

Collaborations Jeff Koons & Martin Kippenberger

Objekttyp: **Group**

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**

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.



MARTIN KIPPENBERGER

MARTIN KIPPENBERGER,
LEBT IN MADRID.
GEBORN 1953 IN DORTMUND.
MARTIN KIPPENBERGER,
BORN IN DORTMUND IN 1953,
LIVES IN MADRID.

COLLABORATIONS

JEFF KOONS,
BORN IN YORK, PENNSYLVANIA 1955,
LIVES IN NEW YORK CITY.
JEFF KOONS, GEBORN 1955 IN YORK,
PENNSYLVANIA, LEBT IN NEW YORK CITY.

JEFF KOONS



B A D

For his new line of sculptures, Jeff Koons has ordered up an outrageously fragrant and flagrant bouquet of dazed and debased figures of speechlessness plucked from the aisles of a delirious, shopping mall arcadia. Sex and religion, the banal and the beatific, esthetics and morality, pre-industrial craft and post-industrial craftiness – all unite to soothe this culture's greed-and-guilt-ridden desire for instant gratification with the tonic innocence of pure tastelessness. Posies and poses of bad boy irreverence, art worldly irony, and populist sentimentality gleefully push slime into sublime.

Koons's three-city, three-gallery extravaganza was preceded and promoted by four full-page,

KLAUS KERTESS is currently working on a book on Brice Marden.

art-magazine advertisements saturated with the high chroma, styled-to-death glamor and narrative disjunctiveness that Madison Avenue employs to surround certain products with an aureole of desire (as usefulness becomes ever more superfluous). With hysterical deadpan earnestness, these ads let us know that the product and its promotion are inextricably bound; but their tongue-in-cheek-hand-on-wallet glitz might as readily be selling breath freshener as an art balm. Where star athletes and anonymous models formerly figured in his appropriated posters and paintings of advertisements, Koons has now placed himself as prime protagonist – creating the liveliest contents seen (or read) in art magazines since Lynda Benglis greased her nude body and mounted a bucking dildo to penetrate the pages of *Artforum* (in 1974). Three of these

ads present the traditional role of the artist elevated to totem of power: 1) as retriever of paradise and giver and bearer of erotic power; 2) as saviour/regent of the physical world; 3) as enlightened teacher. But the signified is undermined by scrambling the attributes of the signifier. Adam Koons crotch is obliterated and replaced by the grossly pink, toothy cavern of the yawning snout and shaggy mane of the miniature pony in front of him. The bathrobed and barefooted King Koons is flanked not by noble feline lions but by frolicsome and phallic sea lions. The benignly beaming Professor Koons is not teaching the golden rule to his perfect ethnic mix of angelic students but rather his own gold-plated rules: "EXPLOIT THE MASSES," "BANALITY AS SAVIOUR," "SENTIMENTALITY."

The fourth advertisement is of the artist (self)-degraded. Koons is seen cheek by jowl with a rosy pig, just as the young boy and angels in his sculpture, *USHERING IN BANALITY*, are seen; and ushering in banality is what Koons has undertaken with perverse, hilarious, and occasionally ominous vengeance. He has engaged not in the dialogue between high and low that has previously preoccupied him and so many of his peers, but in an almost total surrender to the low (art and class). Or so it seems. He has chosen as subjects souvenir shop trash, squeamishly mawkish bibelots: cartoon characters, stuffed toys, rock-star publicity shots, Christmas creche angels and saints, and slippery, soft-core pornography. He has taken this polluted cultural fallout and made it even more toxic – and rare and precious. Employing the finest European craftsmen, whose predecessors served King and Church, he had his subjects inflated in size and referentiality, then frosted with high-calorie details, so that they became ecstatic hallucinations of themselves. Exploiting the masses here means exploiting the taste of the masses. First the artist and then the viewer are seen as both victim and victimizer of the overwhelming banality of our culture.

When Marcel Duchamp christened a urinal *FOUNTAIN* (1917) and then moved it into art's parlor, his intent was less to devalue art than to

make more emphatic and final the devaluation of traditional craft and technique that had been well underway since the advent of Impressionism and the Industrial Revolution. "Process" not "technique" was the byword of modernism; henceforth the pleasures of the hand were either denied or else fraught with self-critical ambiguity. Andy Warhol (at least for many in the current generation), more than anyone else, demystified the high heroics and uniqueness of the individual artist's procedures by extending and blending his (or his assistant's) hand into mass media processes and productions (of animate and inanimate superstars). Koons was at the forefront of a later generation that reached back to Warhol as well as to the look of industrial standardization typifying works by such abstract artists of the '60s as Donald Judd and Dan Flavin. This new generation was weaned not on the distant glamor and contained Hollywood illusions that stirred Warhol, but on the scrambled and shifting mists of television's more democratic and mundane hyper-reality. Artists like Sherrie Levine and Ashley Bickerton began to devalue not only the hand but the very uniqueness of the art object and enterprise; the currency of culture and the currency of commerce were metaphorically traded on the same exchange. But, if art was being devalued, it was still being done from above. In the series titled *THE NEW*, Koons's obsessively packaged vacuum cleaners and rug shampoos, created in the early '80s, make obvious references to Duchamp's readymades and Flavin's iconic fluorescence, while they mock, freeze, enshrine, and equate art's obsession with newness and consumerism's obsession with newness. Until his 1987 New York exhibition, Koons was the undertaker of modernism/consumerism's most deluxe mortuary.

With his 1987 stainless steel casts of hopelessly degraded, appropriated kitsch, Koons cast his lot more emphatically with the masses. However, with the exception of the Brancusi-clone cast of the simplified forms of the inflated *RABBIT*, these pieces generally lack the animistic power and gestalt that infuses the best of the ear-

JEFF KOONS, BUSTER KEATON, 1988.
POLYCHROMED WOOD / GEFASSTES HOLZ, ED. OF 3, 65³/₄ x 50 x 26¹/₂ "/ 167 x 127 x 67¹/₈ cm.



