

# **Martin Kippenberger : wovon man nicht Sprechen kann, darüber soll man nicht Schweigen = whereof one cannot speak, thereof one should not be silent**

Autor(en): **Frey, Patrick / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

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

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

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680050>

## **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.

PATRICK FREY

W O V O N M A N  
N I C H T S P R E C H E N  
K A N N , D A R Ü B E R  
S O L L M A N N I C H T  
S C H W E I G E N

Bei Martin Kippenbergers Plastik RAMEAUS NEFFE von 1988 handelt es sich um einen einfachen Umzugskarton (für Bücher), der gut lesbar mit Namen und Adresse der Transportfirma Roggendorf beschriftet ist. Die Deckelemente sind hochgeklappt und nachlässig mit dem Klebeband der gleichen Firma gehalten, so dass der Karton an Höhe gewinnt. Innen sind Wände und Boden mit einer orange-weiss karierten Tapete überzogen, auf der sich das Motiv eines Mannes wiederholt, der in gebückter Haltung auf einer Parkbank sitzt und etwas aus einem Teller zu essen scheint, während zwei Tauben zu seinen Füßen sitzen. Unter diesem Motiv steht jeweils ein Satz, in wechselnden

Sprachen, so zum Beispiel auf französisch: «Ne me regarde pas manger.» Das ist alles.

Blickt man aus der Distanz auf dieses schlichte Werk, so wirkt es in der Tat leicht wie jene «billige Provokation», von der der Kritiker J.K. in seinem Verriss der Ausstellung «Petra» spricht (ein Verriss übrigens, für den sich Kippenberger auf seine Weise bedankte, indem er ihn zum feingedruckten Vorwort seines nächsten Kataloges «Nochmals Petra» umfunktionierte).

Ja, gewiss, RAMEAUS NEFFE ist eine Provokation, und es ist alles sehr billig an dieser Plastik. Aber tief im Inneren dieser Billigkeit ist eben noch etwas. Sieht man von nahe ins Innere dieses Umzugkartons, dann schwindet der Eindruck einer frech-ironischen Kunstparodie und macht

---

PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

einer anderen Empfindung Platz. Hier wird nämlich keineswegs der Versuch vorgeführt, einen nützlich-banalen Gegenstand mittels bekannter Manipulationen zur Kunst zu verfremden, sondern die viel bescheidenere Anstrengung unternommen, dem Nützlich-Banalen mit ein paar Handgriffen und einer sorgfältigen Tapezierung einen Hauch von schönem Glanz oder wenigstens schöner Wohnlichkeit zu verleihen. Das Ergebnis dieser Anstrengung wird als zwiespältig empfunden, als peinlich und wunderbar; einerseits steigert sich durch die schöne Tapezierung die an sich banale ästhetische Unzulänglichkeit des Umzugkartons ins Unerträgliche, ja ins Trostlose, und andererseits leuchtet jetzt aus dem Innersten dieser dekorativ verdichteten Unzulänglichkeit doch so etwas wie ein versöhnliches Licht. Möglicherweise spiegelt sich in der Gestalt jenes Mannes, der an solchem Zwiespalt nicht zu leiden scheint, sondern auf der Parkbank in Ruhe (seine Nudeln?) essen will, etwas von der Unerschütterlichkeit, mit der uns der Künstler Martin Kippenberger mit dem allgegenwärtigen Vorhandensein des Peinlichen an sich versöhnen will, indem er es in seiner Kunst zum Leuchten bringt.

Aus Rameaus Neffen, so sagt das Literaturlexikon, einem Bohème ohne Charakter, nicht aber ohne Talent, der nach dem Tod seiner Frau und seiner Kinder ins Elend gestürzt sei, habe Diderot im gleichnamigen Roman den Typus des zynischen Parasiten geformt, der zugleich ein genialer Gescheiterter war: insgesamt ein paradoxer Charakter, von jeder Moral befreit.

Ich weiss nicht, ob Martin Kippenberger den Roman von Denis Diderot wirklich gelesen hat und was er von der eben beschriebenen Haltung denkt. Der Roman figuriert jedenfalls in einer Standardliste von zwanzig Werken, die Kippenberger von Michael Krebber, seinem Assistenten, und von Diedrich Diederichsen zusammengestellt wurde, damit sich Kippenberger über die Kunst des Romanschreibens orientiere.

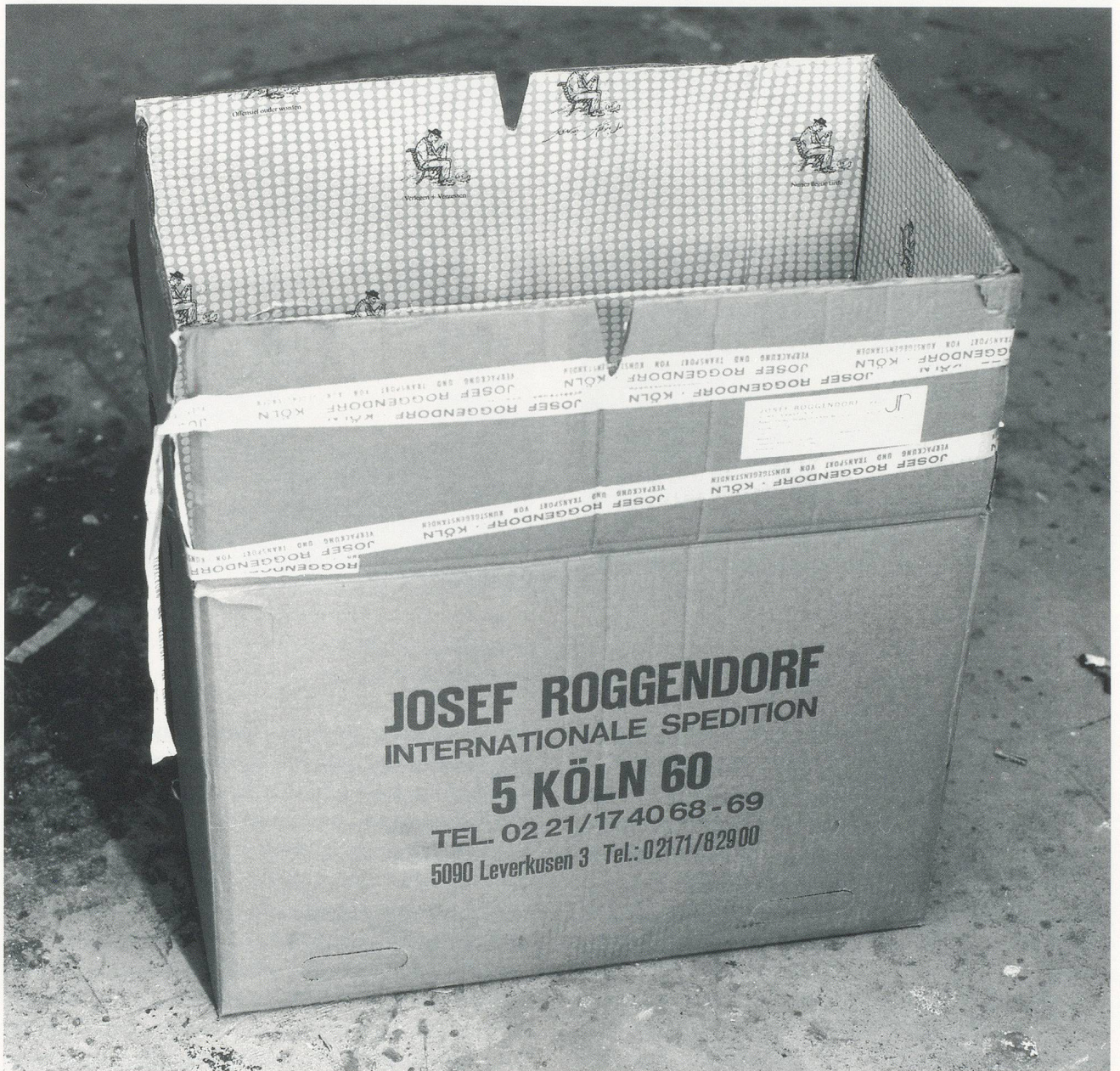
Was daraus entstand, heisst «Café Central» (1987 im Meterverlag) und im Untertitel «Skizze zum Entwurf einer Romanfigur». Gerade anhand solcher, scheinbar nebensächlicher Details wie

