Jeff Koons / Martin Kippenberger : das kaufe ich Ihnen ab = I'll buy that

Autor(en): **Diederichsen, Diedrich / Brunskill, Ian**

Objekttyp: **Article**

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

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

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

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679983

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIEDRICH DIEDERICHSEN

DAS KAUFE ICH IHNEN AB

Im Fernsehen konnte man zum Jahreswechsel sehen, wie zur zweihundertsten Wiederkehr des Revolutionsjahres soundsoviele Montgolfières aufstiegen. «Sie verkörpern für den Franzosen alles, was er an Positivem mit der Revolution verbindet, wie Freiheit und technischen Fortschritt», so ein Sprecher der Nachrichtensendung. Diese industriell in perfekter Imitation und Nachempfindung ihrer heutigen Rückschrittlichkeit gefertigten, prächtigen Gasladungen nationalen Sentiments verhalten sich zu den Jahren der aufgeregten, neuen Ideen, des Sieges über die Natur und die Aristokratie in einem Handstreich und auf dem Boden des Dezimalsystems genauso, wie ein «Readymade» von Jeff Koons zu einem Readymade von Marcel Duchamp. Während jede Arbeit von Martin Kippenberger sich zu aller anderen heutigen Kunst so zu verhalten versucht wie Duchamp sich zur Avantgarde seiner Zeit, obwohl ihr das doch nicht möglich sein kann. Es wird anderer Geschichtsschreiber bedürfen, um die Frage zu klären, ob es eine Steigerung von GEKAUFT gibt und ob sich die Probleme der Käuflichkeit und Gekauftheit qualitativ einfach dadurch ändern, wenn der Preis höher ist (eine gewisse Grenze überschreitet, in einer gewissen Geschwindigkeit steigt, die jenseits einer zu bestimmenden Grenze liegt. Aus der Popmusik wissen wir eines: Selbst die ostentative Bejahung gesteigerter, offensichtlicher Warenform als eine Form von Ehrlichkeit und Distanz zu einer Subkultur, die durch Dissidenznormen nur tot und unfruchtbar auf die Mainstream-Kultur fixiert war – wie in der Pop-Praxis 82, 83 geschehen –, kann sich letzten Endes genauso wenig gegen die übermächtige Warenform zur Wehr setzen, egal welches noch so vermittelte oder gar kritische Verhältnis der Künstler dazu hat, wie ein Zitierender dem Zitierten einen neuen Inhalt geben kann. Auf lange Sicht setzt sich immer der ursprüngliche Sinn der Dinge durch. Kritik und Distanz gibt es nicht.). Kippenberger und Koons gemeinsam ist, dass sie keinen Schritt tun, ohne an den Markt zu denken, sie trennt, dass der eine eine Kunst über das Akzeptiertsein von allen, noch den avantgardistischsten Avantgarde-Forderungen und Ideen macht und dafür logischerweise das sinnlich-üppigste Gesicht finden, die sowohl sinnlich wie konzeptuell befriedigendste und reichste Produktionsweise austüfteln muss. Der andere gibt sich mit dem Zurkenntnisnehmen dieses Umstandes nicht zufrieden oder kann ihn nicht wahrnehmen oder akzeptieren und ist unaufhörlich auf der Suche nach einem moralischen Ort in der Kunst, der antiidealistisch materialistische Trostlosigkeiten für das bürgerliche Publikum so niederschmetternd formulieren können soll, wie es ein Pissoir einst gekonnt haben soll. Da aber die Moral nicht einfach so in Bilder einfährt, muss sie aus dem Leben genommen werden.

Beiden Künstlern gemeinsam ist, dass ihr Anliegen oder der objektive Gegenstand ihrer Kunst sie zu einem Paradoxon führt. Damit Koons seine Mitteilung vom grundsätzlichen Akzeptiertsein der Avantgarde als Revolutionsfeier an ein Publikum verkaufen kann, das Gradmesser dieses Akzeptiertseins ist, und also den Gestus des Avantgardistischen braucht, um seinerseits sein Akzeptieren voll auskosten zu können (denn es will ja gerade das Nicht-Akzeptable akzeptieren – dieses Publikum. Aber für sein grosses Herz entlohnt werden durch Formenreichtum.), damit er dies tun kann, muss Koons hinter die Erkenntnis seiner

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN lebt und arbeitet in Köln, u.a. als Redakteur von Spex.

Arbeit zurückgehen und sich wie ein Avantgardist benehmen. Er tut das, indem er einen Teil seines künstlerischen und seines Propaganda-Aufwandes auf die Behauptung konzentriert, dass er etwas Neues tue, den Nachdruck der Pose der Avantgarde schlicht Grössenverhältnissen entnehmend, die der menschlichen Urszene aus «The Incredible Shrinking Man» entsprechen, nur dass es bei Koons als Sekundaristen bis ins letzte Kapillargefäss eher das Remake «The Incredible Shrinking Woman» ist, mit Lily Tomlin und ihrer milden Gesellschaftskritik. Denn wer anders als viele, viele bunte Lily Tomlins spiegeln sich im ungesunden Licht der Vernissagen in seinen Spiegeln, fahren neckisch – ihren Sinnen nicht trauend – mit ihren von Spülmitteln unberührten Fingern über die Oberfläche des Fayence-Teddybauches (in wenigen Minuten wird sie vom spanischen Hausmädchen irrtümlicherweise mit einem liegengebliebenen Rühreirest in den Ausguss gespült werden, aber bis zu dieser Psycho-Revolutionsphantasie ist Koons noch nicht vorgedrungen.)?