JEFF KOONS, NAKED/ NACKT, 1988.
PORCELAIN/ PORZELLAN, ED. OF 3, 45 1/2 x 27 x 27" / 115,6 x 68,6 x 68,6 cm.



lier works. They literally and figuratively reflect the codes of banality rather than distort them; high culture and low (class and trash) neutralize rather than galvanize each other. The most recent work retains the kitsch core but distorts and transports it into a paradisiacal swoon of ravished and ravishing vulgarity. At the same time, Duchamp is deflated and turned inside out.

The technique that Duchamp spurned and suppressed is here not only retrieved but celebrated. However, it is technique itself that is appropriated and treated like a readymade. Hired hands, steeped in the traditions of European craft (s)lavishly formed Koons's fetish-finish sculptures. The signature of the chief craftsman of each piece is visible on the sculpture's base; Koons's signature is out of sight, on the bottom of each piece – hands on, hands off; pre-industrial engagement, post-industrial estrangement. Duchamp's transformation of low into high has been reversed to turn high into low. Kitsch's cheap, machine-molded simulation of and desire for the handmade has now become an expensive handmade simulation of and desire for the tawdriness of the machine made. Unadulterated tastelessness is exonerated and liberated to revel in front of a gilded mirror of unadulterated tastelessness.

Warhol's and Richard Artschwager's handmade simulations of commercial products and processes bristle with a neutral, passive aggression. The same is largely true of Koons's appropriationist peers, although many, like Peter Halley, attempt to incorporate an implicit social program. Koons's twisting and twisted logic, however, retrieves not only craft but also the lapsed emotional content of art. His extravagant confections wallow in a sticky-fingered baseness and sentimentality endemic to disenfranchised craft and franchised pulp but seldom seen in high art since the Pre-Raphaelites and Bouguereau. Hearts and flowers, the emblems and stigmatae of erotic and religious sentimentality, emblazon most of the new sculptures. Male, female, and animal are abused (sometimes self-abused) and idealized into fetishistic cartoons of voyeurism.

Koons chose three modes of craft for his sculptures, each with a distinct set of references: wood-carving for its association with religious art; porcelain because of its once-royal luxuriousness and closeness to flesh (its poreless, glossy perfection so like the skin seen in fashion and soft-core pornography photography); and mirror-making for its obvious reflections of vanity. The wood and porcelain pieces were executed in Northern Italy, the mirrors in Munich. The mix of European (craftsmen) and American (artist) is extended to the popular and popularized subject matter: Odie (from the comic strip "Garfield") and Michael Jackson from America, a German Penthouse Magazine model and Bavarian teddy bears, a British policeman, Leonardo's St. John, et al. So, too, are sex and religion mixed (and mimed). Passion play has dual meaning here. Cuddly beasts bear the burdens of innocence, purity, and prurience – sometimes simultaneously. Phalluses and phallic symbols pop up everywhere. "Latent" is not a word in Koons's dictionary.

The earliest of the sculptures (SERPENTS, POPPLES, and AMORE) are virtual appropriations, similar to the preceding stainless steel works; but they are enlarged in size, translated into porcelain, and, in the case of POPPLES and AMORE, dollopped with a heaping portion of floral and florid adornment. More assertive and confounding are the succeeding sculptures that are based on often elaborate, mental collages of appropriated images retrieved from a safari through the jungles and deserts of postcards, photographs, mass media images, and film stills. These then became the two-dimensional models that formed the basis for the directions given to the craftsmen to create their three dimensional counterparts (the reverse process of mimetic painting's translation of three dimensions into two).

The hilarious abusiveness and sexual associativeness and explicitness resulting from the recombinations and alterations of the appropriated is reminiscent of the scatological, combi-native play of childhood. The sculptures' outrageousness is compounded by their monumental

JEFF KOONS, *BEAR AND POLICEMAN* / BÄR UND POLIZIST, 1988,
 POLYCHROMED WOOD / GEFASSTES HOLZ, ED. OF 3,
 85 x 43 x 36 "/>



size and scale, relative to their source images. Trinkets turned into statues and vice versa. A saint-like Buster Keaton (based on a movie still), his hand gripping the end loop of the reins on the burro he straddles, configures an image of masturbation. In *NAKED*, the cloying, Garden

of Eden, pre-pubescent innocence is jarred by the little girl's curious gaze gliding past the erect, yellow stamen of the lurid antherium held by her boy partner, to the mute stamen between his legs. The Pink Panther is pressed into service as an antiseptically lascivious Leda's downscale swan – an amalgam of two photographs, one from *Penthouse* and one of a man carrying the PINK PANTHER. Here is a technically flawless translation of a montage of photography and animation similar to that seen recently in the movie, *Who Framed Roger Rabbit*. Another turn of kitsch's kaleidoscope brings Michael Jackson into focus as the White Boy Messiah that Jackson's own self-collage (with his nose job and Diana Ross-Fred Astaire androgynous perfection) aspires to.

From the Mafia rococo of the mirrors to the cuckoo-clock bucolic of the woodcarvings to the seamy and seamless pyrotechnics of the porcelains, Koons has created an animated cartoon of our culture drawn from the only myths and heroes we seem to have in common – and common they are. Like the best performers and directors, he has a consummate sense of pose and gesture. He knows where and when narrative is best supported by an excess of detail or by the cropping of prominent features from the frame. Like the creators of American cartoons and slapstick, he empathizes with the underdog and often makes a hero(ine) of the victim.

Koons has bathed his cinematically composed (directed) characters in the light of an unctious, pastel palette that heightens their cartoon irreality as well as their ability to be at once compelling and repellent to the viewer. He has driven art's ambiguous reciprocity between the viewer and the viewed daringly close to the ambiguous reciprocity between the viewer and the viewed of the voyeurism that is the prime prop of our culture. Whether these figures are to be the damned or the saved of that culture remains moot. What is certain is that limbo was never this much fun before.

