt Martin" weitergehen konnte. Schon 1982 entsteht als Plakat für eine Ausstellung im Forum Kunst Rottweil ein Plakat mit dem Foto von Kippenberger im Filzanzug von Joseph Beuys. An Beuys schätzte er [illegible]en rheinischen spitzfindigen Humor und seine charismatis[illegible]e Stellu[illegible] im [illegible]trieb, dass er gesagt hat, man müss[illegible] die Mau[illegible] in B[illegible] aus ästhetischen Gründen um 8 cm erh[illegible] [illegible] nahme *Ja, Ja, Ja, Ja, Ja, Nee, Nee, Nee, Nee, Nee* von 1968, die er – obwohl schon bei Beuys humorvoll-grotesk artikuliert – 1995 auf seine eigene launische Art liebevoll persiflierte. Im Artfan-Interview spricht Kippenbe[illegible]on, Beuys habe ihm bei der Mappendurchsicht an de[illegible]schu[illegible]rg die Ohren lang gezogen. Es habe aber [illegible] durch „so Sympathien" gegeben.13 [illegible] er an ihm die Attitüde, als Grün-Abgeordneter ins Parlament einziehen zu wollen und den Song *Sonne statt Reagan*. Ein anderer Weg zu Beuys war die Galerie Erhard Klein in Bonn. Dort stellten Joseph Beuys, Palermo, Imi Knoebel, Sigmar Polke und Ulrich Rückriem aus. Sein Galerist Max Hetzler sagte später: „Mit denen wollte er sich messen, genau da wollte er hin." Schon früh versuchte Kippenberger bei Klein auszustellen, aber erst 1983 kam es gemeinsam mit Albert Oehlen dazu. Titel der Ausstellung *Frauen im Leben meines Vaters*. Eine weitere Ausstellung bei Klein fand 1986 unter dem Titel *Gib mir das Sommerloch* statt. Die Einladungskarte trug den Stempel „Erhard Klein vollkonzentriert", eine Antwort auf die Geste von Beuys, als dieser die Restauflage einer Einladungskarte mit dem Stempelaufdruck „Erhard Klein unkonzentriert" zum Multiple verwandelte.14

the artistic problem of *déjà vu* (Futurism, Constructivism, Minimal Art) and additionally depict the entanglement of the avant-garde in social lethargy, fashionable modernity and war. Behind the wit, irony and sarcasm of the modes of representati[illegible]n [illegible] the sombre insignia of a social situation, [illegible] personal calamities, as in *Daddy Watches [illegible] the Flat* (1985) or the grievous memory [illegible] from a lorry, which killed Kippenberger's mother in 1976, as a background to the europallets used as building models.12 These have the macabre title *Designs for Mother Recovery Works*.

The Darmstadt exhibition showed itself indebted to Be[illegible] with the critical reflection of how it could evolve with "Saint Martin" in the 1980s. A poster appeared in 1982 for an exhibition at the Forum Kunst Rottweil, a poster with a photo of Kippenberger in Beuys felt suit. The things he liked about Beuys were the convoluted Rhineland hu[illegible]ur, his charismatic position in the art [illegible] [illegible] Berlin Wall needed to be raised [illegible] aesth[illegible]ic reasons; and the recording *Ja, [illegible] Nee, Nee, Nee* of 1968, which Kippenberger affec[illegible] satirised in his own whimsical fashion in 1995, even though Beuys' own version was itself humorously grotesque. In an interview with Artfan, Kippenberger talks about Beuys having tweaked his ears [illegible] through the portfolios at college in Ham[illegible] said that there were "sort of affinities" for [illegible] years.13 On the other hand, he criticised him for his ambition to get elected to Parliament as a Green candidate and for the song *Sonne statt Reagan* (Sun instead of Rain/Reagan). Another route to Beuys was the Erhard Klein gallery in Bonn, where Beuys, Palermo, Imi Knoebel, Sigmar Polke and Ulrich Rückriem exhibited. His [Kippenberger's] dealer Max Hetzler said later: "That was the standard he set himself, that was precisely where he wanted to be." Very early on, Kippenberger tried to get exhibited at Klein, but nothing came of it until a joint exhibition with Albert Oehlen in 1983. The title of the exhibition was *Frauen im Leben meines Vaters*. Another exhibition at Klein's Gallery in 1986 was entitled *Gib mir das Sommerloch*. The invitation bore the stamp "Erhard Klein vollkonzentriert" (fully focused), an answer to Beuys' gesture of transforming the superfluous copies of an invitation card into a multiple by stamping them "Erhard Klein unkonzentriert" (unfocused).14

Die Figur von Joseph Beuys, das wird klar, hatte er sich als Sparringpartner für „Ausstrahlung", Erleuchtung und Visionen herausgesucht. Im Interview mit Jutta Koether heißt es: „Beuys war ne Ausnahme, einer von wenigen. Ich werd ne Ausnahme irgendwann mal sein [...] Und bei mir werden sie sagen – und da leg ich auch irgendwie für mich selber Wert drauf: Kippenberger in den 80er Jahren; da war ich das halt. Wobei ich dann den Vorteil h[illegible] da[illegible] nicht mit Beuys oder Warhol verglichen wer[illegible] waren ja die 70er Jahre! Ich tu mir die [illegible] An[illegible] Stelle dieses Interviews kommt Martin [illegible] zu seinen eigenen Visionen und spricht so schnoddrig, dass man meinen könnte, er verulkte sein Gegenüber. „Ich hab viele Visionen gehabt und ... Ich hab ja immer meine Serien gekriegt. Mit neun Jahren hab ich es – [illegible] nennt man im groben Erleuchtung – gehabt, und da [illegible] mir a[illegible] gesagt, dass ich es mache." Eine inner[illegible] „Du bist auserwählt". Nachdem er zuv[illegible] von [illegible] verprügelt worden war, „du bist – du stehst über jemandem, über den ganzen Leuten, du bist der Auserwählte". Seitdem, sagt der Künstler, stehe er über den Dingen.15

Im erwähnten Interview von Martin Kippenberge[illegible] K[illegible] *I Had a Vision* ist von „living vehicles" di[illegible] Rede, als [illegible] selbst und seine Kunst verstand. Dami[illegible] das Karussell mit den Schleudersitzen gemeint haben. Im Gegensatz zu Beuys, der seine Aktionsrelikte bei der Transformation zu Installationen stillegte, verlebendigte Martin Kippenberger seine Installationen gleichsam animisti[illegible] du[illegible] die Imperative der Bildtitel. Statt der Summe von „700[illegible] er an: „Jetzt gehe ich in den Birkenw[illegible] Pillen wirken bald." In der Installation *Vor[illegible]gespräche* scheinen die sich gegenüberstehenden Stühle in ein gewaltiges unverständliches Murmeln, das polyglotte Gewisper der Avantgarde, einzustimmen. Und selbst die minimalistischen *Up Site Down*-Arbeiten, die sich als Kunsttransportkisten à la Marcel Broodthaers ausgeben, sprechen mit dem Betrachter, den sie auffordern, sie umzudrehen. Wie Kippenberger im Interview ausführte, war er gar nicht so sehr interessiert, die Arbeiten zu machen, sondern andere Künstler als seine eigene Arbeit zu benutzen und sich andere Arbeiten anzueignen, jedoch immer im Zusammenhang, wie er betont. Im ephemeren Kontext der Alltags-Artefakte unserer Zivilisation sah er seine visionären Momente. In diesem absurden Szenario von gesellschaftlichem Willen und kultureller Ohnmacht erhebt Kippenberger die besten Konstellationen zur Kunst. Keine

It is clear that Kippenberger singled out the figure of Beuys as a sparring partner for his charisma, inspiration and visions. In his interview with Jutta Koether, Kippenberger said: "Beuys was an exception, one of few. I'll be an exception some day [...] And in my case they'll say – and I myself set great store by it: Kippenberger in the eighties; that was me. Whereby I have the advantage of [illegible] being com[illegible] with Beuys or Warhol, for the [illegible] that was the seventies after all! I put my[illegible] In another part of the interview, [illegible] to [illegible] own visions and speaks so disrespectfully you could think he was making fun of the person opposite. "I've had lots of visions and ... I've always had my series. When I was nine, I had – what's [illegible]dely called inspiration – and then everything was [illegible]dicted that I'd do." An inner voice told him, "You're the [illegible]." After he'd just been beaten up by fellow [illegible]oolboys, "you're – you'll be above someone, you'll be above everyone, you're the chosen one." Since then, said the artist, he'd been above things.15