diesem zugleich grandios und armselig klingenden Untertitel dokumentiert Kippenberger seine bis zum heutigen Tag nie erlahmende Absicht und Lust, keine, wirklich gar keine Gelegenheit auszulassen, all dem, was nach falscher Haltung klingt, eins ans Bein zu treten und es seiner Falschheit zu überführen, indem er dieselbe gleichsam vergrössert. Meistens dokumentiert er dabei Haltungen, die auf falsche Weise gross und bedeutsam sein wollen; hier zielt er auf das Pathos der falschen Bescheidenheit, die ein Werk mit dem Etikett «Ein Versuch», «Ein Fragment» oder ähnlich versieht, um damit anzudeuten, dass man um die Unvollkommenheit alles Menschlichen wisse und sich mittels der bedeutungsschwangeren Aura des «Unvollendeten» doch noch einen Hauch von Vollendung und Vollkommenheit sichert.

Haltungen, die sich in der Wertehierarchie nach oben (und hinten = Vergangenheit) orientieren und damit legitimieren, hält Kippenberger für Posen, die es zu bekämpfen gilt, nicht nur, weil er ihre Ehrlichkeit anzweifelt, sondern weil sie vom sogenannten guten Geschmack zeugen, der Kippenbergers Ansicht nach ein schlechter guter Geschmack ist («Schlechtes Essen ist gut, gutes Essen ist schlecht»). Dieser sogenannte gute Geschmack ist untauglich, wenn es darum geht, ein fortschrittlicher, ja gewissermassen moderner postmoderner Künstler zu sein und entsprechende Produkte herzustellen.

«Das Diktat kommt nicht von oben. (Wär ja zu schön.) Alle ekelhaften Schleusen der Befruchtung werden gelüftet durch einfache Handhabung. (Prinzipien gehören in den Kellertopf.)»

Das Essen der Kindheit bildet den Massstab aller Dinge in Sachen Geschmack, es ist der Ur-Geschmack. Ausgehend vom einmal aufgebratenen Nudelgericht, wie es seine Mutter zubereitete («Sie konnte nicht kochen, aber sie machte es richtig»), arbeitet Kippenberger an der Handhabung, Entwicklung und Differenzierung eines allgemeinen Geschmacks, der nicht gut sein will, sondern richtig und deshalb vielleicht immer noch etwas schlechter sein muss, als es die herrschende Toleranz gerade erlaubt. Insgesamt



MARTIN KIPPENBERGER, RAMEAUS NEFFE / RAMEAU'S NEPHEW, 1988,  
UMZUGSKARTON UND TAPETE / MOVER'S CARTON WITH WALLPAPER,  
66 x 62 x 35 cm / 26 x 24<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 13<sup>3</sup>/<sub>4</sub> ”.



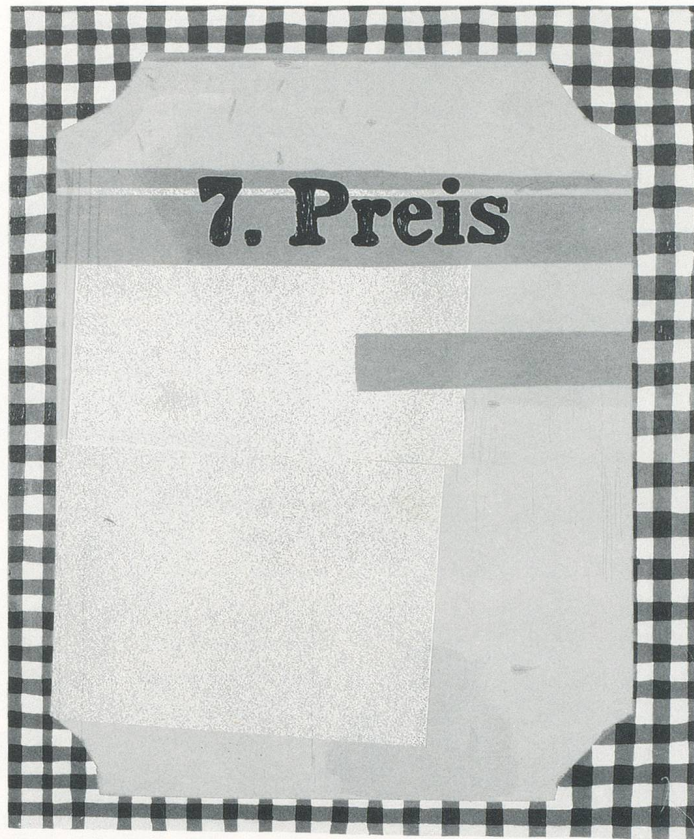
MARTIN KIPPENBERGER, NACHTTISCH /  
BEDSIDE TABLE, 1985, ÖL UND KUNSTSTOFF AUF LEINWAND /  
OIL AND ACRYLIC ON CANVAS, 180 x 150 cm / 70<sup>1</sup>/<sub>5</sub> x 59 ”.