« *B A D** »



JEFF KOONS, MICHAEL JACKSON AND BUBBLES, 1988

PORCELAIN / PORZELLAN, ED. OF 3, 42 x 70½ x 32½" / 106,7 x 179 x 82,5 cm.

* *Wie Michael Jacksons*

Jeff Koons' neue Skulpturen sind wie ein aufdringlich duftendes, schamloses Bouquet benommener, heruntergekommener Gestalten der Sprachlosigkeit, herausgeplückt aus den Seitengängen einer delirösen Shopping-Mall-Arkade. Sexualität und Religion, Banales und Seligmachendes, Ästhetik und Moral, präindustrielles Kunsthandwerk und postindustrielle Schlauheit vereinigen sich, um die von Gier und Schuld geprägten Wünsche nach Sofort-Befriedigung, die unsere Kultur auszeichnen, durch die entwaffnende Unschuld purer Geschmacklosigkeit zu besänftigen. Sprüche und Posen spitzbübischer Geringschätzung, kunstweltliche Ironie und volksnahe Sentimentalität machen ungehemmt aus Schund Erhabenes.

Der Drei-Städte-drei-Galerien-Extravaganz²⁾ Jeff Koons' gingen vier ganzseitige Inserate in Kunstzeitschriften voraus – in satter Farbenpracht, zu Tode gestylter Aufmachung und narrativer Ausschliesslichkeit, wie sie Madison Avenue jeweils einsetzt, um bestimmten Produkten eine Aura des Begehrtwerdens zu verleihen (während die Nützlichkeit als überflüssig in den Hintergrund rückt). Mit hysterischem, undurchdringlichem Ernst vermitteln uns diese Inserate, dass das Produkt und seine Werbung ein und dasselbe sind. Mit ihrer schadenfreudigen «Hand auf der Brieftasche»-Geste könnten sie aber ebensogut auf den Verkauf von Atemsprays wie von Kunstbalsam abzielen. So wie auf seinen appropriierten Postern und Inseratbildern bis anhin Starathleten und anonyme Fotomodelle zu sehen waren, setzt sich Koons nun selbst als Protagonisten in Szene. Auf diese Weise gelingt ihm die Erzeugung der lebhaftesten, je in Kunstzeitschriften gesehenen (oder gelesenen) Inhalte – jedenfalls seit Lynda Benglis ihren nackten Körper einschmierte und sich einen Dildo montierte, um die Seiten von *Artforum* zu durchdringen (1974). Drei der genannten Inserate handeln von der traditionellen Rolle des zum Totem der Kraft erhobenen Künstlers: 1. als Wiederbeschaffer des Paradieses sowie Träger und Spender erotischer Kraft; 2. als Erlöser und Herrscher der physischen Welt; 3. als erleuchteter Lehrer. Allerdings wird das

Dargestellte durch die durcheinandergewürfelten Attribute des Darstellenden unterminiert. Die Intimzone des Adam Koons wird weggelassen und durch den ungeheuerlich rosaroten, gähnenden Rachen und die struppige Mähne des Miniaturponys vor ihm ersetzt. Der barfüssige, in einen Bademantel gehüllte King Koons wird nicht etwa von noblen, katzenartigen Löwen flankiert, sondern von ausgelassenen, phallischen Seelöwen. Der gütig strahlende Professor Koons bringt seiner perfekten ethnischen Mischung von Engelsstudenten nicht den Goldenen Schnitt bei, sondern vielmehr seine eigenen, vergoldeten Regeln: EXPLOIT THE MASSES, BANALITY AS SAVIOUR, SENTIMENTALITY (Beutet die Massen aus, Banalität als Erreterin, Sentimentalität).

Das vierte Inserat zeigt den (selbst-)erniedrigten Künstler. Dabei ist Koons Kopf an Kopf zusammen mit einem rosaroten Schwein zu sehen, ähnlich dem kleinen Knaben mit den Engeln in seiner Skulptur *USHERING IN BANALITY* (Auftritt in Banalität). Und die Ankündigung der Banalität ist genau, was Koons in Form perverser, vergnügter und zuweilen auch ominöser Vergeltung vorhat. Er befasst sich nicht mit dem Dialog zwischen Hohem und Niedrigem, welcher ihn und viele andere bis anhin stark beschäftigte, sondern mit einer praktisch gänzlichen Hingabe an das Niedrige (in Sachen Kunst wie Klasse). So scheint es jedenfalls. Dazu verwendet er Souvenirgegenstände, verkitschte Nippsachen, Cartoon-Gestalten, Plüschtiere, Rockstaraufnahmen, Weihnachtskrippenengel und -heilige sowie schlüpfrige Softpornographie. Er greift den verseuchten Kultur-Fallout auf und macht ihn noch toxischer sowie zugleich rar und wertvoll. Indem er die geschicktesten europäischen Handwerker einsetzt, deren Vorfahren König und Kirche dienten, bläht er seine Objekte in ihrer Grösse und Bezughaftigkeit auf, überzieht sie mit kalorienreichen Verzierungen und macht sie zu ekstatischen Halluzinationen ihrer selbst. Unter der Ausbeutung der Masse ist hier die Ausbeutung des Geschmacks der Masse zu verstehen. Dabei sind vorerst der Künstler, dann auch der Betrachter sowohl Opfer als auch Quäler der überwältigenden Banalität unserer Kultur.

Als Marcel Duchamp ein *Pissoir* «Fountain» taufte (Springbrunnen, 1917) und es aufs Parkett der

KLAUS KERTESS arbeitet zurzeit an einem Buch über Brice Marden.