[illegible] the Kippenberger interview in the catalogue *I Had* [illegible] the term "living vehicles" [illegible] himself and his works. [illegible] merry-go-round with the ejector seats thereby. [illegible]trast to Beuys, who shut down the remnants of *aktionen* in transforming them to installations, Kippenberger brought his installations to life almost animistically through the imperative [illegible]. Instead of the sum of "7,000 oaks", [illegible] "Now I'm going into the birch wood because my pills will take effect soon." In the *Vorstellungsgespräche* installation, the chairs facing each other seem to be joining in an almighty, incomprehensible murmur, the polyglot whispering of the avant-garde. And even the minimalist *Up Site Down* works, which are ostensibly art transport chests à la Marcel Broodthaers, speak to the viewer, asking him to turn them round. As Kippenberger explained in the interview, he was not particularly interested in producing works himself but in using other artists as his work and appropriating other works, though always in context, as he stressed. In the ephemeral context of the everyday artefacts of our civilisation he had his visionary moments. In this absurd scenario of social will and cultural powerlessness, Kippenberger set up the best constellations for art. No social sculptures but social

Modell Karl-Ludwig Sauer
Modell Karl-Ludwig Sauer

Katerina Gregos

MOMAS: Das unwahrscheinliche Museum

MOMAS: The Unlikely Museum

wirkliches Museeum
= natürliches Museum

Es gibt eines unter den vielen von Martin Kippenberger in seinem kurzen, aber überaus produktiven Leben realisierten Projekten, das vielleicht nicht die ihm gebührende Würdigung erfahren hat. Dieses Projekt ist *MOMAS*, das Museum moderner Kunst Syros des Künstlers [illegible] Kyklades, Insel Syros in Griechenland. Die meisten [illegible] Kippenbergers vertrauten Menschen kennen *MOMAS* [illegible] wenig, was dort tatsächlich geschehen ist, ist jedoch kaum etwas im Detail bekannt, und wenn, dann durch diejenigen, die eingeladen waren oder das Museum besuchten, und dies war eine sehr kleine Gruppe, die zum [illegible] aus Künstlern und engen Freunden Kippenberger [illegible] und [illegible] aller Quellenverzeichnisse über de[illegible] *MOMAS* fast ausnahmslos erwähnt, aber [illegible] und nicht wirklich fehlerfrei. In diesem Sinne wurde seine konzeptuelle Bedeutung, obgleich das Bewusstsein für *MOMAS* seit dem Tode Kippenbergers gewachsen ist, unterschätzt; möglicherweise deshalb, da das [illegible] mit dem Konzept von Kippenberger als produktivem Kün[illegible] und [illegible] stand und von seinen Fähigkeiten [illegible] Maler [illegible] terrible-Possen überschattet wurde [illegible] Künstler, die an *MOMAS* teilhatten, zu, dass Kippenbergers Möglichkeiten als Konzeptkünstler ebenfalls von diesen Klischees überschattet wurden. Da *MOMAS* nun hauptsächlich in den Erinnerungen der darin Involvierten [illegible] spärlichen Dokumentation darüber) existiert, stehe[illegible] Künstler, die von ihren Erfahrungen auf [illegible] Informationen über die Projekte, die [illegible] gaben. Durch ihre unschätzbare Hilfe kann dieser Text vielleicht mehr Licht auf dieses wenngleich bescheidene, aber äußerst wichtige Projekt in Kippenbergers Œuvre werfen.

MOMAS war natürlich kein wirkliches Museum. Es war im Gegenteil mehr ein virtuelles, imaginäres Museum, eine Kampfansage an die traditionelle Vorstellung von einem Museum, sogar ein *Anti*-Museum. Kippenberger „gründete" es 1993 auf einer gemeinsamen Fahrt nach Syros mit seinem Freund Michel Würthle, der auf der Insel ein Grundstück besitzt. Kippenberger, so geht die Geschichte, entdeckte das Betonskelett eines Gebäudes an der Einfahrt zum Hafen der Insel, Ermoupolis, vom Boot aus. Abgesehen davon, dass ihn das Gebäude aufgrund seines Flairs der Verlassenheit und Trostlosigkeit faszinierte, berührte es ihn auch deshalb, weil es ihn an einen griechischen Tempel erinnerte, an eine „moderne" griechische Akropolis. Wenig später entschied er, es als sein Museum moderner Kunst auszurufen. Er gründete das Museum also

Of all of Martin Kippenberger's numerous projects during his short but prolific life, there is one which perhaps has not received its due credit. This project is *MOMAS*, the [illegible] Museum of Modern Art Syros, on the [illegible] of Syros, Greece. Most people who [illegible] Kippenberger's work know something [illegible] is known in detail about what actually took place there, except by the few people who were invited or visited it, and this was a very small group consisting, mostly, of artists and close friends of Kippenberger's. In the majority of the bibliography about the artist, *MOMAS* is almost always invariably mentioned but [illegible] only in a couple of lines and not entirely accurately. In that sense, even though the awareness of *MOMAS* has grown since Kippenberger's death, its conceptual importance has been underestimated perhaps because the project is at odds with the idea of Kippenberger as prolific art [illegible] overshadowed by his capacities [illegible] boy antics. Indeed, many of the [illegible] in *MOMAS* tend to agree that [illegible] as a conceptual artist have also been overshadowed [illegible] these clichés. As *MOMAS* now mostly exists only in the memories of all those involved (and the sparse documentation that exists), I am indebted to all the artists who recounted their experiences in Syros [illegible] information about the projects they instigated [illegible]. With their invaluable help, this text aims [illegible] some more light on this albeit modest, but very important project in Kippenberger's oeuvre.

MOMAS, of course, was not a real museum – on the contrary, it was more of a virtual, imaginary museum, a challenge to the traditional idea of the museum, even an *anti*-museum. Kippenberger "founded" it in 1993 while en route to Syros with his friend Michel Würthle who owns an estate on the island. As the story goes, Kippenberger spotted the cement skeleton of a building at the entrance of the island's harbour, Ermoupolis, from the boat. Apart from being intrigued by its air of abandoned desolation, the building also struck him as it reminded him of a Greek temple, a "modern" Greek Acropolis. Not long after, he decided to proclaim it his Museum of Modern Art. He thus founded the museum in a single act, instantly appropriating the idea of the existing building and "claiming" it through language.

Modell Karl-Ludwig Sauer

Abbildungen

Illustrations

Malerei, Zeichnungen

Paintings, Drawings

Martin Kippenberger,
Beuys Best, 1995 (CD)

Joseph Beuys,
Kunst = Kapital, 1980
(unikatäres Multiple)

Joseph Beuys,
Kunst = Kapital, 1980
(unique multiple)

archaisches Selbstporträt Kippenbergers mit einem Hütchen, wie es seine Mutter trug, und einer Leidensmiene, die seine Identifikation mit Mutter Theresa erhärtet. Vielleicht ist es die von ihm genannte „Hellseherei", die ihn – noch bevor es Mode wurde – im DDR-Look mit „Knautschledermantel und Hütchen" auftreten lässt.[8] Man mag damals (1985) in Gelächter ob des tragisch-komischen Gesichtsausdrucks ausgebrochen sein, aber es ging um die auratische Stellung: Ich, Martin Kippenberger, bin nicht der Sohn und Nachfolger von Beuys, sondern eigentlich sein Vorgänger. In anderen Stellungnahmen dieser Zeit gibt er sich demütiger. Bei den *241 Bildtiteln zum Ausleihen an Künstler*, die er bei seinem Aufenthalt in Rio um die Jahreswende 1985/86 verfasste, findet sich unter Nr. 114 und dem Begriff ROCK folgende Feststellung: „Eher trete ich die Pflicht des Nachlebens an und werde eine schwitzige Blutwurst in der Vitrine für vernachlässigte Beuys-Forschung."[9] Als die Darmstädter Ausstellung beginnt, ist Beuys fünf Monate tot. Im Titel *Miete, Strom, Gas* scheint Kippenberger den beuysschen Wertbegriffen *Fond II* und *Fond III*, die beide Bestandteile des Beuys-Blocks sind, die instabilen flüchtigen Werte des Arbeitnehmers gegenüberstellen zu wollen. Darüber hinaus hat das bekannte Plakat von Joseph Beuys, auf dem dieser 1980 im Hessischen Landesmuseum vor einem Mastodonskelett steht, die Aufmerksamkeit von Kippenberger erregt. Zwischen den Stoßzähnen hat Beuys handschriftlich vermerkt: „Kunst = Kapital". Zu seinen Füßen steht ein Einmachglas mit darüber gelegtem Pinsel, so als hätte er seine Signatur und das Motto in den Raum gepinselt. Die humorvolle Anspielung auf den Schamanen mit dem gehörnten Hut ist nicht zu übersehen. Die vom Mastodon hereingehaltene Botschaft kommt wie aus dem prähistorischen Off und thematisiert das Skelett: Das Museum ist ein energetischer Fond, da wird alles wertvoll. Das Einmachglas ist auch ein Fond. In einer der Vitrinen des Beuys-Blocks kehrt es, mit Birnenkompott gefüllt, als *Fond II* wieder. Und der Pinsel ist auch Kapital. Indem er die Signatur pinselt, wird das Originalposter zum Kunstwerk und zum Kapital gleichzeitig.