gilt Kippenbergers Interesse also dem richtigen guten schlechten Geschmack. Bezüglich der Frage, wieweit der Künstler bei dieser Forschungsarbeit zu weit gehen kann, lässt Kippenberger keinen Zweifel offen. Es gilt, soweit wie nur möglich zu gehen, falls es der Sache dienlich ist, und zwar immer formal und inhaltlich. Es gilt also nicht nur, sich der «Ekeltechniken» (Grasskamp) zu bedienen (dies haben einige Zeitgenossen Kippenbergers auch gemacht), sondern auch der Ekelinhalte. Es gilt, unerträgliche Inhalte mittels einer Kombination von unerträglichen Techniken angemessen in Erscheinung treten zu lassen. Für Kippenberger heisst das 1981 zum Beispiel, nicht nur den bekannten deutschen Schäferhund mit heraushängender Zunge und eventuell mitsamt Herrchen oder Frauchen abzubilden, um damit Harmlosigkeiten wie Kitsch,



MARTIN KIPPENBERGER, HEIL HITLER, IHR FETISCHISTEN /  
HEIL HITLER, YOU FETISHISTS, 1984 ÖL AUF LEINWAND /  
OIL ON CANVAS, 160 x 133 cm / 63 x 52<sup>1</sup>/<sub>3</sub> ”.

Trivialität oder dumpfes Sentiment in die Kunst zu überführen (was zu diesem Zeitpunkt schon erledigt war). Es gilt, den Kopf einer Schäferhündin künstlerisch, aber mittelmässig zu skizzieren und darunter zu schreiben: «KOMM ASTA LECK MICH», oder das gleiche Sujet, diesmal weiss strahlend auf schwarzem Grund (nachbearbeitetes Polaroid), neben dem Photo eines formschönen Hundegrabsteins abzubilden, der die Inschrift trägt: «UNSER BIMBOCHEN / 4.3.1966 / IN LIEBE UNVERGESSEN» (in: Durch die Pubertät zum Erfolg, 1981). Der gute schlechte Geschmack zeigt schon hier sein Raffinement. Dieses liegt in der feinen Vernetzung von gröbster und subtilster inhaltlicher Materie. Über eine böseartig wirkende Verwirrung der teilnehmenden Gefühle wird Klarheit geschaffen über das abgründige und vielgestaltige Liebesverhältnis Mensch-Tier.



MARTIN KIPPENBERGER, 7. PREIS / 7TH PRIZE, 1987,  
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 180 x 150 cm / 70<sup>1</sup>/<sub>5</sub> x 59".

Ebenfalls 1981 bringt Kippenberger nicht nur einfach den verträumt dekorativen Negerknaben malerisch auf die Leinwand, sondern den «Negerbub nach einem Gemälde von Prinz Philipp», um so das koloniale Kitschmotiv ins Unerträgliche zu «adeln».

Der gute schlechte Geschmack ist der Geschmack desjenigen Künstlers, der seine Kreativität bedingungslos und hartnäckig immer wieder auf ihre primären Bedingtheiten zurückführen will, auf die ökonomische und physiologische Wirklichkeit, oder, in den Worten Kippenbergers, auf Dinge wie «Miete Strom Gas» oder «Fiffen faufen und ferfaufen» (...), und der deshalb sein Augenmerk auf die genaue Beschaffenheit dieser gemeinen Niederungen zu richten hat, dorthin, wo menschliche Schwäche und Unzulänglichkeit aufeinandertreffen, so dass das Fal-

sche und die Falschheit zum Blühen kommen, dorthin, wo das Vulgäre trostlos ist und das Trostlose vulgär, dorthin, wo das Elend keine Grösse mehr hat und die Fröhlichkeit etwas Elendes, dorthin, wo keine höhere oder tiefere Wahrheit mehr zu finden ist, sondern sich nur noch Wahrheiten finden, die genauso banal, niedrig und unsäglich geworden sind wie die Wirklichkeit, von der sie handeln. Der gute schlechte Geschmack ist der Geschmack eines Künstlers, der ein unbarmherziger Moralist sein will. Der unbarmherzige Moralist verzichtet auf eine Kunst, in der höhere oder tiefere Wahrheit in Erscheinung tritt. Er sucht nach Wahrheiten der «niederen» Art, die das falsch aufgeklärte Bewusstsein derart ins Zentrum treffen sollen, dass es sich nicht mehr mit edlem Schmerz, tröstlicher Einsicht in das Wesen der Dinge oder aber



auch nur mit einem abgeklärten (dem falsch aufgeklärten eben) «Ja, ja, so ist es» aus der Affäre ziehen kann, sondern die unerhört wirksame Erfahrung der nackten Peinlichkeit machen muss.

1983, im Katalog «Abschied vom Jugendbonus. Vom Einfachsten nach Hause» kombiniert Kippenberger die nackte Pein mit dem hinterhältig drastischen Handwerk der Collage. Er reproduziert ausgemergelte Hungergestalten aus Afrika in Form jener feingestrichelten, realistischen, blass-gepflegten Bleistiftzeichnungen, wie wir sie aus karitativen Broschüren kennen, versieht dieselben mit Satzchnipseln wie «Neger haben einen längeren!» – «Stimmt nicht!» oder «Südländer sind feuriger.» – «Irrtum!», konfrontiert sie unter anderem mit der vollfleischigen Erotik deutscher Freikörperkulturmagazine, wo die nackten Männer Schuhe und Strümpfe tragen oder im Rollstuhl sitzen, und krönt das Ganze mit einer Doppelseite aus einem amerikanischen Heft, wo Marsha, eine beinamputierte Frau, ihre Geschichte erzählt und für erotische Spezialisten posiert. Gedruckt in einheitlichem, trostlosem Blauton findet sich da schliesslich ein Kunst-Cartoon von Cheney, wo ein Maler den Abscheu vor seinem monströsen weiblichen Modell direkt in Kunst verwandelt. Triumphierend den Daumen hehend, kotzt er eine Leinwand nach

der anderen voll, wodurch einfache informelle Bilder entstehen.

Man könnte sagen, dass im Blauton dieser gnadenlosen Collagen von 1983 schon so etwas aufschimmert von dem, was sich Jahre später zum intensiven Leuchten der entgrenzten Peinlichkeit verdichten wird, etwa, wenn Kippenberger 1985 das plastische Denken von Henry Moore mit der anschaulichen Umschreibung Hunger = Ein-Loch-im-Bauch-Haben verknüpft und daraus die Figurengruppe «Familie Hunger» formt, oder wenn er das Büchergestell aus der Jugendzeit seines Assistenten von diesem bis ins Detail nachbauen lässt, «mit allen Elementen, die an einem Regal pubertär sein können» (Diederichsen), das heisst, mit all jenen Fehlern, die einem peinlich sind, wenn man erwachsen sein will – und wenn er dieses Gestell auch noch mit «Wittgenstein» betitelt (oder in der entsprechenden Skizze mit «Wittgensteins Missverständnis»).