Kunst führte, tat er dies nicht, um die Kunst abzuwerten, sondern vielmehr, um die Abwertung des traditionellen Kunsthandwerks und der traditionellen Techniken zu thematisieren, eine Entwicklung, die seit dem Impressionismus und der industriellen Revolution in Gang war. Nicht «Technik», sondern «Prozess» war der Inbegriff der Moderne. Seither sind die Freuden der Hand vielfach entweder gezeugnet oder mit selbstkritischer Ambiguität beladen worden. Andy Warhol sorgte (jedenfalls für viele der heutigen Generation) mehr als sonst jemand für eine Demystifizierung des hohen Pathos und der Einmaligkeit der Prozesse, die sich im einzelnen Künstler abspielen. Er streckte seine (bzw. seines Assistenten) Hand aus und liess sie mit den Prozessen und der Produktion der Massenmedien (beseelter wie unbeseelter Superstars) verschmelzen. Jeff Koons befand sich im vordersten Rang einer späteren Generation, die auf Warhol sowie auf industrielle Standardisierung und Typisierung so abstrakter Künstler der 60er Jahre wie Donald Judd und Dan Flavin gründete. Diese neue Generation wurde nicht mit dem fernen Glanz und den Hollywood-Illusionen grossgezogen, die Warhol bewegten, sondern mit den chaotischen, wechselhaften Schleiern der demokratischeren und mundaneren Hyperrealität des Fernsehens. So begannen Künstler wie Sherrie Levine und Ashley Bickerton, nicht nur die Hand, sondern auch die Einmaligkeit des Kunstobjektes und -betriebs an und für sich abzuwerten. Die Währung der Kultur und die Währung des Geschäfts wurden metaphorisch betrachtet auf derselben Börse gehandelt. Die Abwertung der Kunst erfolgte allerdings noch immer von oben. Koons' obsessiv verpackte Staubsauger und Teppichschamponiergeräte der frühen 80er Jahre schaffen einen direkten Bezug zu Duchamps Ready made's und Flavins ikonischer Fluoreszenz. Gleichzeitig mockieren sie sich über die Obsession der Kunst nach Neuheit, frieren diese ein, verwahren sie und setzen sie mit der Neuheitobsession des Konsumismus gleich. Bis hin zu seiner Ausstellung 1987 in New York war Koons sozusagen der Leichenbestatter der luxuriösesten Leichenhalle des Modernismus und Konsumismus.

Seine 1987 aus rostfreiem Stahl gefertigten Abgüsse hoffnungslos entarteten, appropriierten

Kitsches untermauerten Koons' Beschluss, sich vermehrt der Kunst für die Masse zuzuwenden. Mit Ausnahme des Brancusi-Abbildes des aufgeblähten RABBIT (Häschen) fehlt es diesen Werken im allgemeinen jedoch an der animistischen Kraft und Gestalthaftigkeit, die den besten seiner früheren Werke innewohnen. Verbal und figurativ spiegeln sie den Kodex des Banalen, statt ihn zu verzerren. Hohe und niedere Kultur (Klasse und Ramsch) erzeugen keine Galvanisierung, sondern eine gegenseitige Neutralisierung. Die neuesten Werke haben ihren kitschigen Kern beibehalten, verzerren und transportieren ihn aber hinein in eine paradiesische Ohnmacht hingerissener und hinreissender Vulgarität. Gleichzeitig wird Duchamp die Luft abgelassen und sein Inneres nach aussen gekehrt.

Die von Duchamp verschmähte und verdrängte Technik wird nicht nur neu aufgegriffen, sondern geradezu gefeiert. Allerdings ist es nun die Technik selbst, die appropriiert und als Ready made behandelt wird. Es sind geliehene Hände, eingetaucht in die Traditionen europäischen Kunsthandwerks, die die fetischhaften Skulpturen unterwürfig und zugleich freigiebig formen. Der Sockel jeder Skulptur trägt die Unterschrift ihres Meisters. Koons' eigene Unterschrift befindet sich ausserhalb des Blickfelds, auf der Unterseite jedes Stücks. Antastung des Unantastbaren, präindustrielles Engagement und postindustrielle Entfremdung, Duchamps Transformation des Niederen zum Hohen wird umgekehrt, das Hohe zum Niederen gemacht. Die dem Kitsch innewohnende, billige, maschinengeformte Simulation und die Sehnsucht nach dem Handgemachten werden zu einer teuren, handgemachten Simulation und einer Sehnsucht nach der Wertlosigkeit des Maschinengeformten. Die unverfälschte Geschmacklosigkeit wird befreit und entlastet und feiert sich vor dem vergoldeten Spiegel der unverfälschten Geschmacklosigkeit.

Andy Warhols und Richard Artschwagers handgemachte Simulationen kommerzieller Produkte und Verfahren strotzen nur so vor neutraler, passiver Aggression. Dasselbe gilt weitgehend auch für die appropriationistischen Gleichgesinnten Jeff Koons', obschon viele, wie beispielsweise Peter Halley, ein implizites, soziales Programm einzuflechten suchen.



JEFF KOONS, SAINT JOHN THE BAPTIST /
HEILIGER JOHANNES DER TÄUFER,
1988, PORCELAIN / PORZELLAN, ED. OF 3,
56½ x 30 x 24½" / 143,5 x 76,2 x 62,2 cm.

Die verdrehende und verdrehte Logik Jeff Koons' greift allerdings nicht allein das Kunsthandwerk auf, sondern auch den abhanden gekommenen, emotionalen Inhalt der Kunst. Seine extravaganten Kreationen suhlen sich in einer klebrigfingrigen Heruntergekommenheit und Sentimentalität, die für das «desetablierte» Kunsthandwerk ebenso typisch sind wie für den etablierten Brei, jedoch seit den Präraffaeliten und Bouguereau in der hohen Kunst selten mehr zu sehen waren. Herzen und Blumen, die Embleme und Stigmata erotischer wie religiöser Sentimentalität, schmücken die meisten der neuen Skulpturen. Das Männliche, Weibliche und Tierische werden missbraucht (zuweilen auch von sich selbst) und als fetischistische Cartoons des Voyeurismus idealisiert.