Kippenbergers Einladungskarte, die auch im Katalog der Ausstellung abgedruckt ist, gibt sich – unter den gegebenen Umständen – als respektlose Replik, gepaart jedoch mit Selbstironie. Der junge Künstler steht in einer Art Parodie vor dem Skelett eines Riesenhirsches – ausgerechnet dem *Chef*-Tier von Joseph Beuys. Der Ausstellungstitel steht zwischen dem Geweih. Das ausgestorbene Tier ist das Alter Ego und er selbst der Gehörnte. Denn Miete, Strom, Gas zahlt der, der

that corroborates his identification with Mother Theresa. Perhaps it is what he called "clairvoyance" that prompted him to feature in an "East German" look with wet-look leather and hat before it became fashionable.[8] At the time (1985), the tragic/comic facial expression may have prompted laughter, but it was a question of auratic positioning: I, Martin Kippenberger, am not the son and successor of Beuys but actually his predecessor. In other statements of the time, he acted more modestly. In the *241 Picture Titles to Hire Out to Artists*, which he drew up during his stay in Rio around the turn of 1985/86, it says under number 114 and the term ROCK: "I'd rather enter into the obligation of a post-death legacy (*nachleben*) and become a sweaty blood sausage in the showcase for neglected Beuys research."[9] When the Darmstadt exhibition opened, Beuys had been dead for five months. In the title *Miete, Strom, Gas* (Rent, Electricity, Gas), Kippenberger seems to want to compare the fluctuating, transient values of employees with Beuys value concept installations *Fond II* and *Fond III*, the two components of the Beuys Block in Darmstadt. Moreover, the well-known poster of Beuys standing in front of a mastodon skeleton in the Hessisches Landesmuseum in 1980 also attracted the attention of Kippenberger. Between the tusks Beuys wrote by hand "Art = Capital". At his feet is a bottling jar with a paintbrush on it, as if he had painted his signature and the motto in the room. You can't fail to notice the humorous allusion to shamans in the horned hat. The message framed by the mastodon seems to come from a prehistoric offstage and thematicises the skeleton: the museum is an energy *fond*, where everything becomes valuable. The bottling jar is also a *fond*. It recurs in one of the showcases of the Beuys Block as *Fond II*, filled with stewed pears. And the brush is also capital. When it paints the signature, the original poster becomes both a work of art and capital.

Kippenberger's invitation card, which is also printed in the catalogue of the exhibition, affects to be – in the given circumstances – a disrespectful replica, though combined with self-mockery. The young artist stands in front of the skeleton of a huge stag, as a kind of parody – it was an iconic beast for Beuys. The exhibition title features between the antlers. The extinct beast is the *alter ego* and he himself Satan. After all, people who pay rent, electricity and gas have no capital. Kippenberger satirises

Martin Kippenberger,
Miete Strom Gas, 1986
→ p. 199

Anti-Kunst
Rückseite

Martin Kippenberger,
Miete Strom Gas. Ausstellung vom 8. Juni bis 10. August 1986, Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Einladungskarte)

Martin Kippenberger,
Miete Strom Gas. Exhibition from 8th June to 10th August 1986, Hessisches Landesmuseum Darmstadt (invitation card)

kein Kapital besitzt. Kippenberger persifliert den hintergründigen Humor von Beuys mit schlagkräftiger Ironie. Auch im sakrosankten Museum gibt es die laufenden Kosten, und der paläontologische Zeuge scheint dies zu bestätigen: So war das schon immer. Aber *Hauptstrom* hieß auch die Aktion, die Joseph Beuys 1967 in der Darmstädter Galerie von Franz Dahlem durchführte, und die Gas-Station, also die *Tankstelle Martin Bormann*, war ein wichtiges Exponat Kippenbergers in seiner Ausstellung.

Das Plakat arbeitet an diesen Ideen weiter: Ein Feuerwerk und ein ernst blickender Kippenberger? Am 23. Januar 1986 starb Joseph Beuys, am 28. Januar ereignete sich die Challenger-Katastrophe, bei der alle Astronauten eines Weltraumshuttles beim Start ums Leben kamen. Was man auf dem Plakat sieht, sind die Explosionswolken im Orbit. Die Ausstellung *Miete, Strom, Gas* war also alles andere als lustig. Die Ironie war jedoch der einzige Weg, mit dem sich Martin Kippenberger seinen ernsten Themen nähern konnte, wobei die Zusammenstellung in Darmstadt eine eigene Untersuchung wert wäre. Zunächst einmal gruppiert sich die Ausstellung aus Bildern, die sich mit den Themen der russischen Avantgarde und dem kommunistischen Alltag beschäftigten (1984), dann parallel dazu die Serie über den Faschismus, unter anderem mit dem Bild *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* (1984)[10], dann die *Architekturbilder*, die *Architekturentwürfe*, die *Kostengebirge* und die *Meinungsbilder*, schließlich die *Familie Hunger* und als Mitbringsel aus Brasilien die *Tankstelle Martin Bormann* im Rahmen der Installation *[illegible] aktuell*. Das Jahr 1985 brachte eine konsequente Veränderung der Malerei mit sich. Statt der gegenständlichen Aphorismen, die zum Teil bereits mit Text-Aufklebern collagiert werden, entstehen Schaubilder wie aus Schnittbögen zusammengesetzt mit quasi kubistisch zueinander gruppierten Architekturteilen und Flächen, die man dreidimensional als Hüte oder architektonische Konglomerate erleben kann. Mal sind es visualisierte Statistiken, dann wieder *Psychobuildings*, wie er eine ungefähr gleichzeitig entstehende Fotoserie nennt. Diese Ertragsgebirge werden zum Teil mit Beuys-Multiples der „Wirtschaftswerte" bestückt und damit zu grotesken Wert-Hybriden transformiert. „Also Werte, die es nicht gibt, im Grunde genommen. Die können nur gehandelt werden", sagt er in anderem Zusammenhang.[11] Oder es erfolgt eine abstrakte Visualisierung in den Meinungsbildern à la Picabia, die psychologischen und soziologischen Erkenntnissen tautologisch zu Leibe rücken: Makabre Visionen gesellschaftlicher Themen, die gleichzeitig das

Beuys' enigmatic humour with incisive irony. Even in the sacrosanct museum there are running costs, and the palaeontological witness seems to confirm this – that's the way it's always been. But *Hauptstrom* was also the title of an *aktion* that Beuys did at the Franz Dahlem gallery in Darmstadt in 1967, and the gas station, i.e. *Tankstelle Martin Bormann* (Gas Station Martin Bormann), was a major exhibit of Kippenberger's in his exhibition.

The poster takes these ideas further: a firework and a serious-looking Kippenberger? Beuys died on 23rd January 1986, and on 28th January the Challenger disaster occurred, when all the astronauts in the space shuttle died in the launch. What you see on the poster are the clouds produced by the explosion in the Orbit. So the *Miete, Strom, Gas* exhibition was anything but funny. But mockery was the only way Kippenberger could approach his serious subjects, the combination in Darmstadt being worth a separate investigation. First of all the exhibition was grouped with pictures that had to do with the Russian avant-garde and everyday Communist life (1984), then parallel to that is the series about Fascism, including the picture *With the best will in the world, I can't see any swastika* (1984)[10], then come the *Architekturbilder* (architectural pictures), *Architekturentwürfe* (architectural designs), *Kostengebirge* (cost mountains) and *Meinungsbilder* (opinion pictures), and finally *Familie Hunger*, and a souvenir from Brazil in the form of the *Tankstelle Martin Bormann* within the framework of the *Brazil Now* installation. 1985 brought a consistent change in his paintings. Instead of the representational aphorisms, which were partly collaged together with text stickers, he produced diagrams seemingly produced from cutout patterns with architectural parts and pieces grouped together in quasi-Cubist fashion, which you can interpret three-dimensionally as hats or architectural conglomerations. Sometimes it is visualised statistics, or else the *Psychobuildings*, as he called a series of photos from about the same time. These "mountains of yield" are furnished in places with Beuys "business value" multiples, thereby being transformed into grotesque value hybrids. "I.e. values that don't exist, basically. That are only traded," he said in a different context.[11] Or there followed an abstract Picabia-style visualisation in the "opinion pictures", which tautologically tackle psychological and sociological insights – macabre visions of social themes that at the same time thematicise

Modell Karl-Ludwig Sauer
Modell Karl-Ludwig Sauer

Deutschlandradiokulturschlager Nr.1

Ich halt Dir die Stange,
da sei Dir nicht bange
Kommt Langeweile auf,
das kann schon sein.
Trotzdem bist Dududu mein Sonnenschein,
Ich weiß, ich bin gemein.