Während Koons seinem Publikum die Überwindbarkeit all dessen, was einem bürgerlichen Schöngeist je Angst machen (oder seine jugendlich dissidenten Elemente faszinieren) konnte, verkauft – von grossem Spielzeug, über grosse Frauen, Tiere und grosse Revolution alias grosse Geldwegnehme – und nur deswegen ein wahrhaftiger grosser Künstler ist, weil das tatsächlich alles überwunden ist, ob mich das nun freut oder nicht, während er Triumphbögen baut für die gemeinsam untergegangenen Vorstellungen von Kunst und Gerechtigkeit in einem Zusammenhang und deren Substitution durch milde Gesellschaftskritik baut, gibt Kippenberger nicht auf und ist dabei ebenso prächtig und vielgestalt. Als Karen Marta Anfang 1988 in Köln zu Besuch war und die Idee für dieses Double- Feature formulierte, fand ich sofort, dass daran etwas Wahres sei, unabhängig davon, wie man zu Kippenberger und/ oder Koons überhaupt steht. Sie repräsentieren unter den Künstlern, denen immer die gesamte Kunstgeschichte ein existentielles Anliegen ist, die beiden exponiertesten Vertreter ihres Kontinents. Beiden ist gemeinsam, dass sie alle Menschen glücklich sehen wollen und dass jeder weiss, dass sie es waren, die das Glück über die Menschen ausgeschüttet haben (Koons durch Rührung, Kippenberger durch Witze, gelegentlich aber auch umgekehrt), weswegen ihnen alle Dankbarkeit gehört (Liebe und Geld). Das einzige Problem ist nicht, dass das Glück der Menschen nicht von Koons und Kippenberger abhängt, sondern dass die Vereinheitlichungs- und Harmonisierungszwänge, denen beide offensichtlich unterliegen und die sie antreiben und unter Dampf halten, irgendwann politisch werden oder verdampfen müssen. Und das ist nicht vereinbar mit den Glücksbärchis. Das Urproblem: diese Künstler sind einzigartig in ihrer Nicht-Verlogenheit, die aber nicht einfach das politisch korrekte Gegenteil der herrschenden Lügenkultur ist, sondern psycho-pathologisches Komplement wie die Beichte. Andererseits ziehe ich das naiv-idealistische, systemerhaltende Beichten dem Sich-Einrichten in der Lüge als lästigen, geistlosen, aber ebenso notwendigen, mutigen, richtigen ersten Schritt vor.

In Europa wird jeder Schritt voran nur möglich, indem sich der Schreitende in grösstmöglicher Ferne zum Stand der Produktivkräfte und ihres jeweiligen Einflusses auf die gesamtkulturelle Lage hin ausrichtet. Er profitiert auf diese Weise genauso von technologisch-kulturellen Entwicklungen wie sein amerikanischer Kollege, nur ist er am Ende feiner raus, auf den ersten moralischen Blick. Der Amerikaner ist auch fein raus, mit Glück, Liebe, Ruhm und Geld. Aber nur als hundertprozentiger Künstler (das heisst Mensch mit hundertprozentig der höheren Aufgabe dienendem Seelenleben) kann er aushalten, dass es sein könnte, dass er in der Frage der Gerechtigkeit, des auf der richtigen Seite Stehens – in der Kunst eine alte amerikanische Tugend und Spezialität der 60er und 70er Jahre, die mit den 80ern in ihr Ursprungsgebiet nach Mitteleuropa zurückgekehrt ist – falsch liegt (zum Ausgleich bietet er die Überdosis Süssigkeit, die überarbeitete Eltern mit schlechtem Gewissen ihren vernachlässigten Kindern anbieten). Doch die Hundertprozentigkeit braucht auch ein Kippenberger, denn der Ort der Gerechtigkeit hat sich längst auch aus der Gesellschaftskritik verzogen, die ja bekanntlich längst nichts anderes mehr ist als ein Verschiebebahnhof für Professoren-Karrieren. Ihrem Gegenteil – der Zersetzung durch Affirmation oder andere vergleichbare, einst interessante, mittlerweile heruntergewirtschaftete Denkmodelle – ist allerdings das gleiche widerfahren, so dass auch ein Kippenberger kein Auge zutun darf, ohne dies als Künstler zu tun. Für Kippenberger wie für Koons gilt, dass sie sich nicht ihre Persönlichkeiten nach den Erfordernissen der Kunst zurechtgeschneidert haben, sondern umgekehrt Glück gehabt haben. (Das ist alles, was ich zu den offensichtlichen und nicht nur deswegen von mir nicht weiter erörterten psychischen Bedingungen dieser Kunst sagen werde.) Es ist anstrengend, aber es macht ihnen grossen Spass, sonst sähen sie bei all den – wenn auch

völlig verschiedenartigen – Strapazen, die sie sich so zumuten, längst ganz anders aus. (Offiziell-gesellschaftliche Strapazen bei Koons, denn er glaubt als Konservativer und Neo-Historist, dass nach all den Jahren der Alternativen man wieder den offiziellen Weg gehen müsse, inoffiziell-gesellschaftliche bei Kippenberger, der als Moralist von der grundsätzlich höheren Authentizität des inoffiziell oder betrunken ausgesprochenen Wortes über das offizielle ausgeht.)