«Peinlichkeit kennt keine Grenzen», notierte sich Kippenberger bereits 1982, und dies ist nicht nur ein lakonischer Satz über die Welt, die uns umgibt, sondern gewissermassen ein programmatischer Satz des unbarmherzigen Moralisten Kippenberger, der in seiner Kunst nichts zum Leuchten bringen will, was ohnehin schon im Licht steht, sondern sich nach jenem Leuchten sehnt, das schöner, wirkungsvoller und richtiger ist, weil es sich aus trüber Dunkelheit herausbildet.

Aus dieser Sehnsucht heraus entstehen Meisterwerke, ja Schmuckstücke der Kunst Kippenbergers. In einem P.S. zu einem Brief an seinen Assistenten Michael Krebber vom 5.1.87 heisst es: «Ruf mal Helioid Spiekermann an und frag, mit welchem Silikon oder ähnlichen Abdruckmittel man einen präzisen Abdruck von einer Arschlochrosette machen kann – zwecks Brosche für Haumann Weltweitschmuckladen? Und wie das am besten gemacht wird? Danke.»

Die Erfahrung des Peinlichen ist ein Schmerz, dem jede Erhabenheit und edle Grösse fehlt (und der deshalb auch in Heiterkeit überführt werden kann). Das Leuchten der entgrenzten Peinlichkeit wahrzunehmen gleicht der Erfahrung eines zeit-



MARTIN KIPPENBERGER, OHNE TITEL / UNTITLED, 1988,  
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 200 x 240 cm / 78<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 94<sup>1</sup>/<sub>2</sub>''.

MARTIN KIPPENBERGER, SELBSTPORTRÄT / SELF PORTRAIT, 1982  
MISCHTECHNIK AUF LEINWAND / MIXED MEDIA ON CANVAS,  
170 x 170 cm / 67 x 67''.



gemässen Welt-Schmerzes, dem die Würde des romantischen Gefühls abhanden gekommen ist. Aber wenn hier überhaupt jemand Schmerzen leidet, dann sicher nicht der deutsche Künstler Martin Kippenberger für uns andere. Das Leuchten der entgrenzten Peinlichkeit ist auf uns gerichtet, und kein guter Geschmack kann es verdunkelnd verklären. Wir müssen es so nehmen, wie es kommt.

Nein, so kann man das nicht sehen!  
Ein Traum über Martin Kippenberger

Manchmal gibt es diese Nacht, in der der Kritiker von dem Künstler träumt, mit dessen Werk er sich gerade so intensiv wie nur möglich beschäftigt, um zu einem Text zu kommen. Meistens ist das bei mir eine spezielle Art von Albträumen, deren Entsetzlichkeit darin besteht, dass zum Beispiel zweidimensionale Bilder plastisch werden oder sogar lebendig, dass überhaupt alles zur Wirklichkeit ersten Grades wird, flüchtige Gedanken, wirre Konzepte, die man sich zur Bedeutung des Werkes gebildet hat, verwandeln sich in die Personifikation fixer Ideen oder wandelnde Klischees, die mich, den Träumer, verfolgen und bedrohen, da ich natürlich denselben entrinnen wollte, um jeden Preis. Glücklicherweise träume ich nicht von jedem Künstler, über den ich schreibe, vielleicht vergesse ich auch die schlimmsten oder peinlichsten Träume, da ich ein schlechtes Gedächtnis besitze, auch für Träume.

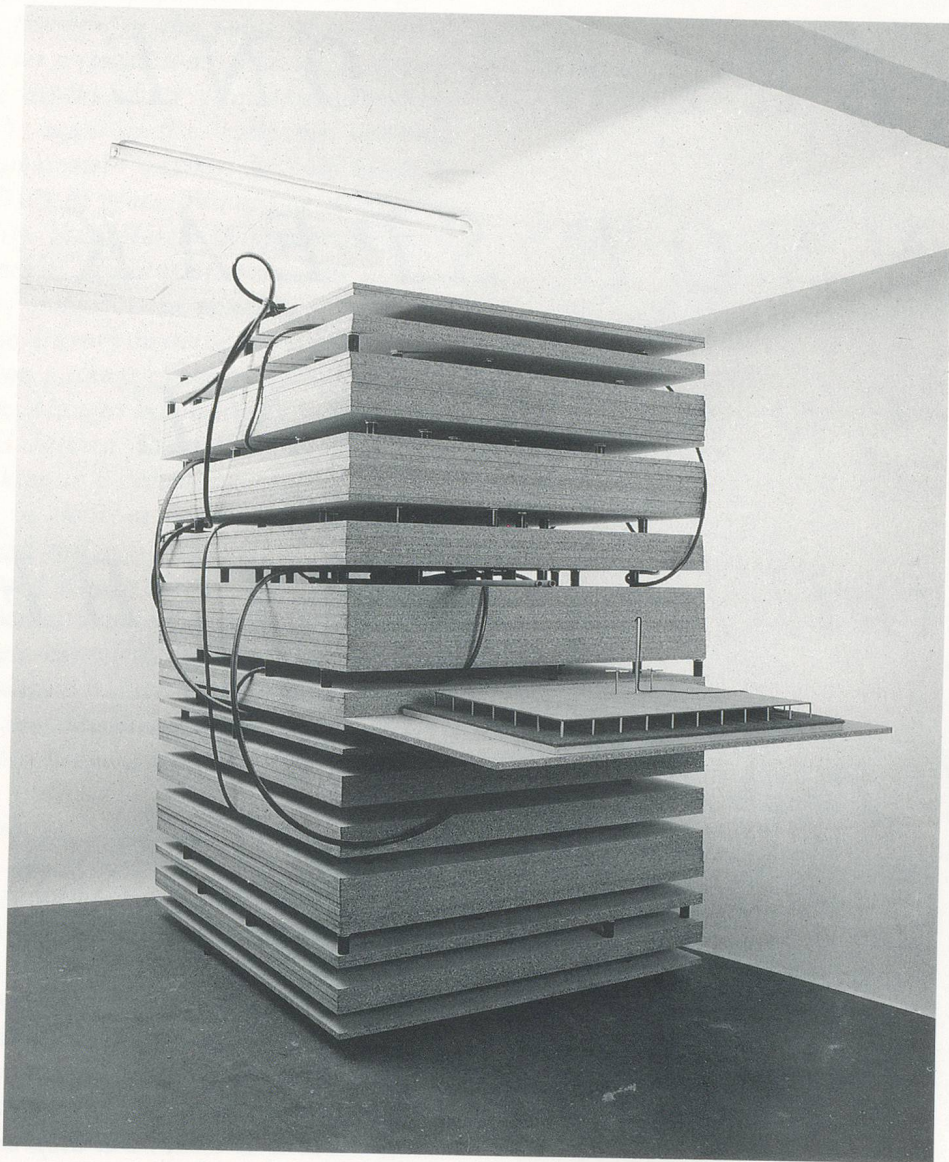
Der Kippenberger-Traum, der mich in den ersten Januartagen 1989 erreichte, war erstaunlicherweise überhaupt kein Albtraum, jedenfalls nicht im gewöhnlichen Sinne, sondern hatte etwas Erheiterndes an sich. Er spielte sich in einer hellen, freundlichen Umgebung ab und verband die höchsten Fragen nach dem Warum von Sein und Zeit mit dem angenehm beschaulichen Ritual häuslicher Arbeit.