Drei verschiedene Handwerkstechniken setzt Jeff Koons für diese neuen Skulpturen ein, jede von ihnen mit anderen Implikationen behaftet: die Holzschnitzerei mit ihrer Verknüpfung zur religiösen Kunst, das Porzellan mit seiner einst königlichen Luxuriösität und Ähnlichkeit mit der Haut (porenfreie, glän-

zende Perfektion wie bei Modefotos und Softpornos), die Spiegel-Herstellung mit ihrer naheliegenden Assoziation der Eitelkeit. Die Holz- und Porzellanwerke entstehen in Norditalien, die Spiegel in München. Die Mischung von Europäischem (Kunsthandwerk) und Amerikanischem (Künstler) setzt sich fort im Thema des Populären und Popularisierten: Odie (aus dem Comic strip «Garfield»), Michael Jackson, Penthouse-Fotomodelle aus Amerika, ein britischer Bobby, deutsche Teddybären, Leonardo da Vincis «Täufer Johannes» und anderes. Auch hier werden Sexualität und Religion vermischt (und nachgebildet): ein Passionsspiel in doppeltem Sinne also. Kuschtiere tragen die Bürde der Unschuld, Reinheit oder Lust in sich – manchmal alles gleichzeitig. Überall tauchen Phalli und phallische Symbole auf. Das Wort «latent» scheint in Koons' Wortschatz nicht enthalten zu sein.

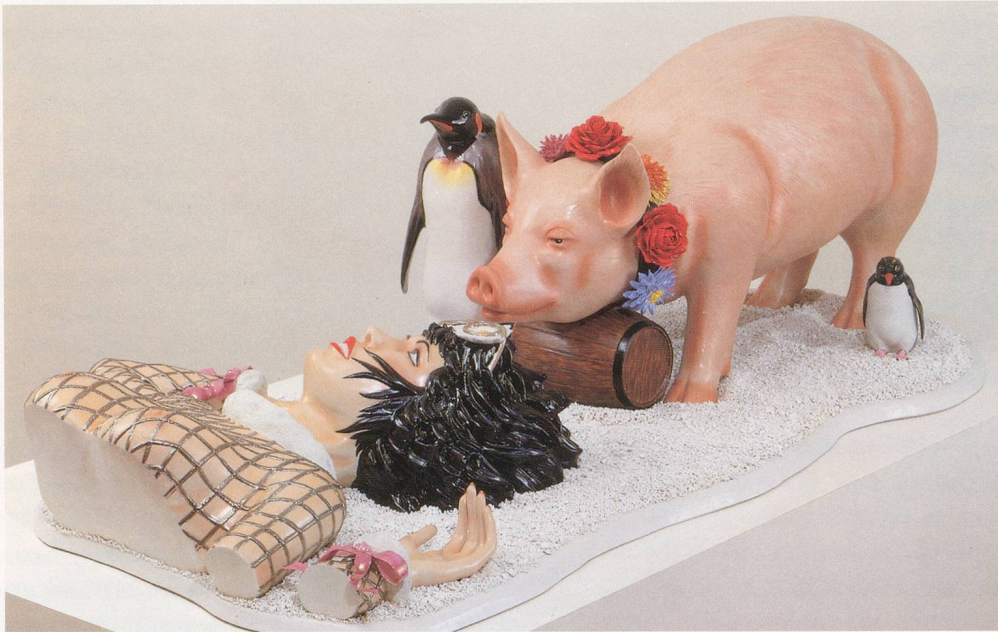
Die frühesten Skulpturen (SERPENTS, POPPLES³) und AMORE, [Schlangen, Kräuselungen und Liebe] sind im Grunde genommen Aneignungen, ähnlich der

Jeff Koons

JEFF KOONS, FAIT D'HIVER, 1988,

PORCELAIN / PORZELLAN,

ED. OF 3, 19 1/2 x 63 x 31 1/2 "/ 50 x 160 x 80 cm.



genannten Werke aus rostfreiem Stahl. Sie wurden vergrößert, in die Sprache des Porzellans umgesetzt und im Falle von POPPLES und AMORE mit einer Menge üppiger, blumiger Verzierungen überhäuft. Aussagekräftiger und verblüffender sind allerdings die darauf folgenden Skulpturen, die auf oft elaborierten, mentalen Collagen appropriierter Bilder basieren, welche von einer Safari durch die Dschungel und Wüsten von Postkarten, Fotos, Medienbildern und Filmaufnahmen stammen. Diese wurden den Handwerkern als zweidimensionale Vorlagen gegeben, um dreidimensionale Entsprechungen zu kreieren (umgekehrt zur Transformation des Dreidimensionalen in Zweidimensionales bei der mimetischen Malerei).

Der schamlose Missbrauch, die sexuelle Anspielung und Explizitität als Ergebnis einer Rekombination und Modifikation des Angeeigneten erinnern an skatologische Kombinationsspiele aus der Kindheit. Die Schamlosigkeit der Skulpturen basiert auf ihrer monumentalen Grösse im Verhältnis zu ihrem Ur-

sprung. Nippsachen werden zu Statuen und umgekehrt. Buster Keaton (ursprünglich eine Filmaufnahme) sieht einem Heiligen ähnlich. Dabei wurde seine Haltung so modifiziert, dass seine Hand, die die Zügel des Esels hält, auf dem er sitzt, ein Bild der Masturbation ergibt. In NAKED (Nackt) wird die übersüsse, an den Garten Eden erinnernde, vorpubertäre Unschuld dadurch erschüttert, dass der neugierige Blick des kleinen Mädchens an dem aufgerichteten, gelben Faden des grellen Staubbeutel in der Hand des Jungen vorbei zum stummen «Staubfaden» zwischen dessen Beinen gleitet. Der Rosarote Panther wird gezwungen, die Rolle eines antiseptisch lasziven und degradierten Schwans (Leda) zu übernehmen – ein Amalgam aus zwei Fotos, eine aus *Penthouse*, und eine von einem Mann, der den «PINK PANTHER» trägt. Hier handelt es sich um eine technisch perfekte Montage von Fotografie und Animation, ähnlich wie beim Film «Who Framed Roger Rabbit» (Falsches Spiel mit Roger Rabbit). Eine andere Wendung des Kitsch-Kaleidoskops stellt «Michael Jackson» als

JEFF KOONS, POPPLES, 1988,
PORCELAIN / PORZELLAN,
ED. OF 3, 29 1/4 x 23 x 12 7/8" / 74,3 x 58,4 x 30,5 cm.