Krieg böse, 1983
Öl auf Leinwand,
100×120 cm

Krieg böse, 1983
Oil on canvas,
100×120 cm

Weinjeist ohne
Wein

die „Neue Zeit" macht
sogar Kinder breit.
Kontrolle, Kontrolle
Kontrolle, jeder ist
böse. Alles wartet
auf die Neujahrsbot-
schaft von Papapabst.

Krieg ist halb so
schlimm, wenn
mand hingeht, außer
dem Weihnachtsmann
von Coca Cola.
Haben Menschen bes-
seres zu tun, machen
sie keine Probleme.

Fusspitz im Querschnitt, 1984
Öl auf Leinwand,
90 × 75 cm

Fusspitz im Querschnitt, 1984
Oil on canvas,
90 × 75 cm

For a Life Without a Dentist, 1984
Öl auf Leinwand; 180 × 150 cm

For a Life Without a Dentist, 1984
Oil on canvas; 180 × 150 cm

aber von oben her-

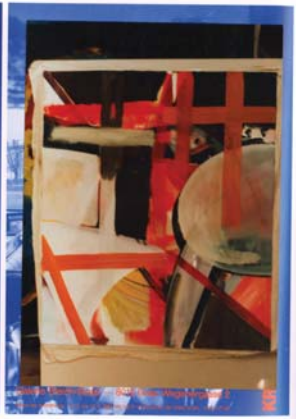
was sich bewegt wird
abgeknallt

Kritische Orangen für Verdauungsdorf, 1985
Plakat; 98×67,4 cm

Kritische Orangen für Verdauungsdorf, 1985
Poster; 98×67,4 cm

Kritische Orangen für Verdauungsdorf, 1985
Plakat; 60×41,7 cm

Kritische Orangen für Verdauungsdorf, 1985
Poster; 60×41,7 cm



ich bin ein guter Mensch
wie Kippe, aber ... auch wie-
derum nicht ganz so gut.
Ich mach auch Werbung für alles
Mögliche, aber ich mache ein
Unterschied zu Kippe

Mark Strom Gas, 1986
Plakat, Siebdruck auf Papier; 83×59,3 cm

Mark Strom Gas, 1986
Poster, screenprint on paper; 83×59,3 cm

Grazimania, 1986
Plakat; 84,2×59,4 cm

Grazimania, 1986
Poster; 84,2×59,4 cm

70er Jahre

vieles schlecht und bin halt
auch ein schlechter Mensch.

The Alma Band, 1984
Plakat; 76,2×58,5 cm

The Alma Band, 1984
Poster; 76,2×58,5 cm

Selling America and Buying El Salvador, 1985
Plakat, Siebdruck auf Papier; 82,7×61 cm

Selling America and Buying El Salvador, 1985
Poster, screenprint on paper; 82,7×61 cm

Tut mir leid

mit Boden unterstützung Europas.

Pollok war da.
Griechenland ist abgebrannt!
wer kennt Pollok?!

Goldgewinn
Maier oder
Mayer aus
Buxtehude.

Familie Hunger, 1985
Plakat, Siebdruck auf Papier; 84×59,2 cm

Familie Hunger, 1985
Poster, screenprint on paper; 84×59,2 cm

Helmut Newton für Arme, 1985
Plakat, Siebdruck auf Papier; 42,2×39,2 cm

Helmut Newton für Arme, 1985
Poster, screenprint on paper; 42,2×39,2 cm

196 197

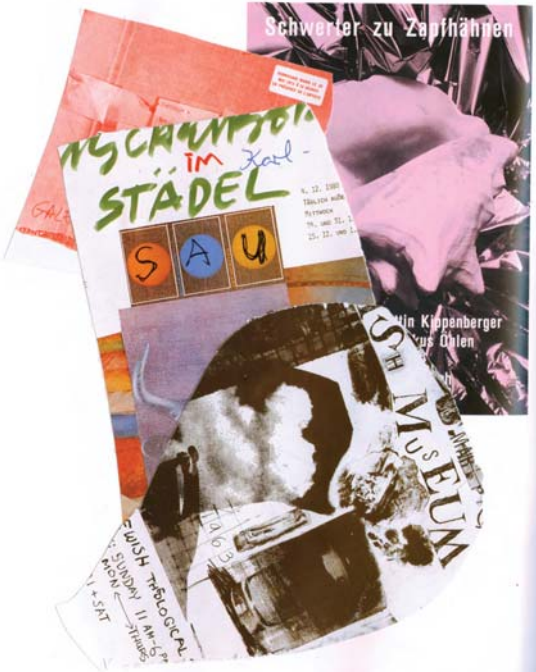
muß Dich halt wegrücken ... Urheberrecht

Wie läßt sich ~~der~~ Hunger „bekämpfen"
Preisfrage:
Antwort 3 Aus-hungern

Mir daß ich das hier finde! Newtons Museum zu Berlin finde ich zum Kotz dieser albernen Wiederholungen seiner Menschen vor allem Frauenverachtender Sujets.

Schwerter zu Zapfhähnen, 1983
Plakat; 84×59cm

Schwerter zu Zapfhähnen, 1983
Poster; 84×59cm



Offizierskasino, 1984
Plakat; 83,8×59cm

Offizierskasino, 1984
Poster; 83,8×59cm

Ansprache an die Hirnlosen, 1984
Plakat; 84,2×59,4cm

Ansprache an die Hirnlosen, 1984
Poster; 84,2×59,4cm

... will man soo vieelle sagen: diese Plakate sind letztendlich so banal wie die von ...

Plakate
Posters

Hitler läßt
schön grüßen!
War ja ein scharfer Hund.

Aber er hatte auch seine
schönen Seiten!!!

123

The Happy End in Kafka's „Amerika", 1996
Gartenmöbelobjekt: siebbedruckter Gartentisch, zwei Gartenstühle aus Kunststoff und Stahlrohr, in einem siebbedruckten Karton; 125 × 100 × 10 cm

The Happy End in Kafka's "America", 1996
Garden furniture object: a silkscreened garden table, two silkscreened garden chairs of plastic and steel tube, in a silkscreened cardboard box; 125 × 100 × 10 cm

diese Mappe zu Frakel, hier nicht komplett, schildert etwas das Problem neben dem Bilde durch Sprache.

Ohne Titel, 1994
Polierte Bronze, Kunststoff und Holzfüße, Aluminium, Glas und Holzkonstruktion, Verpackungskiste, Unikat; Maß variabel

Untitled, 1994
Polished bronze, plastic and wooden feet, aluminium, glass and wooden construction, packing case, unicum; dimensions variable

das ist der Stoff
der Geld bringt
in den Künsten.