Ich sass an der Seite eines schulzimmerähnlichen, angenehm beleuchteten Raumes, links von mir, wie Schüler dicht nebeneinandersitzend, Gesichter aus der Kunstszene, die ich alle kennen zu müssen glaubte (unter ihnen auch viele

jüngere Frauen), und vorne sass Heidegger (der Philosoph), der pausenlos sehr schnell und recht laut sprach, wobei ich immer nur den einen Satz hörte: «Nein, so kann man das nicht sehen, nein, so kann man das nicht sagen!» Der Mann sah unzweifelhaft aus wie Heidegger, aber er sprach wie Kippenberger. Vor sich hatte er ein riesiges, weisses, sehr weiches Daunenkissen, einen Pfulmen, das den ganzen freien Raum zu füllen schien. Er war damit beschäftigt, dasselbe in einen ebenso weissen Überzug zu stecken und diesen Überzug zuzuknöpfen. Diese häusliche Routinearbeit führte er mit äusserster Präzision und sehr demonstrativ aus und passte dabei die Handlung des Knopfschliessens dem Rhythmus seiner Sätze an. Auf jedes «Nein, so kann man das nicht sehen» folgte dieses vorläufig endgültige Schliessen eines Knopfes.

Wie gesagt, kein eigentlicher Albtraum, aber mit der Zeit doch etwas beunruhigend oder jedenfalls ärgerlich, denn während ich diesen Heidegger/Kippenberger mit seinen stakkatoartigen «Nein nicht»-Sätzen träumte, jagten sich in meinem Kopf natürlich all jene Gedanken und Vorstellungen und vor allem Fragen, die sich tagsüber zu Kippenbergers Werk und dessen Bedeutung angesammelt hatten; und dies alles wurde nun ständig verneint, bevor ich es zu Ende gedacht hatte, wobei diese sofortigen Verneinungen durch das Schliessen der Knöpfe immer endgültiger und durch die Anwesenheit der philosophischen Autorität immer existentialistischer wurden – bis sie sich in ihrem stets schnelleren Hintereinander immer mehr selbst verneinten, so dass schliesslich alles in Ordnung schien, aufgehoben im Sinne der häuslichen Verrichtung, aufgehoben in der lebensnahen, warmen Weichheit des Pfulmens.

Die meisten Träume haben (für den Träumer) etwas Peinliches an sich, doppelt peinlich aber kann es sein, wenn man sie zur Sprache bringt, um damit irgend etwas zu beweisen. Da nützt auch die Präsenz von Heidegger nichts, ganz im Gegenteil verleiht sie der ganzen Angelegenheit noch einen intellektuell-dümmlichen, ja geradezu pubertären Aspekt.



MARTIN KIPPENBERGER, MONUMENT FÜR FRÜHE HÄSSLICHKEIT /  
*MONUMENT TO EARLY UGLYNESS, 1987,*

80 PRESSSPANPLATTEN / *PLY WOOD*, 487 PLASTIKFÜSSE / *PLASTIC DISKS*,

4 m / 13' GUMMISCHLAUCH / *RUBBER HOSE*, 4 m / 13' METALLSTANGE / *METAL ROD*,

MODELL / *MODEL*: 33 x 110 x 80 cm / 13 x 43 $\frac{1}{2}$  x 31 $\frac{1}{2}$ ".

WHERE OF ONE  
CANNOT SPEAK,  
THERE OF ONE  
SHOULD NOT BE  
SILENT

*Martin Kippenberger's sculpture, RAMEAUS NEFFE (Rameau's Nephew), 1988, is a cardboard box used by movers to transport books; legibly inscribed upon it are the name and address of the ROGGENDORF movers. The top is open and the flaps are casually held up by the moving company's tape which adds height to the box. The walls and bottom of the interior are lined with orange and white checked wallpaper that has the motif of a man sitting on a park bench huddled over a plate of food he seems to be eating with two pigeons at his feet. Under the motif a sentence appears in several languages, for instance, in French, "Ne me regarde pas manger." That's all. At a distance this plain object really does seem*

---

*PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zurich.*

*a "cheap provocation" as critic J.K. called it in his crushing review of the show "Petra" (a review Kippenberger incidentally honored by turning it into the preface of his next catalogue "Nochmals Petra" [Petra Again]).*

*RAMEAUS NEFFE certainly is a provocation; everything about it is cheap. But deep down, inside the cheapness, there is something else. On closer examination, the impression of a brash, ironic travesty of art yields to another sensation. We find ourselves face to face with something that has precious little to do with the transmutation of a banal, utilitarian item into art by means of familiar manipulations; the box is in fact a much less ambitious affair. A few minor changes and some careful wallpapering are quite enough to lend a mundane and utilitarian item a*

touch of sophisticated polish or at least a bit of homely comfort. The result of these efforts arouses ambivalent feelings of embarrassment and admiration. The beautiful wallpaper heightens the esthetic ineptitude of the box to the point of unbearable bleakness and yet a conciliatory glow seems to emanate from the depths of its decoratively enhanced ineptitude. The man in the wallpaper obviously has no such ambivalent qualms; he only wants to eat (his noodles?) in peace. Perhaps he mirrors the imperturbability that Martin Kippenberger highlights in his art as a means of reconciling us with the ubiquity of embarrassing banality.

According to literary history, Rameau's nephew was a Bohemian without character but not without talent, who was plunged into misery upon the death of his wife and children. Diderot's novel of the same name depicts him as a cynical parasite and a brilliant failure, in short, a paradoxical protagonist beyond good and evil.