JEFF KOONS, PINK PANTHER, 1988,
PORCELAIN / PORZELLAN,
ED. OF 3, 41 x 20 1/2 x 19 7/8" / 104 x 52 x 48,3 cm.



weisen Messias in den Mittelpunkt, eine Idee, die Jacksons eigene Collage (mit seiner Nasenoperation und androgynen Diana-Ross-Fred-Astaire-Perfektion) geradezu verlangt.

Vom Mafia-Rokoko der Spiegel über die Kuckucksuhr-Bukolik der Holzschnitzereien und hin zur befremdlichen, nahtlosen Pyrotechnik des Porzellans schafft Koons einen animierten Cartoon unserer Kultur – mit den einzigen Mythen und Helden, die uns gemein, aber nicht gerade allzu hochstehend sind. Ebenso wie erstklassige Schauspieler und Regisseure verfügt auch Koons über ein perfektes Gefühl für Pose und Geste. Er weiss, wann das Narrative am besten durch eine Menge von Details untermauert wird und wann durch ein Minimum an Einzelheiten. Wie die Erfinder der amerikanischen Cartoons und Slapsticks sympathisiert auch er mit den zu kurz Gekommenen, macht oft sein Opfer zum Held oder zur Heldin.

Jeff Koons hat seine filmisch komponierten (und regiemässig geführten) Gestalten in eine salbung-

volle Pastellpalette getaucht, die deren Cartoon-Irrealität ebenso wie deren Fähigkeit, für den Betrachter gleichzeitig verlockend und abstossend zu sein, erst recht hervorhebt. Er führt die ambivalente Reziprozität zwischen Betrachter und Betrachtetem in der Kunst in gewagte Nähe der vergleichbaren, ambivalenten Reziprozität im Voyeurismus, der wichtigsten Stütze unserer Kultur. Ob die Gestalten dabei die Verdammten oder Erlösten der Kultur sein werden, bleibt strittig. Sicher ist nur, dass die Vorhölle nie zuvor so viel Spass gemacht hat!

(Übersetzung Anna Kammenhuber)

ANMERKUNGEN

1) Bad, was eigentlich schlimm, böse und schlecht heisst, wird in Jacksons Song in Anlehnung an den Slang der jungen Schwarzen in New York positiv verwendet, etwa im Sinne von «so schlecht, dass es schon wieder gut ist».

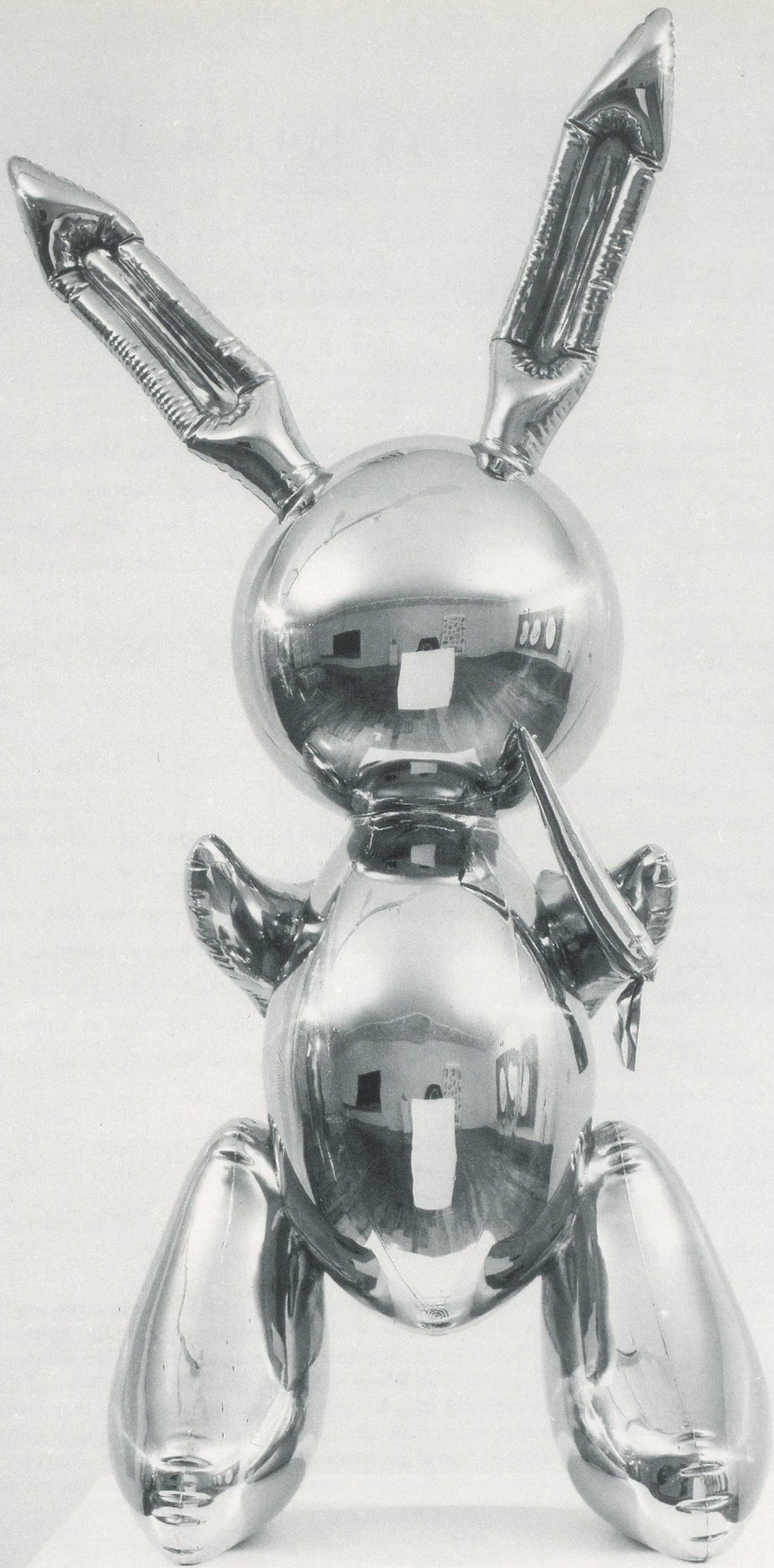
2) Vergangenen Herbst fanden gleichzeitig drei Galerie-Ausstellungen mit neuen Werken von Jeff Koons statt, zwei in Nordamerika (New York und Chicago) und eine in Europa (Köln).