Beziehungen zu Menschen regeln die Beziehung zu Bildern und Plastiken. Ist in einem Bild traditionellerweise in der Moderne eine Seele oder eine Formel oder ein unbezweifelbarer Weltentwurf verewigt, so tritt in der neueren Zeit, beim Wiederauftauchen der Malerei eine Band, Bande oder Gang als Produktionsform auf, deren notwendig quasi-politischen Beziehungen untereinander und als Gruppe zur Welt über die üblichen, bekannten Gruppenbildungen aus der Kunstgeschichte hinausgingen, weil das sie verbindende kulturpolitische Interesse wichtiger war als die künstlerische Richtung. Heutige Künstler müssen nicht mehr etwas Undurchsetzbares durchsetzen, sie handeln als Konsumenten, Politiker, Interessensverbände, die die vorhandenen Formen mit etwas anderem, ausserhalb der Kunst liegendem, kurzschliessen, im besten Falle mit der Wahrheit. Gerade die neuen Maler sahen sich im Zusammenhang mit anderen kulturellen und politischen Bewegungen. Derjenige unter ihnen, dessen Arbeit am heftigsten von Bildern, Ideen und Slogans aus der Wirklichkeit der Wirklichkeitsspiegelung in Witzen, Kneipengesprächen und unterhaltsamen Gesellschaftseinfällen durchzogen war, war immer Kippenberger. Und wir wissen, dass zu seiner Arbeitsweise immer der Austausch, die intensive Zusammenarbeit mit Freunden und Kollegen gehörte. Dazu kommen diverse unüberschaubare Verhältnisse zu Assistenten und Assistenten von Assistenten und andere freiwillige Gruppendynamiken, denn Kippenberger kann nicht allein sein, und seine Kunst entsteht, damit er darüber reden kann. Auch Koons redet gerne und meistens über seine Arbeiten. Im Gegensatz zu Kippenberger gibt es aber bei ihm vorab ein gültiges Statement zu seiner Arbeit im Allgemeinen und zu seinen jeweiligen Arbeiten im Besonderen, das er dann von Zuhörer zu Zuhörer wenig variiert. Seine Einbeziehung anderer in die Entstehung seiner Arbeit ist nicht dynamisch oder zufällig, sondern folgt streng kapitalistischen Ausbeutungszusammenhängen, Mehrwertproduktion, wie es sie in der Kunst noch nie gab. Er engagiert Meister eines bestimmten Faches und lässt sie Mehrwert erwirtschaften, indem er den Gegenwert ihrer Arbeit teurer verkauft, als er sie bezahlt. Dafür hatte er ja die Idee und den Namen (ist Eigentümer der Firma Jeff Koons), und das ist in seiner offenen, neuartig dreisten Übertragung von Formeln des Kapitalismus mindestens transzendental: Idee + Arbeit = Produkt. Das entspricht genau den konservativen Definitionen vom Unternehmeranteil am Produkt, die im wirklichen Leben natürlich an den Haaren herbeigezogen sind. Denn die Idee ist einem Produkt spätestens ab dem Punkt der ersten Amortisierung der Erstinvestitionen nicht mehr wesentlich. Ausserdem gehört sie natürlich nie dem Kapitalisten, allenfalls dem Kapital, solange es die Gesetze bestimmt, weitere notwendige Ideen werden von Werbeagenturen gekauft, und das läuft unter normalen Betriebskosten. Koons aber hat das ideale Modell einer idealisierenden Kapitalismus-Propaganda genommen und es als Vorlage für die Kunstproduktion angewandt, so als ob Unternehmen alle immer nur Werbeagenturen wären, die sich wirkliche Produktionen nur mieten oder beauftragen wie umgekehrt in der wirklichen Welt Werbeagenturen von wirklichen Firmen beauftragt werden. Koons führt diese Kunstproduktion auch real so durch, um Kunst als das erscheinen zu lassen, was sie von ihrer zynisch-zeitgenössischen Funktion her sowieso ist: ein Wirtschaften und Haushalten mit Ideen, das die Fertigung der Dominanz von les Immatériaux unterwirft (was einerseits reaktionär ist: denn wer mit Ideen wirtschaftet, wird niemals die Enge ihrer Bedingtheit überschreiten, dafür muss die Idee unter den Beschuss der Verhältnisse gesetzt werden, muss sich der Herrschaft der populäre Träume hervorbringenden Industrien gegenüberstellen; zum anderen ist dies fortschrittlich, weil Koons den Künstler von der fossilen und nur unter Umständen lehrreichen Pflicht der Ausführung ganz und gar befreit). Auf diese Dominanz von les Immatériaux läuft es in einer Welt, wo Ausgebeutetsein mehr und mehr zum Privileg gegenüber dem Nicht-einmal-ausgebeutet-Werden wird und die verbleibende Arbeit tatsächlich nur noch in Werbeagenturen verrichtet werden wird, vielleicht eh hinaus. Koons hätte so nicht nur das Akzeptiertsein der künstlerischen Avantgarde, sondern auch das damit zusammenhängende Ende der Handarbeit zum Gegenstand gemacht (als Zusammenhang). Unerheblich ist es, ob er die Rolle der Konzeptkunst als Entwicklungsabteilung für avancierte Kapitalismusmodelle denunziert, zynisch begrüsst, ausnutzt, konstatiert, kritisiert oder einfach nur voraussetzt.