I don't know if Martin Kippenberger has actually read Denis Diderot's novel or what he thinks of the attitude just described. Whatever the case, the novel figures on the list of works compiled by Kippenberger's assistant, Michael Krebber, and Diederich Diederichsen for Kippenberger to study the art of novel writing.

The resulting product is titled *CAFÉ CENTRAL* (published by Meterverlag in 1987) and subtitled *SKIZZE ZUM ENTWURF EINER ROMANFIGUR* (Sketch for the Outline of a Character in a Novel). Seemingly minor details like this subtitle, with its blend of grandiosity and paucity, testify to Kippenberger's unflagging desire to exploit any and every opportunity of taking a swipe at anything that smacks of false attitudes and to show them up for what they are by enlarging them. With a tendency to focus on phony attempts to be great and significant, he exposes the bathos of false modesty inherent in labels like "an attempt" or "a fragment" that are favored by authors who wish to demonstrate their keen awareness of the imperfection of human endeavor, vainly hoping that the bloated aura of "imperfection" might lend them a touch of perfection and eminence after all.

Attitudes legitimized by being oriented upwards (and backwards = the past) in the hierarchy of values

are poses that must be curbed. As far as Kippenberger is concerned, their honesty is questionable and their 'good taste' is bad good taste. ("Bad food is good, good food is bad.") So-called good taste is of no use to anyone interested in being a progressive, more or less modern postmodern artist and producing corresponding work.

"The decree does not come from above. (That would be too beautiful.) Simple treatment airs all the disgusting sluices of impregnation. (Principles belong in the pot in the cellar.)"

Food in childhood is the measure of all things connected with taste; it is *Ur-taste*. Starting with the fried noodles his mother made ("She couldn't cook but she did it right."), Kippenberger prepares, develops and refines a notion of taste that does not aim to be good but only to be right and therefore probably always has to be a little worse than prevailing tolerance allows. So bad taste can only be good if it is right. Kippenberger has no qualms whatsoever as to how far the artist can go before going too far in his research. For him there are no holds barred as long as he can achieve what he wants – and that goes for both form and content. He deploys not only what Grasskamp called "repulsive techniques" (as some of Kippenberger's contemporaries have done) but repulsive content as well. Unbearable subject matters must be properly portrayed in combination with unbearable techniques. In Kippenberger's case that means not only depicting, in 1981 for instance, the familiar German shepherd with lolling tongue and doting owner in order to convert the harmlessness of kitsch, triviality or dulled sentiment into art (which had already been done by this time anyway). It also means drawing an artistic but mediocre sketch of a German shepherd bitch's head and writing "Come on Asta lick me" underneath it. Or reproducing the same subject in radiant white on a black ground (reworked Polaroid pictures), next to a photograph of a beautiful canine tombstone: *UNSER BIMBOCHEN/3. 4. 1966/IN LIEBE UNVERGESSEN* (Our Bimbochen/3. 4. 1966/Unforgettable in Love) reproduced in *DURCH DIE PUBERTÄT ZUM ERFOLG*, 1981. Here the sophistication of good bad taste is already apparent in the intricate interaction between the most vulgar and subtlest of subject matters. Kippenberger's

maliciously effective tangle of empathetic emotions clarifies the unfathomable and multifarious love affair between man and animal.

The same year Kippenberger painted NEGERBUB NACH EINEM GEMÄLDE VON PRINZ PHILIPP (*Black Boy after a Painting of Prince Philip*). This was not simply a painterly version on canvas of the dreamy decorative little black boy; it was the wholesale "elevation" of colonialist kitsch to unbearably lofty heights.

Good bad taste is the taste an artist has who unconditionally, stubbornly, ceaselessly seeks to reduce his creativity to primary modes, to economic and physiological realities, or in Kippenberger's words, to things like "rent power gas" or "Fiffen faufen und ferfaufen"\* and who therefore concentrates on the precise specifications of those lowly regions where human weakness and incompetence collide in a burst of falsity and hypocrisy, where vulgarity is desolate and desolation vulgar, where misery is devoid of greatness and joy smacks of misery, where there is no higher or deeper truth but only those truths that have become as insipid, common and unspeakable as the reality to which they refer. Good bad taste is the taste an artist has who wants to be a relentless moralist. The relentless moralist can do without art that manifests higher or deeper truths. He seeks "lowly" truths to zero in on falsely enlightened minds with such deadly precision that they can no longer brush these truths aside by summoning noble pain, soothing insight into the essence of things, or even an enlightened (pseudo-enlightened, of course) "yes, that's the way things are." Instead they are forced to face the fabulous efficacy of undisguised, naked embarrassment.