3) «Popples»: kleine Wellen, Kräuselungen (z.B. Ringe, wenn ein Stein ins Wasser fällt).



*JEFF KOONS, FRENCH COACH COUPLE /
FRANZÖSISCHES SÄNFTE-PAAR, 1986,
STAINLESS STEEL / STAHL,
17 x 15½ x 11¾" / 43,2 x 39,4 x 30 cm.*

*JEFF KOONS, RABBIT / HÄSCHEN, 1986,
STAINLESS STEEL / STAHL,
41 x 19 x 12" / 104,1 x 48,3 x 30,5 cm.*



FROM FULL FATHOM FIVE

THE FOLLOWING QUOTES ARE EXCERPTED FROM A CONVERSATION HELD BY BURKE & HARE WITH JEFF KOONS IN NEW YORK THIS PAST DECEMBER.

What is beautiful has a fly in its ointment; we know that. Why, then, have beauty? Why not rather that which is great, sublime, gigantic – that which moves masses? – Once more: it is easier to be gigantic than to be beautiful; we know that.

– Friedrich Nietzsche, from *THE CASE OF WAGNER*

NOTE: You need to know how Jeff Koons sounds. Not baritone or tenor – that's not what is meant. What is meant has more to do with tone than pitch. In movies, it's the tone most often assigned to the character who has to talk a potential suicide off the ledge. It's like margarine sliding over a spongy piece of Wonderbread – absolutely uninflected and very, very soft. It covers everything; hills and valleys are leveled in its creamy, inexorable progress. It lulls the listener and ubiquitizes the topic so that conversation is metamorphosed into an enormously heavy rock slowly plummeting fathom after fathom to the ocean floor where it lands in a whisper of stirred sand.

... we are no longer surprised by Saint John's strange likeness to the Bacchus which hangs near it, which set Théophile Gautier thinking of Heine's notion of decayed gods who, to maintain themselves, after the fall of paganism, took employment in the new religion. We recognize one of those symbolical inventions in which the ostensible subject is used, not as a matter for definite pictorial realization, but as the starting point of a train of sentiment, as subtle and vague as a piece of music.

– Walter Pater, from *THE RENAISSANCE*

NOTE: To Koons, one of the most significant of his recent works is a porcelain sculpture of St. John the Baptist. The piece was evolved from Leonardo Da Vinci's *St. John the Baptist* in the collection of the Louvre. In Koons's 3-D variation, St. John has a suckling pig draped over one arm and holds a penguin in the other. It serves as our point of departure.

KOONS: So, my St. John the Baptist is taken from Leonardo's, and what I like about it, in addition to the androgyny, is that he is embracing a pig and a penguin as well as a gold cross. For me, this is a symbol of being baptized in the mainstream – to be baptized in banality. The bourgeoisie right now can feel relieved of their sense of guilt and shame, from their own moral crisis and the things they respond to. The bourgeoisie respond to really dislocated imagery, and this is their rallying call; it's all right to have a sense of openness and emptiness in your life. Don't try to strive for some ideal other than where you are at this moment; embrace this moment and just

move forward. I try to leave room for everyone to create their own reality, their own life. My work tries to leave the door open. It tries to have an individual participate in mobility, but it never shoots for any type of elitist position which wouldn't leave them room to create their own mobility. It's only to people in equilibrium with themselves that the work is dangerous because they have no desire, and there is no place for mobility in that. You see, I do not start with an ideal that is elevated above everybody. I start with an ideal down below and give everybody the opportunity to participate and move together. I think that's important.

My work will use everything that it can to communicate. It will use any trick; it'll do anything – absolutely anything – to communicate and to win the viewer over. Even the most unsophisticated people are not threatened by it; they aren't threatened that this is something they have no understanding of. They can look at it and they can participate with it. And also somebody who has been very highly educated in art and deals with more esoteric areas can also view it and find that the work is open as far as being something that wants to add more to our culture. The work wants to meet the needs of the people. It tries to bring down all the barriers that block people from their culture, that shield and hide them. It tells them to embrace the moment instead of always feeling that they're being indulged by things that they do not participate in. It tells them to believe in something and to eject their will. The idea of St. John and baptism right now is that there are greater things to come. And it's about embracing guilt and shame and moving forward instead of letting this negative society always thwart us – always a more negative society, always more negative.

Tod didn't laugh at the man's rhetoric. He knew it was unimportant. What mattered were his messianic rage and the emotional response of his hearers. They sprang to their feet, shaking their fists and shouting. On the altar someone began to beat a bass drum and soon the entire congregation was singing "Onward Christian Soldiers."