Ich komme statt dessen aus dem Zusammenhang der Erörterung, ob und wie Kultur mit Gerechtigkeit zu tun haben kann. Dass dieser Zusammenhang oder auch nur ein bestimmter, liebgewonnener Aspekt davon eine fundamentale Niederlage erlitten hat, kann mir natürlich nur ein Künstler glaubhaft klarmachen, der auf der Höhe eines auf der Höhe der Zeit stehenden künstlerischen Zusammenhangs steht, also Jeff Koons. Das ist die tiefste Verbeugung vor Koons, die mir im Moment möglich ist. Gleichwohl gehört meine Sympathie demjenigen Martin Kippenberger, der sich nicht damit zufriedengibt, dass die Fähigkeit der Kunst, einer gerechten Sache zu dienen oder auch nur einer unrechten Sache nicht zu dienen, gegenwärtig nicht mehr diskutiert wird (und ihre gesellschaftliche Entsprechung, dass einem etwas gezeigt werden kann, was der noch nicht gesehen hat und das seiner Selbsterkenntnis dient). Meine Sympathie gehört demjenigen Kippenberger, der immer noch in jeder Arbeit und in jedem Gespräch, dem eine Arbeit zum Anlass diente, Lügen und Ungerechtigkeiten zu behandeln, in jedem Aspekt seines Lebens und seiner Arbeit davon besessen ist, Risse und Brüche zu finden, nicht unbedingt und ausschliesslich in denunziatorischer oder aufklärerischer Absicht, sondern weil er sich anders ein erfülltes Dasein nicht vorstellen kann. Fast denkt man, die Menge der Fakten und Brüche (inklusive Lüge und Betrug und deren Aufdeckung) sei ihm Indiz für die Richtigkeit von Leben, was darauf deuten liesse, dass die moralische Thematik ihm eben auch vor allem aus ästhetischen Gründen so lieb ist als eben das reichste Gebiet, weil das eigene Verwikkeltsein niemals aufhört. Während eine Arbeit über das Gesiegthaben von ihrer Fertigstellung an ausserhalb des eigenen Lebens weiterexistiert, niemals insistiert. Koons spielt zu Recht den Popstar, Kippenberger den Gesamtkunst-Urheber; das hat er von seinem Vater.

Doch beide Künstler behandeln nicht nur die Lage der Kunst heute als eine rundum gekaufte, der eine als Baumeister von Triumphbögen für diesen Umstand, der andere als Anreiz für unendliche Verwicklungen durch eigene Korrumpierbarkeit/Sauberkeit und Korrumpierbarkeit und Sauberkeit der anderen. Sie behandeln nicht nur die vielen Dollars der Wenigen, die wenige Arbeiten kaufen, sie behandeln auch die vielen Augen der Vielen, die gleichzeitig in den Strudel der dynamischen Kultivierung der ganzen ersten Welt geraten sind, nicht als Käufer, Sammler und Besitzer von Künstlern, sondern als deren ganz normales, aber völlig neues Publikum, das stieläugig vor ihren Bildern und Figuren steht. Koons reagiert darauf nicht nur durch seine Spiele mit dem vermeintlich schlechten Geschmack der Massen, den er nun gerade nicht ironisiert, wie es seine Arbeiten immer wieder versichern und durch psychologische Eindringlichkeit als Deutungsmöglichkeit aus der Welt schaffen wollen (gleichwohl kann er machen, was er will, er kann innerhalb einer Galerie nicht die unbefleckte Solidarität mit diesen Figuren aussprechen, er hat immer den Komplizen Ironie im Rucksack, ob er will oder nicht). Koons reagiert darauf vor allem, indem er den Massen das gibt, was sie traditionell immer wollten, reichhaltige Beschäftigung für die Sinne, für alle Sinne, denn die Massen haben heute auch noch eine kollektive psychedelische Erfahrung hinter sich. Und da es sich aus den oben beschriebenen Gründen um Avantgarde-Kunst handelt, muss Reizen wie der Oberfläche des Fayence-Teddy-Lätzchen eine ebenso reichhaltige Konzept-Seite entsprechen, die über die möglichen Klassiker «Readymade», «3-D-Collage», «Replik aus lächerlich teurem Material und lächerlich teurem Handwerk», «Erfundenem im Stile von X» hinausgeht, indem diese Möglichkeiten mit ebensolcher, reichen Virtuosität augenschmeichelnd kombiniert werden. Bei Kippenberger kommen dieselben Massen vor. Zum einen erscheinen bei ihm die Gegenstände nicht erst seit seiner berühmten Galeriefüllenden Ausstellungs-Serie «Peter» in Massen (vgl. hierzu Jutta Koether über Inflation bei Kippenberger in «Art-Scribe» Nr. 73). Die Ordnung, der die Motive in Kippenbergers Werk folgen, ist die enthierarchisierte Lesart der Welt, welche die nicht-durchkultivierten Massen den nunmehr durchkultivierten Massen voraushatten, wie etwa die antibürgerlichen Wert- und Wichtigkeitsordnung von Boulevard-Zeitungen und anderer sub- und populärkultureller Orte, wo kein Sinn (und die an ihm schmarotzend saugende Macht) die Rangordnung der Bedeutung bestimmt. In einer Zeit, wo alle sich darum bemühen, sauber zu sein oder sich neue Definitionen von Sauberkeit auszudenken, um als klassisch-bürgerliche Persönlichkeiten mit den neuen Dollar- und Yen-Grössenordnungen leben zu können, wo alle sich in mitteleuropäische Dekadenz-Konstellationen verzweifelt hineinwünschen, ist es das fast alleinige Verdienst von Kippenberger und Koons – ich brauch nicht all die anderen noch zu nennen, denen ich ähnliche Verdienste zurechne –, sich auch der in den letzten zehn Jahren veränderten Lage zu stellen: höhere Preise, mehr Besucher. Was es zu sehen gibt, kann man bei mir wie immer nicht lesen.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