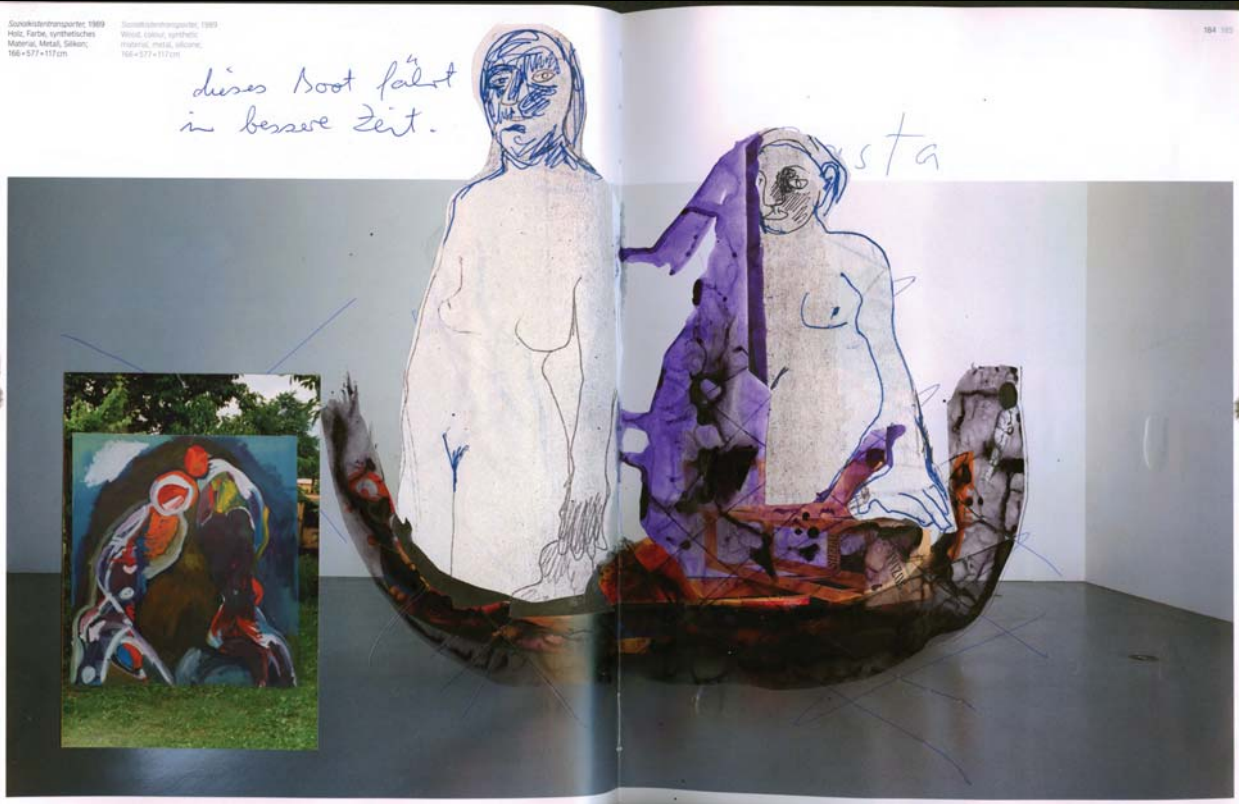
Wie auch immer, 1991
Plastikgewächshäuser mit Verkehrszeichen; seitbedruckte Holzkisten, Styropor, beklebt mit farbunterschiedlichem Filz; 71×102×118,5cm

Wie auch immer, 1991
Plastic greenhouses with traffic signs; screen-printed wooden boxes, styrofoam, pasted up with diverse-coloured felt; 71×102×118,5cm

hier ist der Teufel los

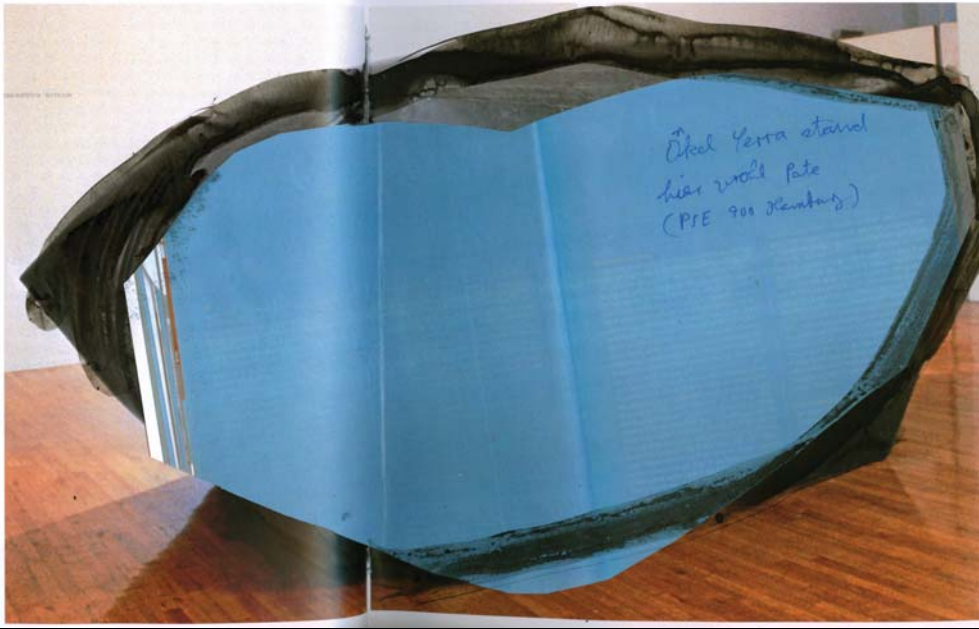
Sozialkistentransporter, 1989
Holz, Farbe, synthetisches Material, Metall, Silikon; 166 × 577 × 117 cm

Sozialkistentransporter, 1989
Wood, colour, synthetic material, metal, silicone; 166 × 577 × 117 cm



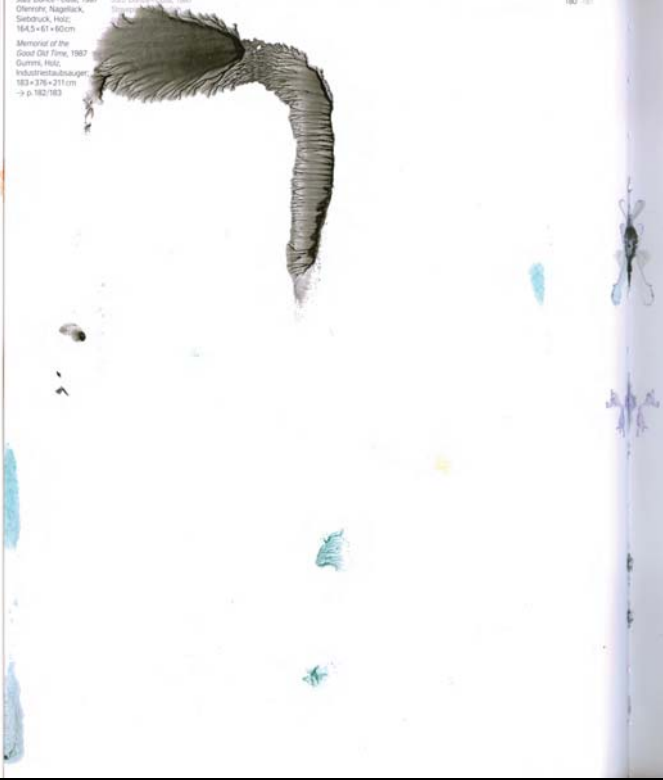
Memorial of the Good Old Time, 1987
Gummi, Holz, Industriestaubsauger;
183 × 376 × 211 cm

Memorial of the Good Old Time, 1987
Rubber, wood, industrial vacuum cleaner;
183 × 376 × 211 cm



Jazz Dance–Cone, 1987
Ofenrohr, Nagellack, Siebdruck, Holz,
164,5 × 61 × 60 cm

Memorial of the Good Old Time, 1987
Gummi, Holz, Industriestaubsauger,
183 × 376 × 211 cm
→ p. 182/183



Modell Intercont, 1987
Gerhard Richter-Malerei
von 1972, Holz, Metall,
32 × 79,5 × 59 cm

Modell Intercont, 1987
Gerhard Richter painting
from 1972, wood, metal,
32 × 79,5 × 59 cm

Ansprache an die Himmeln IV, 1986/87
Holz, Molino, weiß grundiert;
62,5 × 109,5 × 86 cm

Ansprache an die Himmeln IV, 1986/87
Wood, Molino, primed white;
62,5 × 109,5 × 86 cm

Reserviertes Worten, 1987
Verschiedene Materialien;
140 × 46 × 63 cm

Reserviertes Worten, 1987
Mixed media;
140 × 46 × 63 cm

ich finde das eine gute, aber vor allem schöne Erklärung für das darunter liegende Bild.

Gruß an...

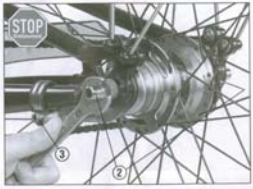
na Sie wissen schon!!

Hinterrad aus-/einbauen bei Nabenschaltung

SRAM 5/7-Gang Nabenschaltung

Wenn das Hinterrad im Falle eines Defektes (z.B. Reifenschaden) aus dem Rahmen ausgebaut werden muss, beachten Sie bitte folgende Montageschritte:

1.) Schalthebel auf den 2. Gang stellen (bei 7-Gang Nabenschaltung den Schalthebel auf den 1. Gang stellen).
2.) Schaltbox von der Hinterradachse ziehen in dem Sie die Rändelschraube ① lösen.
3.) Danach lösen Sie die Achsmuttern ② und die Sicherungsscheiben, sodass sich das Hinterrad frei im Rahmen bewegen lässt.
4.) Anschließend entfernen Sie die Befestigung des Bremsärmes ③. Nun können Sie das Hinterrad durch einen leichten Schlag auf den Reifen in Richtung des Vorderrades aus dem Rahmen lösen.
In umgekehrter Reihenfolge montieren Sie das Hinterrad wieder in den Rahmen.



Wichtiger Hinweis!

Durch nicht korrekte De-/Montage des Hinterrades kann es zur Beschädigung der Getriebeeinheit kommen. Wir empfehlen Arbeiten an der Hinterradnabe nur durch einen Fachhändler durchführen zu lassen.