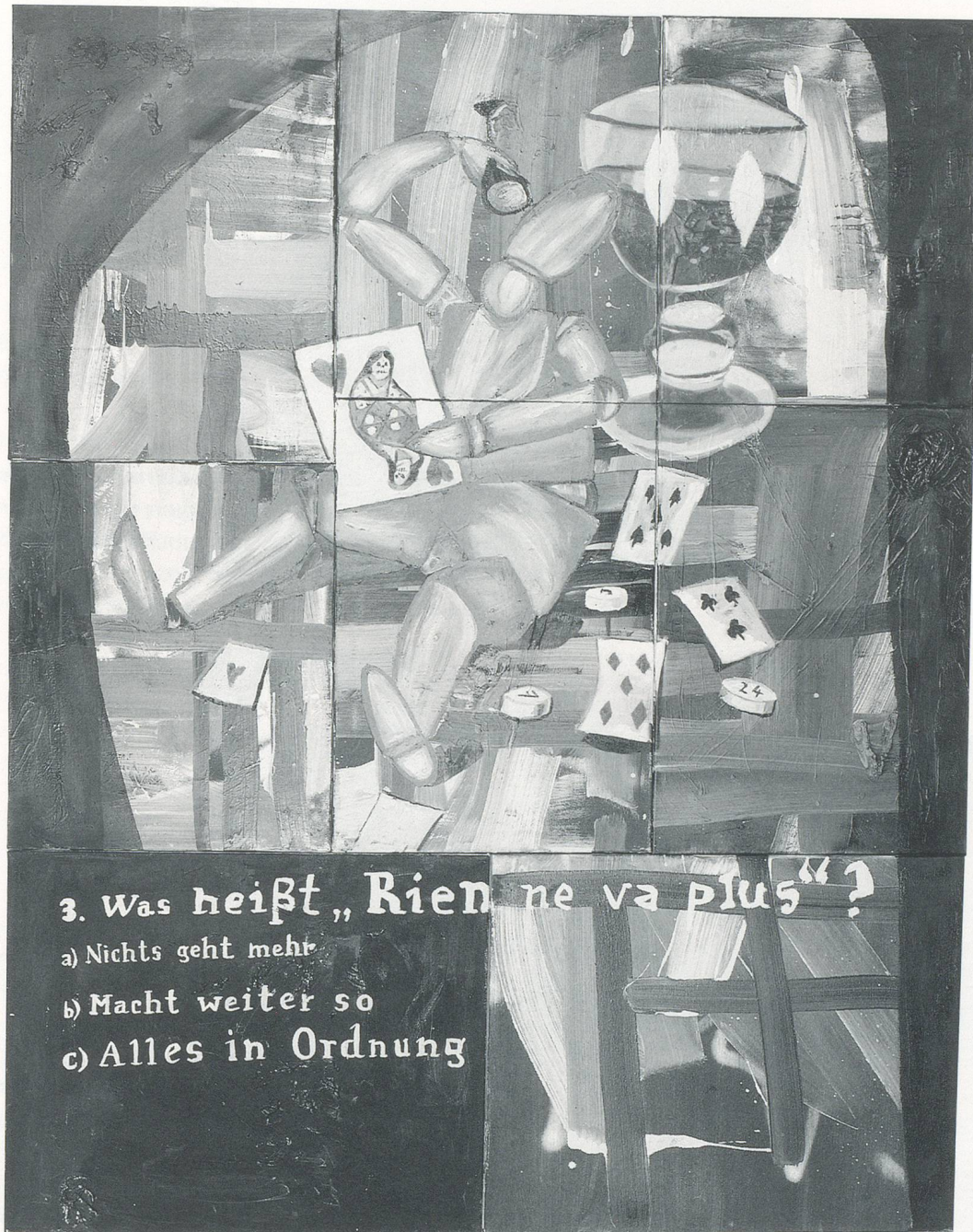
In 1983 in his catalogue ABSCHIED VOM JUGENDBONUS. VOM EINFACHSTEN NACH HAUSE (*Parting with the Bonus of Youth. Home after the Simplest Things*), Kippenberger combines naked anguish with the insidiously drastic craft of the collage. He reproduces emaciated African figures to look like those fine-lined, realistic, pale, refined pencil drawings that embellish the brochures of charitable organizations; adds phrases to them like "Blacks have a longer one" – "That's a lie!" or "Southerners are more passionate!" – "That's what

you think!"; confronts them with the fleshy eroticism of a German nudist magazine that shows pictures of men in the nude wearing shoes and socks or sitting in wheelchairs; and crowns the whole affair with a double-page spread out of an American magazine in which Marsha, whose leg has been amputated, tells her true story and poses for specialists in eroticism. And finally, there is an art cartoon by Cheney, printed in a uniform shade of the bleakest blue, showing a painter who transmutes the disgust caused by his monstrous female model directly into art. Triumphantly holding up his thumb, he vomits all over one canvas after the other, which results in a series of simple informal pictures.

One might say that in the blueness of these merciless collages of 1983, there was already a flicker of Kippenberger's later intensely luminous and wanton embarrassment. In 1985 for instance, when he linked the sculptural mentality of Henry Moore with a striking visual paraphrase (hunger = a whole in the belly) and created a group called THE HUNGER FAMILY or when he had a replica made of the bookcase his assistant had as a teenager "with all the elements that can make the shelves pubescent" (Diederichsen), i.e. with all the mistakes that are embarrassing for a budding grownup – and finally, when he titles the bookcase WITTGENSTEIN (or the sketch for the sculpture, WITTGENSTEIN'S MISSVERSTÄNDNIS [*Wittgenstein's Misunderstanding*]).

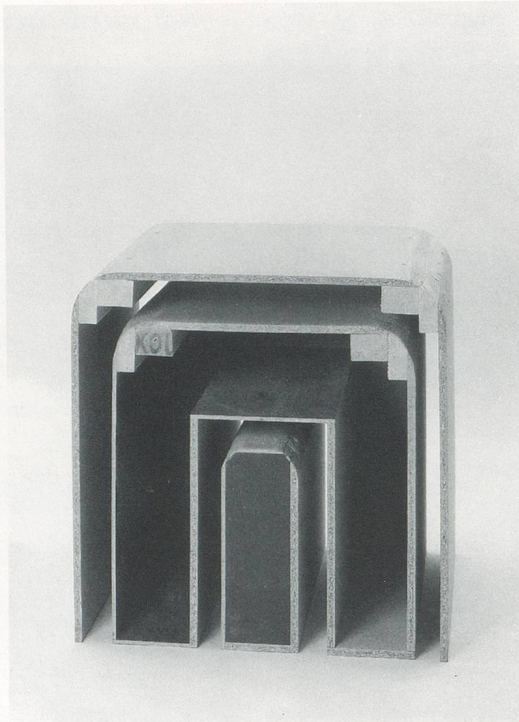
"Embarrassment knows no bounds," a statement already made by Kippenberger in 1982, not only comments laconically on the world around us, but is also something like the manifesto of the relentless moralist, Kippenberger. He does not want his art to illuminate anything that is already lit up to begin with. Instead he yearns for a luminosity that is more beautiful, more effective and 'more right' for having emerged out of opaque darkness.

This yearning begets Kippenberger's masterpieces, the gems of his art. In a letter written to his assistant Michael Krebber on Jan. 5th, 1987, he added a postscript: "Call Helioid Spiekermann and ask him what material, silicon or whatever, could be used to get an exact imprint of an asshole rosette – for the brochure of Haumann's Worldwide Jewelry Store. And the best way of going about it. Thanks."