I'LL BUY THAT

Television marked the turn of the year, and the 200th anniversary of the French Revolution, with a massed ascent of hot air balloons. "For the French they embody all the positive qualities associated with the Revolution, such as freedom and technical progress," according to a television newscaster. These splendid, gas-filled symbols of national sentiment, industrially manufactured in perfect imitation, even down to the recreation of their technical inadequacy by today's standards, are to the years of turbulent, new ideas, of the victory over nature and the aristocracy – a victory obtained by surprise and on the basis of the decimal system – what a "readymade" by Jeff Koons is to a Readymade by Marcel Duchamp. In contrast, every work by Martin Kippenberger tries to have the same relationship to all other contemporary art as Duchamp had to the avant-garde of his own day, even though that relationship is impossible. Other historians will have to determine whether there can be a quantitative scale in being purchased, and whether the problems of purchasibility and of being purchased change qualitatively simply when the price is higher (when it crosses a particular threshold, or rises at a certain rate which goes beyond some determinable limit. Pop music has taught us one thing: In pop practice in 1982 and 1983, ostentatious affirmation of increased, obvious commodification, as a form of honesty and of distancing oneself from a subculture, became – through adherence to its own dissident norms – dead and unproductively fixated on mainstream culture. So it was ultimately no more able to resist the all-powerful commodity form, whatever thoroughly mediated or even critical relationship the artist had to it, than someone who quotes is able to give new content to what is quoted. In the long term, the original meaning of things always comes through. Critique and distance are impossible.) Kippenberger and Koons have in common that neither of them makes a move without thinking of the market; what separates them is that one of them makes an art which is about the assimilation of everything, even the avant-garde's most avant-garde demands and ideas, and therefore has to find the most sensual and voluptuous expression possible, to seek out the most sensually and conceptually satisfying and rich method of production. The other is not content with merely taking note of this state of affairs, or is not capable of perceiving it, and is constantly on the search for a moral position in art, which could formulate anti-idealist, materialistic despair for a bourgeois public as devastatingly as a urinal once did. But because morality won't go into pictures quite so easily, it has to be taken from life.

Both artists have in common that their concern, or the material object of their art, leads them into a paradox. For Koons to be able to sell his message – of the assimilation of the avant-garde – as a celebration of revolution to the very audience which is the measure of this assimilation, and which therefore needs the gesture of the avant-garde in order to be able to enjoy fully the experience of its assimilation (for this audience wants precisely to accept the unacceptable, but also to be rewarded for its magnanimity by a wealth of forms): in order to do this, Koons has to go back on the insight of his works and behave like an avant-gardist. He does this by concentrating part of his artistic and propagandist efforts on the assertion that he is doing something new. He takes from the affirmation of the pose of the avant-garde relations of scale which correspond to the original human scene in "The incredible Shrinking Man," except that for Koons, as a secondary phenomenon down to his last atom, it's more like the remake, "The Incredible Shrinking Woman," with Lily Tomlin and her mild social criticism. For what do we find reflected in his mirrors in the unhealthy light of a gallery opening, if not countless colorful Lily Tomlins, unable to believe their eyes and impudently running hands untouched by housework over the surface of the faience teddy bear's stomach? (In a few minutes she [they] will be inadvertently tipped down the waste disposal unit by the Spanish maid, along with the remains of a plate of scrambled eggs, but Koons hasn't quite gone as far as this psycho-revolutionary fantasy.)

Koons sells his public the ease with which it's possible to overcome every-

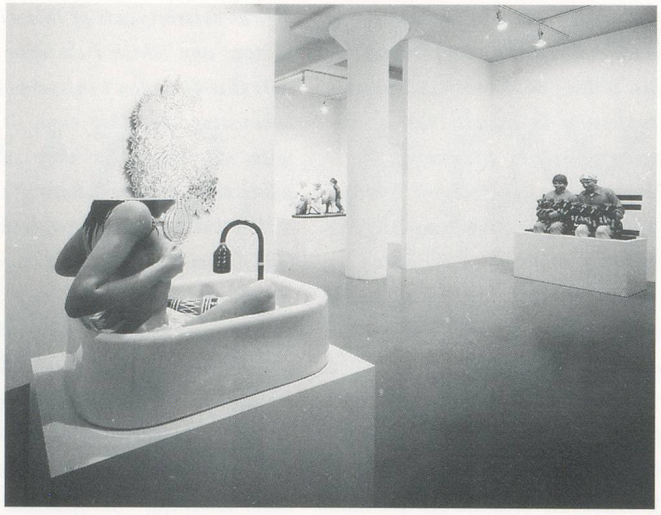
---

DIEDRICH DIEDERICHSEN lives and works in Cologne. He is, among other things, Editor of Spex.