Hinten ist noch ein Loch frei, 1987
Verschiedene Materialien;
170×108×67 cm

Hinten ist noch ein Loch frei, 1987
Mixed media;
170×108×67 cm

Teil des Schubers von Luse-
Lesebogen (Sammelwerke)
z. Bsp. „Das Mammut"
Seite 7. Die geistige Wende.
ist wohl intelligente Kruppe gemeint.

Meer

wir sind ein „Volk"

du

icke

Welt + +

allet = Volk

an dat Meer

Laufstoll für Prospekte, 1987
Verschiedene Materialien;
120 × 107 × 112 cm;

Laufstoll für Prospekte, 1987
Mixed media;
120 × 107 × 112 cm;

so was habe ich mit
„Natur"-Fundstücke gemacht,
„gabs auch eine Künsteleirichtung

mir scheint
Kippe verwechselt
„Banane" mit
„Travo"

Grenze

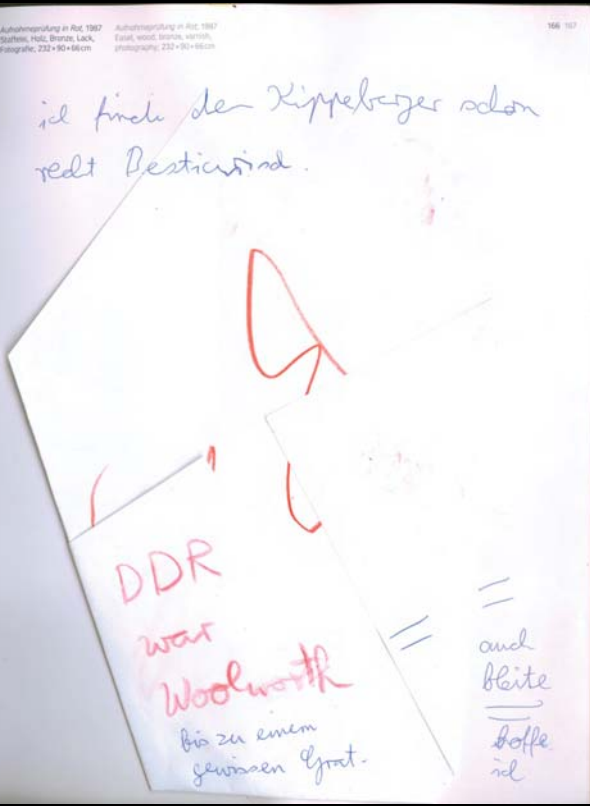
Kunst in Bud
ist = genug.

Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen, 1987
Holz, Plexiglas, Gummi, Röhren; 267,5 × 116,5 × 56 cm

Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen, 1987
Wood, plexiglas, rubber, tubes; 267,5 × 116,5 × 56 cm

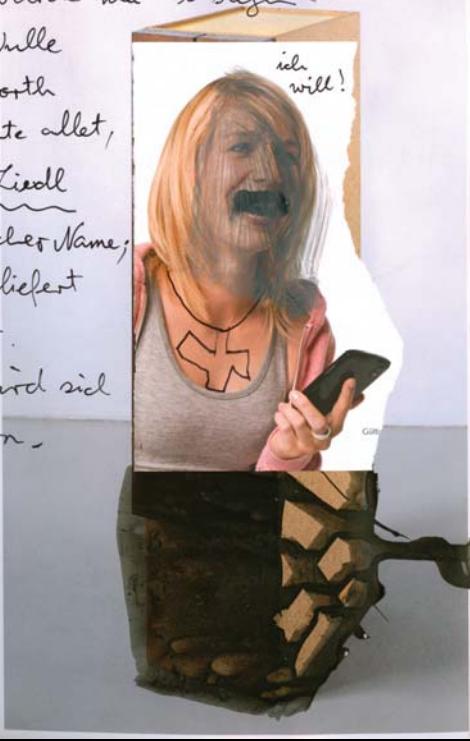
Aufnahmeprüfung in Rot, 1987
Stuhlteile, Holz, Bronze, Lack, Fotografie, 232 × 90 × 66 cm

Aufnahmeprüfung in Rot, 1987
Easel, wood, bronze, varnish, photography, 232 × 90 × 66 cm



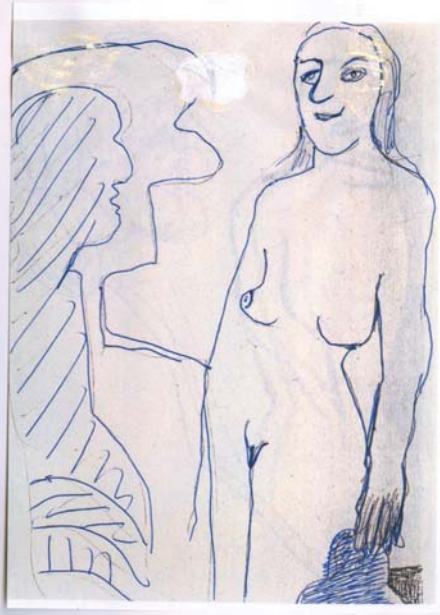
Umschlag des Mal-
buchs Skulpturen
seit 1970.
Es geht mir
nicht mehr um
Verkauf. —
Vor allem ver-
kaufe ich mich
nicht.
„Umsonst" gibt es aber bei mir auch nicht.

ich würde mir so sagen:
bei Woolworth
kriegste alles,
bei Liedl
niedlicher Name;
Kippe liefert
Wahrheit.
Das wird sich
ändern.



Wittgenstein, 1987
Holz, Lack, Metall,
Eisen; 200×100×50cm

Wittgenstein, 1987
Wood, varnish, metal,
iron; 200×100×50cm



ich mach Werbung für

Wohl des Volkes, 1987
Verschiedene Materialien;
8×70×70cm

Wohl des Volkes, 1987
Mixed media;
8×70×70cm

Bergwerk II, 1967
Holz, Schaumstoff, Lederschuh, Teppich, Metall, 81×50×60cm

Bergwerk II, 1967
Wood, foam, leather shoe, carpet, metal, 81×50×60cm

Pyramide Colonia, 1987
Fotografie, Holz, Plexiglas, Räder; 74×75,5×82 cm

Pyramide Colonia, 1987
Photography, wood, plexiglas, wheels; 74×75,5×82 cm

#

det find isch hubsch

Papier, Farbe, Lack,

Tusche, Plakat,

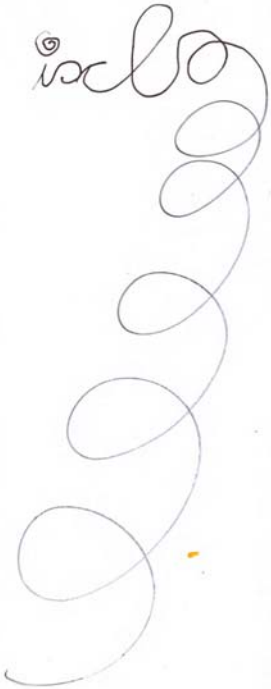
Tiset ... usw.

hubsch hüpsch

brovakant

Rainer Werner Fassbinder, 1987
Spiegel, Holz, Eisen;
221,5 × 364,5 × 75 cm

Rainer Werner Fassbinder, 1987
Mirror, wood, iron;
221,5 × 364,5 × 75 cm



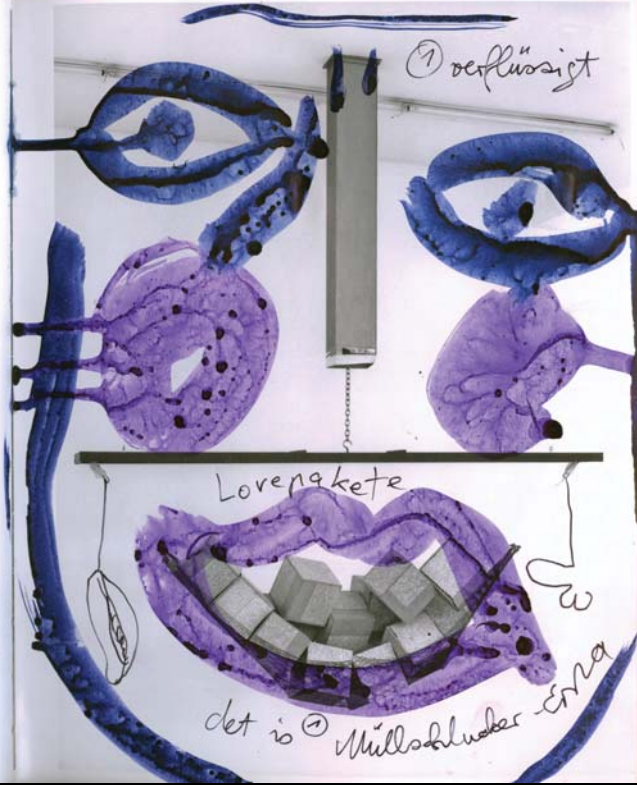
Retusche Kasten, 1987
Diverse Materialien;
206×50×71 cm