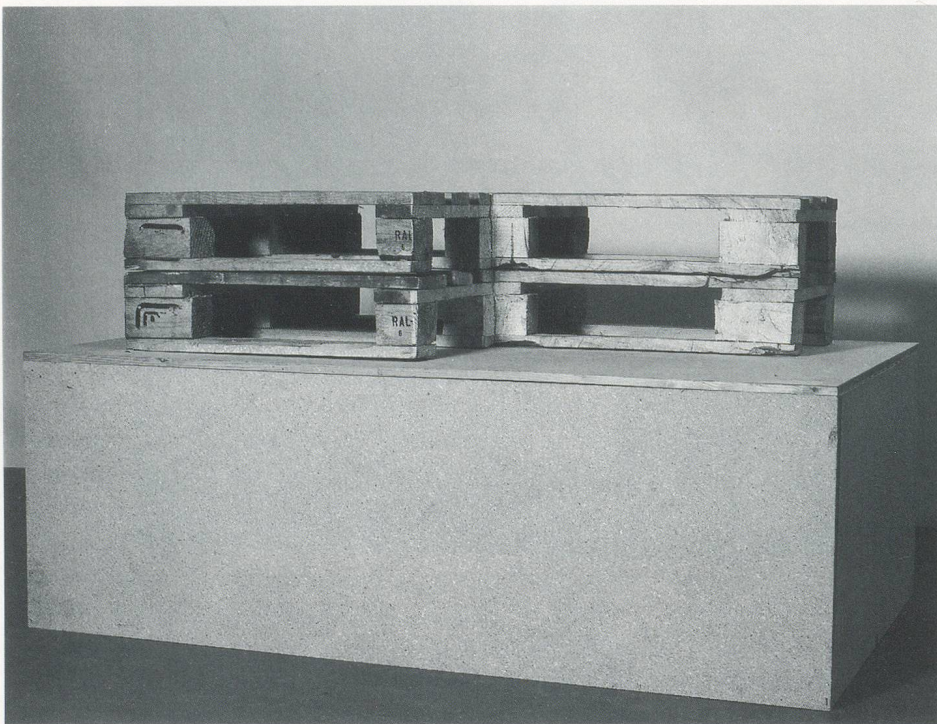


3. Was heißt „Rien ne va plus“?  
a) Nichts geht mehr  
b) Macht weiter so  
c) Alles in Ordnung

MARTIN KIPPENBERGER, RIEN NE VA PLUS, 1984  
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 190 x 150 cm / 74<sup>1</sup>/<sub>5</sub> x 59".



MARTIN KIPPENBERGER,  
OHNE TITEL / *UNTITLED*, 1987,  
HOLZ, FARBE, SCHRAUBEN / *WOOD,  
PAINT, SCREWS*, 78 x 78 x 78 cm /  
31 x 31 x 31", ED. OF 7 + 3.



MARTIN KIPPENBERGER,  
ENTWURF FÜR EIN MÜTTER-  
GENESUNGSWERK IN  
HEILBRONN / *DESIGN FOR  
A MOTHERCONVALESCENTPLANT  
IN HEILBRONN*, 1985,  
HOLZPALETTEN AUF HOLZ-  
SOCKEL / *WOODEN PALLET  
ON WOODEN BASE*, 30 x 120 x 80 cm /  
19 1/2 x 78 x 52".

MARTIN KIPPENBERGER,  
IST DER KRIEG AUCH WIRKLICH  
BÖSE? /  
*IS WAR REALLY EVAL?* 1985,  
DISPERSION, GUMMI,  
AUFKLEBER AUF LEINWAND /  
*DISPERSION, RUBBER, STICKERS*  
ON CANVAS,  
130 x 120 cm / 51<sup>1</sup>/<sub>5</sub> x 47<sup>1</sup>/<sub>4</sub> ”.



MARTIN KIPPENBERGER,  
SYMPATHISCHE KOMMUNISTIN /  
*CHARMING COMMUNIST*, 1985,  
ÖL UND LACK AUF LEINWAND /  
*OIL AND LACQUER ON CANVAS*,  
180 x 150 cm / 70<sup>1</sup>/<sub>5</sub> x 59 ”.





Feelings of embarrassment are pains devoid of loftiness and noble stature (which is why they can also generate merriment). Seeing the luminosity of wanton embarrassment is like suffering from contemporary *weltschmerz* that has been stripped of romanticism. But if anybody is suffering it certainly is not the German artist Kippenberger suffering for the rest of us. The luminosity of wanton embarrassment is squarely aimed at us and good taste will never be able to enlighten it with obscurity. We have to take it as it comes.

No, you can't see it that way!  
A dream about Martin Kippenberger

Sometimes there are nights when a critic dreams about the artist who is momentarily uppermost in his mind because he is in the process of writing about him. In my case it is usually an odd sort of horrid nightmare in which two-dimensional pictures acquire volume or even come to life, in which just about everything acquires a reality of the first order; fleeting thoughts and embroiled concepts developed to interpret the work become personifications of fixed ideas or stray clichés which pursue and threaten me – the dreamer – the more I seek to escape them. Fortunately not every artist I write about is the subject of my dreams; maybe I even forget the worst or most embarrassing dreams because I have a bad memory, even of dreams.

The Kippenberger dream that visited me in early January this year was to my surprise nothing like a nightmare, at least not in the usual sense of the word, because it was amusing. The setting was light and friendly and the dream united the loftiest questions about the why of being and temporality with the pleasantly tranquil ritual of doing housework. I was sitting on one side of a pleasantly lit schoolroom crowded with people from the art world, all of whom I knew should be familiar faces (including a number of younger women), and the philosopher Heidegger was sitting at the head of the 'class' talking loudly and incessantly at a tremendous rate. I kept hearing the sentence, "No, you can't see it that way, no, you can't say it that way!" The man obviously resembled Heidegger but he spoke like Kippenberger. An enor-

mous white down pillow or rather a down comforter seemed to fill the entire space in front of him and he was in the process of stuffing it into a cover that had to be buttoned up. He was performing this domestic task with meticulous care, ostentatiously in fact, while matching the act of buttoning to the rhythm of his speech. Every "No, you can't see it that way!" was accompanied by this temporarily permanent buttoning of one button.

As I said before, the dream was not actually a nightmare, but it was certainly disturbing or rather annoying because while I was dreaming of this Heidegger/Kippenberger with his staccato "No-not" sentences, all the thoughts, ideas, and especially the questions that had accumulated by day about Kippenberger's work and its significance were chasing around in my head and constantly being negated before I had been able to work them out. Their instantaneous negation was becoming increasingly final with every buttoned button and increasingly existential with the presence of this great philosophical authority until the negations started raining down so fast and furiously that they began negating themselves, ultimately returning everything to normalcy again in the security of a domestic task, in the security of the quickening warmth of the soft comforter. Most dreams are embarrassing (for the dreamer) but the embarrassment multiplies if they end up being put into words in order to prove something. In that case not even Heidegger's presence would save the day; on the contrary, it would add an intellectually dim-witted, positively pubescent ingredient to the whole affair.

(Translation: Catherine Schelbert)

\* TRANSLATOR'S NOTE:

These are multiple and alliterative puns on German words, for instance: *fiffen* = *ficken* (fuck) or *kiffen* (smoke pot), *faufen* = *kaufen* (buy) or *saufen* (drink), *ferfaufen* = *verkaufen* (sell) or *versaufen* (go on a binge).

MARTIN KIPPENBERGER, BABY PUPPI, 1988,  
BRONZEABGUSS VON SCHINKEN, KINDERWAGEN /  
BRONZE CAST OF HAM, BABY CARRIAGE. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