thing that could ever frighten the aesthetes among the bourgeoisie, or fascinate its youthful dissident elements – large toys, large women, animals, a great revolution also known as a great rip-off. That's why he is a great artist – because all that really HAS been overcome, whether I like it or not. HE builds a triumphal arch for the simultaneous demise of the concepts of art and justice in a particular context and their replacement by mild social criticism. Kippenberger, on the other hand, doesn't give up and at the same time manages to be just as splendid and multifarious. When Karen Marta was in Cologne at the beginning of 1988 and suggested the idea for this double feature, I saw immediately that there was something in the idea, regardless of how one actually stood towards Koons and/or Kippenberger. They constitute, among artists for whom the whole of art history is always an existential concern, the most exhibited representatives of their respective continents. They both have in common that they want to see all people happy, and that they want everyone to know that it was they who spread this happiness among the people (Koons by moving them, Kippenberger by jokes, but occasionally the other way around), which is why they deserve all possible gratitude (love and money). The only problem is not that the happiness of mankind is not dependent on Kippenberger and Koons, but that the compulsive quest for individuation and harmonization to which both are clearly subject, and which drives them on and keeps them going, sooner or later must become political or else be extinguished. The original problem: these artists are unique in being not-dishonest; this does not, however, constitute the politically correct opposite of the dominant culture of dishonesty, but rather is its psychopathological compliment, like confession. On the other hand, as a tiresome, stupid, but nonetheless necessary, brave and correct first step, I can't help but prefer this naive, idealistic, system-preserving confession to its alternative: accommodating oneself to dishonesty.

In Europe every step forward becomes possible only when the person making the step takes up a position as far away as possible from the state of the forces of production and their influence at any time and orients himself instead towards the totality of the cultural situation. In this way he profits from technological and cultural developments just as much as his American colleague, only in the end he's better off, or so it, morally, seems at first sight. The American, too, is sitting pretty, with happiness, love, fame and money, but it's only by being 100% an artist (which means someone with an intellectual life which is 100% in the service of the higher task) that he can endure the fact that, when it comes to justice, to being on the right side – which in art is an old American virtue and a speciality of the '60s and '70s, though in the '80s it has returned to its origins in central Europe – he's in the wrong. (As compensation he offers the same excess of sweetness that overworked parents with a bad conscience offer their children.) But someone like Kippenberger also needs this 100% commitment, for the site of justice has long since shifted from social criticism, which has for years been recognized as no more than a shunting yard for professorial careers. Its opposite – destruction through affirmation, or other comparable, once interesting but long since devalued models of thought – has of course met the same fate, so that even a Kippenberger no longer dares blink, without doing it as an artist. It's true of Kippenberger and of Koons that they have not trimmed their personalities to fit the demands of art, but rather the reverse; they have been lucky. (That's all I want to say about the psychological determinants of this art, which are obvious and which I therefore, though not only therefore, don't intend to discuss.) It's exhausting, but they enjoy it; otherwise, with all the stress they subject themselves to – however dissimilar it may be – they would both by now look very different. Official-social stress in the case of Koons, for he believes, as a conservative and a neo-historist, that after all the years of alternatives one should follow the official path; unofficial-social stress in the case of Kippenberger, who, as a moralist, takes as his starting point the belief that unofficial or drunken statements possess a fundamentally greater authenticity than do official ones.

Relationships to people govern relationships to pictures and sculptures. If, in modernism, a picture traditionally immortalizes a soul or a formula or an undeniable vision of the world, so, in recent years, with the reemergence of painting, the group, the band or gang, has emerged as a form of production, one whose necessarily quasi-political internal relationships, like its external relationships to the world, go beyond the normal group formations familiar from art history, for the cultural political interest linking the members is more important than the artistic direction. Today's artists no longer have to assert something which cannot be asserted; they act as consumers, politicians, groups united by common interests, who short-circuit the existing forms with something else, something which lies outside of art – at best, with truth. The new painters, in particular, saw themselves in the context of other cultural and political movements. Among these artists, the one whose work was most strongly pervaded by images, ideas and slogans from reality as reflected in jokes, bar room conversations and entertaining social ideas, was always Kippenberger. And we know that an essen-



JEFF KOONS, INSTALLATION VIEW CHICAGO 1988/89.