Retusche Kasten, 1987
Mixed media;
206×50×71 cm

Hotel grüner Adler
4te Uhr Zimmer räumen

Klopfpeitsche, 1987
Verschiedene Materialien;
290 × 240 × 90 cm

Klopfpeitsche, 1987
Mixed media;
290 × 240 × 90 cm



Worktimer, 1987
Stahl, Aktentasche,
Gummi;
243×257×140cm

Worktimer, 1987
Steel, briefcase,
rubber;
243×257×140cm

Tarakstelle Martin Barmann, 1986
Fotografie, Holz, 350 × 494 cm

Ohne Titel (Baumstrohme), 1986
Siebdruck auf Pappe,
Holzkonstruktion, zwei
Teile zu 225 × 210 × 100 cm
und 225 × 225 × 18 cm

Tarakstelle Martin Barmann, 1986
Photography, wood, 350 × 494 cm

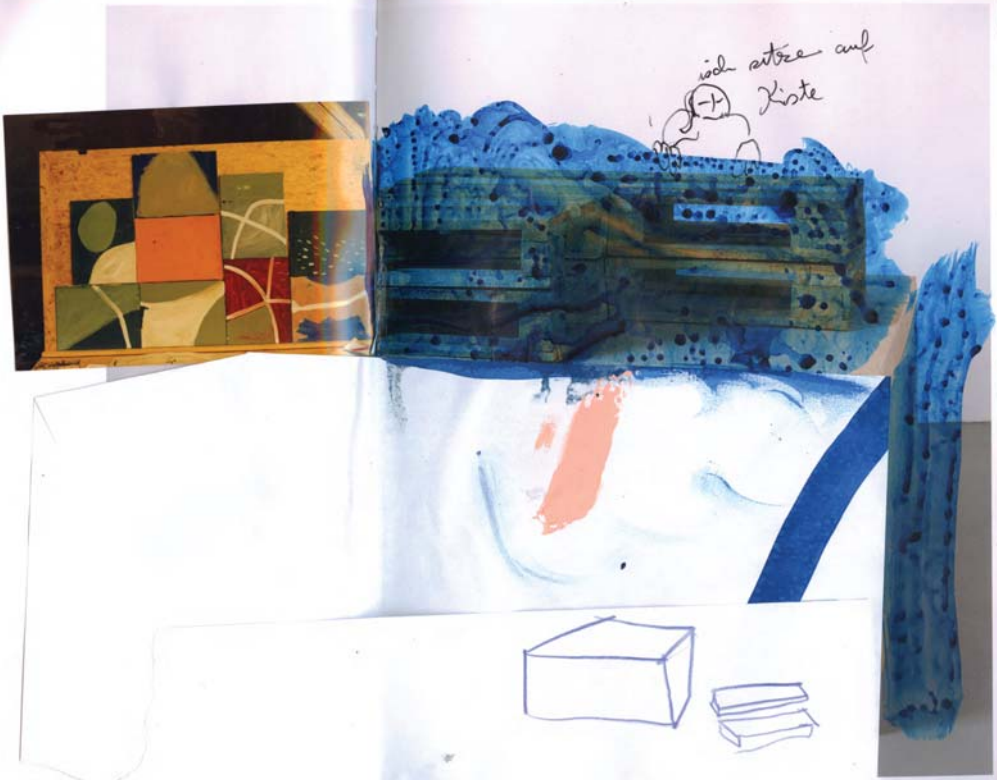
Untitled (Baumstrohme), 1986
Screenprint on cardboard,
wooden construction,
two parts: 225 × 210 × 100 cm,
225 × 225 × 18 cm

Studentenwohnheim in Rod, 1985
Holzpaletten;
58×120×81 cm

Studentenwohnheim in Rod, 1985
Wooden pallets;
58×120×81 cm

Entwurf Verwaltungsgebäude für Müllergenesungswerk in Heilbronn, 1985
Holzpaletten, 30×120×80cm

Entwurf Verwaltungsgebäude für Müllergenesungswerk in Heilbronn, 1985
Wooden pallets, 30×120×80cm



Entwurf Verwaltungsgebäude für Müttergenesungswerk in Gütersloh, 1985
Holzpaletten, 75 × 160 × 120 cm

Entwurf Verwaltungsgebäude für Müttergenesungswerk in Gütersloh, 1985
Wooden pallets, 75 × 160 × 120 cm

Entwurf Verwaltungsgebäude für Müllergenossenschaft in Paderborn, 1985
Holzpaletten, 30×120×80cm

Entwurf Verwaltungsgebäude für Müllergenossenschaft in Paderborn, 1985
Wooden pallets, 30×120×80cm

Orgonkiste bei Nacht, 1982
(mit Albert Oehlen)
Dispersion, Holz, Metall, Haferflocken, Leinwand, Ölfarbe; 120 × 110 × 90 cm

Orgonkiste bei Nacht, 1982
(with Albert Oehlen)
Dispersion, wood, metal, rolled oats, canvas, oil paint; 120 × 110 × 90 cm

Skulpturen
Sculptures

Nachträglicher Entwurf
Grazer Rampe, 1988
Zeichnung, 21 × 15 cm

Nachträglicher Entwurf
Grazer Rampe, 1988
Drawing, 21 × 15 cm

Ohne Titel, 1988
Aquarell, Kugelschreiber
auf Bütten; 35,5 × 51 cm

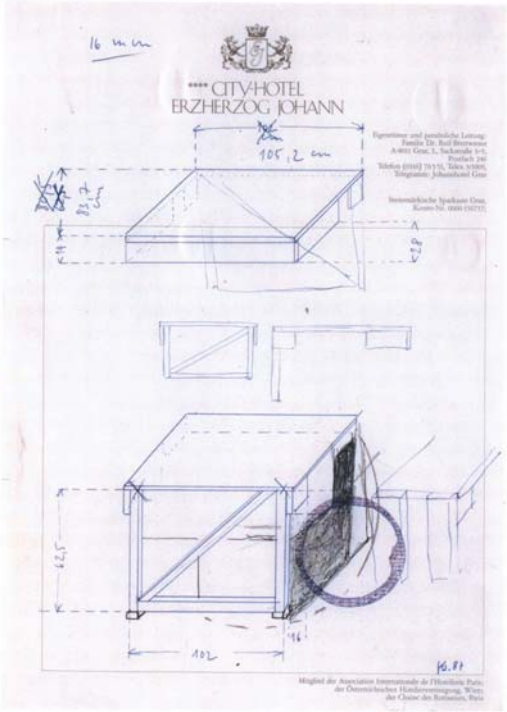
Untitled, 1988
Watercolour, [illegible]
handmade [illegible]

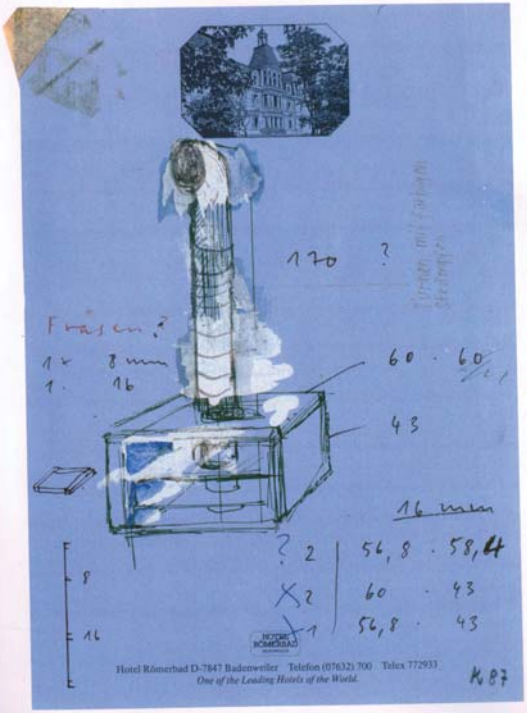
Ohne Titel, 1988
Aquarell, Farbstift auf
Bütten; 35,5 × 51 cm

Untitled, 1988
Watercolour, coloured pencil
on handmade paper; 35,5 × 51

Aus: *47 Zeichnungen zu den Peter-Skulpturen*, 1987/88
Mischtechnik; je 29,7 × 21 cm

From: *47 Zeichnungen zu den Peter-Skulpturen*, 1987/88
Mixed media; 29.7 × 21 cm each





Sohn im Wohnzimmer

Reinhard Mucha, Dahlem-Effekt, 1986
aus: Zeichnungen über eine Ausstellung
9 Zeichnungen, Mischtechnik auf Papier,
je 15×21 cm

Reinhard Mucha, Dahlem-Effekt, 1986
from: Zeichnungen über eine Ausstellung
9 drawings, mixed media on paper,
15×21 cm each

das ist noch die „alte" Art
1970 ?
Student in Berl.