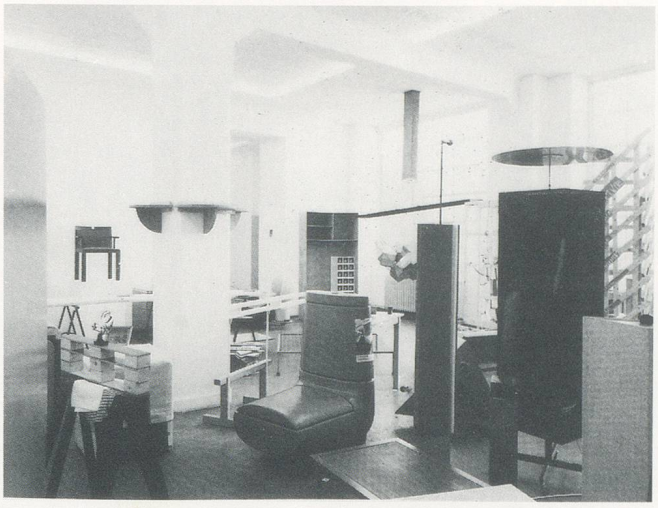
tial part of his work was always exchange, the intensive collaboration with friends and colleagues. In addition to this there are various unavoidable relationships to assistants and assistants' assistants, and other voluntary group dynamics, for Kippenberger cannot be alone, and his art comes into being in order that he can talk about it. Koons too likes to talk, and mainly about his work. In contrast to Kippenberger, however, he starts out with a valid statement about his work in general and about each particular set of works, which he then varies only slightly from listener to listener. His incorporation of others into the creation of his work is not dynamic or chance, but follows rigid capitalist relations of exploitation, the production of surplus value, as never before in art. He employs master craftsmen in a particular field and lets them generate surplus value by selling their work for more than he pays them for their labour. His contribution is the idea and the name (he is the owner of the firm "Jeff Koons"); in its open and radically audacious application of the formulae of capitalism this at least is transcendental: idea plus labor equals product. This corresponds exactly to conservative definitions of the employer's share in the product, which in real life are rather farfetched. For, from the moment the initial investment begins to show a return (if not sooner), the idea is no longer important. In any case it doesn't belong to the capitalist, but at best to capitalism, as long as it determines the laws; other necessary ideas are bought from advertising agencies, and that all comes under the heading of normal administrative costs. Koons, however, has taken the ideal model of an idealizing propaganda for capitalism and used it as the basis for artistic production; it's as if all businesses were advertising agencies, who then hire or commission actual production, whereas in the real world the reverse is true and advertising agencies are always merely employed by real businesses. Koons goes through this art production in reality in order to make art appear as that which its cynical contemporary function makes it anyway: an economy of ideas, in which production is subordinate to the dominance of LES IMMATÉRIAUX. *(On the one hand this is reactionary: for whoever economizes with ideas will never overcome the narrowness of their contingency; for that to happen the idea must be bombarded by the prevailing conditions; it must set itself up in opposition to the dominance of the industries which produce popular dreams. On the other hand this is progressive, because Koons frees the artist completely from the fossilized and only occasionally instructive task of execution. This dominance of* LES IMMATÉRIAUX *is probably the natural upshot of things in a world where being exploited is presented more and more as a privilege in comparison to not being exploited at all, and the remaining work is really only done in advertising agencies. Koons can thus be seen to have objectified not only the assimilation of all artistic avant-gardes, but also the related end of manual labor (as a context). It is unimportant whether he is denouncing the role of conceptual art as a development department for advanced models of capitalism, or cynically welcoming it, exploiting it, observing it, criticizing it, or taking it as given.*

Instead of concerning myself with this, I shall approach the work in the context of the discussion of whether and how culture can have anything to do with justice. That this position, or even just a specific cherished aspect of it, has suffered a fundamental defeat, is something that can be credibly made clear to me by only one artist; an artist who epitomizes an artistic position which in turn epitomizes the age: i.e. Jeff Koons. That is the greatest accolade I can pay Koons at the moment. All the same, my real sympathy belongs to Martin Kippenberger, who is not content with a situation where art's ability to serve a just, or even an unjust cause, is no longer under discussion. (The equivalent of this in social terms is that someone can be shown something he hasn't seen before and which serves his self-knowledge.) My sympathy belongs to the Kippenberger who, in every work and every conversation, still

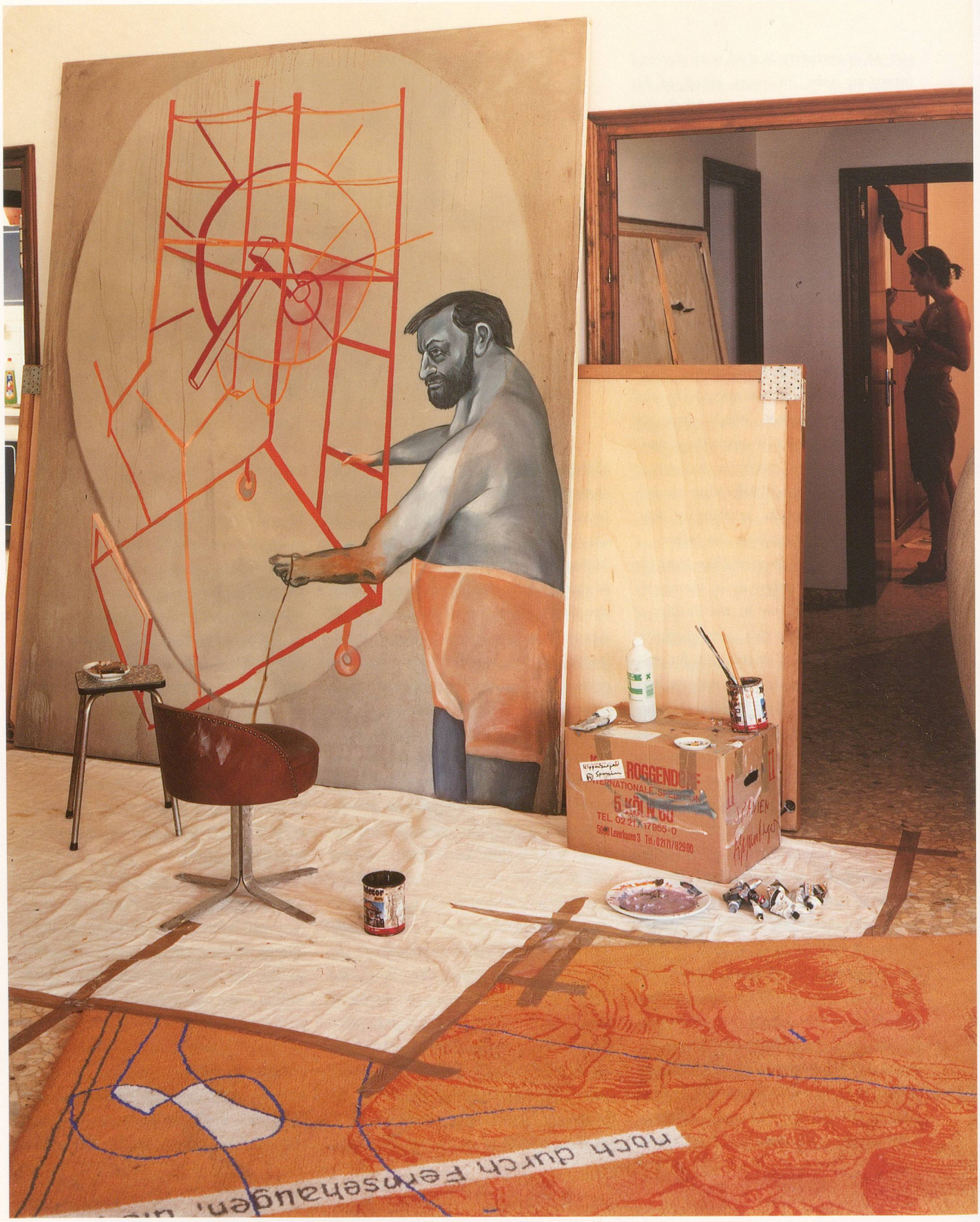
sees an opportunity to deal with lies and injustices; who, in every aspect of his work and his life, is obsessed with finding gaps and breaks, not necessarily or exclusively with the intention of denouncing them, but because he can't imagine a fulfilled existence any other way. One could almost believe that the multiplicity of facts and breaks (including lies and their exposure) is for him an index of the rightness of life, which could lead us to conclude that moral themes are so attractive to him above all for aesthetic reasons, in that they are simply the richest available source of material, because one's own complicity and confusion are endless. While, from the moment of its execution onwards, a work about having won continues to exist, it never insists. Koons rightly plays the pop star, Kippenberger the producer of total art, something he got from his father.

Yet both artists do more than treat the situation of art today as a thoroughly purchased one, the one as the builder of a triumphal arch for this state of affairs, the other seeing in it an incentive for endless entanglements, thanks to his own corruptibility and/or purity and the corruptibility and purity of others. They treat not only the many dollars of the few who buy a few works; they also treat the many eyes of the many who have simultaneously wound up in the thick of the chaotic, dynamic cultivation of the entire first world, not as buyers, collectors and owners of artists, but as their thoroughly normal yet thoroughly new public, standing glassy-eyed in front of their pictures and sculptures. Koons reacts to this not only in his play with the supposed bad taste of the masses, which he doesn't really ironize at all, an interpretative possibility which, his art assures us, the psychological insistence of his works is intended to banish from the world. (All the same, he can do what he likes; he can't use a gallery to make a declaration of untarnished solidarity with these figures; he always has irony up his sleeve, whether he wants it or not.) Koons reacts to this above all in that he gives the masses what they traditionally always wanted: comprehensive occupation for the senses, for all the senses, for the masses today also have behind them a collective psychedelic experience. And because, for the reasons outlined above, we're dealing with avant-garde art, charms such as those of the surface of the faience teddy's bib must be matched by an equally comprehensive conceptual side, which goes beyond the possible classics ("readymade," "3-D collage," "replica made with laughably expensive material and laughably expensive craftsmanship," "invented in the style of X") by combining these possibilities with such rich virtuosity, in a way that is gentle on the eye. In Kippenberger we encounter the same masses. For one thing there are masses of objects in his work, and not just since the famous series of "Peter" exhibitions which crammed the gallery to bursting point. (For a discussion of the idea of inflation in Kippenberger's work, cf. Jutta Koether's article in ARTSCRIBE *73, January/February 1989, pp. 52–57.) In Kippenberger's work visual subjects follow an order which is that of the dehierarchized way of reading the world that distinguishes the masses who have not been thoroughly cultivated from the masses who have; such as can be seen, for instance, in the anti-bourgeois order of values and importance found in tabloid newspapers and other subcultural or pop-cultural sites, where sense (and the power that feeds parasitically off it) plays no part in determining the order of priority of meaning. In an age where everyone wants to be pure, or to think of new definitions of purity, in order to be able to live as a classic bourgeois personality within the new scheme of things governed by the dollar and the yen, where everyone is desperately wishing himself into central European constellations of decadence, it is almost the only merit of Kippenberger and Koons – I don't need to name all the others I would credit with similar achievements – that they face up to the situation as it has developed over the last decade: higher prices, more visitors. As for what there is to see . . . as usual, you won't find it in my writing.*

(Translation: Ian Brunskill)



MARTIN KIPPENBERGER, INSTALLATION VIEW "PETER", KÖLN 1987.



MARTIN KIPPENBERGER'S STUDIO, CARMONA, SEVILLA, 1988. *(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)*