We don't Have Problems with the Rolling Stones, Because we Buy Their Guitars, 1986
Öl auf Leinwand, 180 × 150 cm

We don't Have Problems with the Rolling Stones, Because we Buy Their Guitars, 1986
Oil on canvas, 180 × 150 cm

Ertragsgebirge mit Wirtschaftswerten von Joseph Beuys I, 1985
Öl, Multiplex von Joseph Beuys auf Leinwand, 150 × 180 cm

Ertragsgebirge mit Wirtschaftswerten von Joseph Beuys II, 1985
Öl, Multiplex auf Leinwand, 150 × 180 cm

Erinnerungsgebirge, 1985
Öl, Silikon auf Leinwand;
180 × 150cm

Erinnerungsgebirge, 1985
Oil, silicone on
180 × 150cm

Aff Wien, Großplakat, 1991
Plakat; 8-teilig,
je 84,1×118,9cm
→ p.202/203

Aff Wien, Großplakat, 1991

Am Anfang war das Bild: Ursprünge der Physiognomik

· vor Kippe kam icke

>Schon frühzeitig mußten die Menschen auf die Verschiedenheit in der menschlichen Körper- und Gesichtsbildung aufmerksam werden. Sie unterschieden und erkannten einander an dem Äußern: sie bemerkten insbesondere, daß Kinder und Erwachsene, Jünglinge und Greise, Männer und Weiber, Lebendige und Tode, alle sich dem Äußern nach unterschieden. Und als der Verkehr unter mehreren Völkerschaften eintrat, konnten sie vielleicht auch manche nationale Verschiedenheiten gewahr werden.<

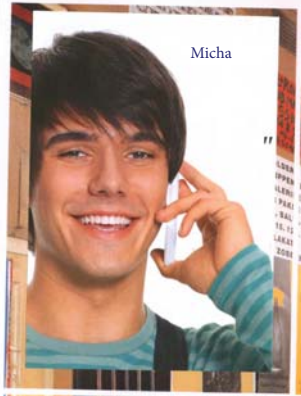
Mit diesen Worten läßt Georg Gustav Fülleborn seine 1797 erschienene Geschichte der Physiognomik beginnen. Der Ursprung der Physiognomik bzw. des Dranges zu >physiogomieren< kann in der Tat nicht früh genug angesetzt werden; er weist über die Entwicklungsgeschichte des Menschen zurück in das Reich des Tieres. Das Tier physiognomiert innerhalb der Möglichkeiten seines Instinktes; es physiognomiert nicht nur die es umgebenden Bilder, indem es sie z. B. als gefährlich oder ungefährlich deutet, sondern es physiognomiert auch, indem es tastet, schmeckt und riecht, indem es die Außenwelt unmittelbar durch seine Sinne für sich interpretiert. Ähnlich verhielt sich zunächst auch der Mensch. Er >dachte< mit den Sinnen, er >dachte< mit den Augen, lange bevor er durch die Ausbildung der Sprache in einem modernen Sinne zu denken begann, d. h. befähigt war, auch >unsinnliche< und damit abstrakte Überlegungen anzustellen. Ursprünglich war dem Menschen also bereits die sinnliche Wahrnehmung Erkenntnis. Das Bild besaß lange Zeit in der Menschheitsgeschichte eine größere Bedeutung als das Wort. Sehen und deuten hieß überleben. Nicht nur der andere Mensch mußte gedeutet werden, sondern alles Sichtbare: Tier, Pflanze, Mineral, Wolken, und jedes Raumgebilde stellte ein zu interpretierendes Zeichen dar, war ein Symbol. Der frühe Mensch dachte vornehmlich in Bildern, er speicherte bereits gesehene Bilder, so daß er sie wiedererkennen konnte, ohne dabei über ein eigentliches Zeitbewußtsein zu verfügen. Dieses entstand erst mit dem Wort und der abstrakten Befähigung, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterscheiden zu können. Lange lebte der Mensch in einer >Traumzeit<, in die er auch im Zeitalter der Technik und Abstraktion jede Nacht zurückkehrt. Im Zustand des Träumens lebt er wieder in der Welt der Bilder. Wort und Zeit spielen im Traum eine untergeordnete Rolle. In unserem Tagbewußtsein ist aber im Laufe der Menschheitsentwicklung das unbenannte Denken, das Denken in Bildern, vom Denken in Worten und abstrakten Begriffen zurückgedrängt worden. Damit offenbart sich eine gewisse Rivalität zwischen Wort und Bild, und wenn wir einen Schritt weitergehen und bedenken, daß Bilder raumhaft sind, aus dem Wort hingegen das menschliche Zeitbewußtsein herausgeboren wurde, auch eine Rivalität von Raum und Zeit. Der moderne Mensch lebt vorrangig mit Wort und Zeit, der frühe in Bild und Raum. Auch die menschliche Sprache war zunächst vom Bild durchtränkt. Die metaphysisch-religiösen Vorstellungen wurden in Bilder gefaßt und ebenso in Bildern realisiert. Mit den realisierten Bildern aber haben wir längst das Gebiet der Kunst betreten.

Die erste Verbindung von Kunst und Physiognomik wurzelt nicht etwa in einem vom Menschen geschaffenen Kunstwerk, sondern darin, daß der Mensch sich selbst zum Objekt seiner künstlerischen Tätigkeit machte. Seit es den Menschen gibt, wirkt er mit künstlichen und künstlerischen Mitteln auf seine Körpererscheinung ein: Er bemalt, schmückt, kleidet und frisiert sich. Die erste physiognomische Kunst war und ist die Selbstinszenierung des Menschen. So wurden Drohgebärden durch Kriegsbemalung verstärkt oder Paarungsbereitschaft durch das Anlegen von Schmuck und durch Schminke signalisiert. Der nackte Körper wurde mit Ziernarben und später mit Tätowierungen bereichert. Durch die Umformung des Schädels versuchten die altä-

JAPANOLOGIE
FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

Liebe Volksgenossen bei der FU zu Berlin.
Meine Malerbücher auf Eurem Server sind für die Öffentlichkeit bestimmt und müssen endlich aus der "Sippenhaft" befreit werden!!

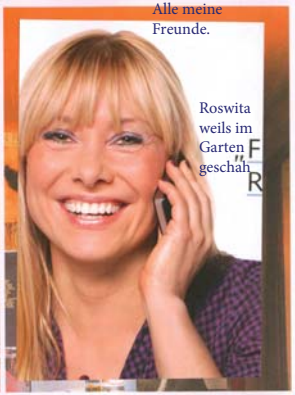
Plakat für die Ausstellung des Jahrtausends im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg

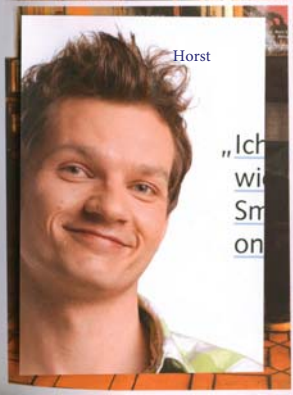

Micha

Gabi

Elektra

Eva!!!!!!!!!!!


Alle meine
Freunde.
Roswita
weils im
Garten
geschah


Horst

Klaus

Peter 2, 1987
Plakat, Seidenpapier;
92,5×64cm

Peter 2, 1987
Poster, tissue paper;
92,5×64cm

Die Reise nach Jerusalem, 1987
Plakat, 88×62cm

Die Reise nach Jerusalem, 1987
Poster, 88×62cm

Broken Neon, 1987
Plakat, 84,2×59,4cm

Broken Neon, 1987
Poster, 84,2×59,4cm

Martin Kunst Kippenberger (Nix Rugulis), 1996
Plakat, 90×60cm

Martin Kunst Kippenberger (Nix Rugulis), 1996
Poster, 90×60cm

Kunsthaus Graz

Kunsthaus Graz am
Landesmuseum Joanneum

Modell
Martin Kippenberger
Utopien für alle

Model
Martin Kippenberger
Utopia for Everyone

Martin Kippenberger
Utopien für alle

Martin Kippenberger
Utopia for Everyone

€ 29.90
Büchermarkt
€ 16.95