– Nathanael West, from *THE DAY OF THE LOCUST*

I try to be effective as a leader. I'm very interested in leadership. I think that my own work has been helping to direct a dialogue, and it's been participating in it for quite some time. I'm anting up the pressure and trying to increase the stakes continually. I've found that collectors are my power base. You know, I'm able to work as a function of their support of my work. I think that they have to have some interest in debasement and its political possibilities, even for their own use. I mean, it really has to be for their own use. I think that I give them a sense of freedom. I don't think that I'm debasing them and not leaving them a place to go. I'm creating a whole new area for them once they're feeling free. I see it as my job to keep the bourgeoisie out of equilibrium letting them form a new aristocracy.

I think it's necessary that the work be bought, that I have the political power to operate. I enjoy the seduction of the sale. I enjoy the idea that my objectives are being met. I like the idea of the political power base of art, but it's not just a money thing. It has to be a total coordination of everything, and money is a certain percent of it, maybe 20% of it. Look, abstraction and luxury are the guard dogs of the upper class. The upper class wants people to have ambition and gumption because, if you do, you will participate and you'll move through society into a different class structure. But eventually, through the tools of abstraction and luxury, they will debase you, and they will get your chips away from you.

And with a great musical roll of his voice he went swinging off into the darkness again, as if his thoughts had lent him wings. He was dreaming of the inspiration of foreign lands – of castled crags and historic landscapes. What a pity after all, thought Rowland, as he went his own way, that he shouldn't have a taste of it!

– Henry James, from RODERICK HUDSON

NOTE: In 1987, Koons was invited to participate in the Münster Sculpture Project. He chose to make a stainless steel simulacrum of a popular sculpture (the Kiepenkerl) which occupies a position of both literal and legendary prominence in the city of Münster.

When I originally saw the piece, I chose it for what the image was and for its location. I wanted a luna piece. I always thought that stainless steel had a luna aspect about it, and here I was able to have it outdoors. The original was a bronze and it was of a Kiepenkerl coming to market with his kip. So it was an example of self-sufficiency to the community and I was trying to show that this self-sufficiency doesn't really exist anymore, that things had changed. And I was trying to meet the needs of the people through this false luxury, etcetera. The Münster piece was very important to my current body of work because it was a disaster. The casting was done by an industrial foundry, and when they pulled the stainless steel sculpture out of the oven, instead of letting it cool, they immediately banged the pieces up against the wall to knock off the ceramic shell. This was a disaster; everything was totally deformed. Really bad! When the pieces arrived at the finishing foundry, nothing fit together. I had a choice of not participating or doing radical cosmetic surgery to the piece. I decided it was important at this point to participate, so I gave the piece surgery on the understanding that this would not count as a piece but as something that could be shown and eventually replaced with another one. As a result, I started to see how allegory and the hand really go together, because we had to totally manipulate the sculpture. We had to cut the rabbit's ears off to bend them down, we had to cut the guy's neck, we had to bend this out six inches, lengthen this so many inches. Now, even though the sculpture still has to be redone, it freed me. It let me start to work with the hands.

The actor is both an element of first importance, since it is upon the effectiveness of his work that the success of the spectacle depends, and a kind of passive and neutral element, since he is rigorously denied all personal initiative. It is a domain in which there is no precise rule; and between the actor of whom is required the mere quality of a sob and the actor who must deliver an oration with all his personal qualities of persuasiveness, there is the whole margin which separates a man from an instrument.

– Antonin Artaud, from THE THEATER AND ITS DOUBLE

NOTE: Koons's porcelain and polychromed wood sculptures are produced by workers in German and Italian factories primarily devoted to the production of decorative ornaments.

How did the production network come about? First, I went to Germany. I started seeing German companies, but they are not courageous; they will not disrupt their normal line. Their workers are educated to perform a certain task and that's what they perform. Then I went to Italy thinking that some of the smaller guilds could recommend people and that the Italian mentality is much more courageous. And at first, they would all say "No, we can't do this" and I would go back and say "Please, I really think you can do this," and then they would say "Okay, we'll do it." In the end, my Michael Jackson piece will be the largest porcelain ever produced

in the world. So, what I was doing was financing their experimentation, for developing the technical facilities to make large porcelains.

The way it works is that one of the factory artists makes the model and signs it. I sign underneath the piece with the date and number of the edition. I have them sign it because I want them to give me 100%, to exploit themselves. I also like not being physically involved because I feel that, if I am, I become lost in my own physicality. I get misdirected toward my true initiative so that it becomes masturbative. Originally, I just wanted to find great artists that I could choose for their greatness and say, "Okay, do *The Fall of Man*" or whatever, an allegory, then it's a finished product. Boom, that's it, A Jeff Koons! And then I realized that there were no great artists around and I could not give these people that freedom. I mean, how can I let them do it; these people aren't artists. So, I had to do the creating. I did everything. I directed every color; I made color charts. This has to be pink, this has to be blue. Everything! Every leaf, every flower, every stripe, every aspect. You know, they're my paintings as much as they're my sculptures.

You can watch people align themselves when trouble is in the air. Some prefer to be close to those at the top, and others want to be close to those at the bottom. It's a question of who frightens them more and who they want to be like.

– Jenny Holzer, from *THE LIVING SERIES*

Artists somehow develop this moral crisis where we are fearful of being effective in the world. We set up these inside games; we develop all these esthetics and all this formalism. It's a totally ineffective structure which participates not at all in the outside world. We were the great seducers, we were the great manipulators, and we have given up these intrinsic powers of art – its effectiveness. The entertainment industry, the advertising industry have taken these tools from the art world and made themselves much more politically potent. We are really devastated and very impotent right now. A photographer just working for an advertising company has a platform to be much more politically effective in the world than an artist.

Right now the economic value of art continues to go up and up. However, it's totally valueless that we're being consumed, since one of the reasons that we're being consumed is because what we're doing is politically ineffective. Therefore, this person or that corporation can purchase the art because it won't cause any turmoil. What you have to do is exploit yourself and take the responsibility to victimize others. It's time that we regain everything that we had – all our powers – and exploit that.

Her invitation wasn't to pleasure, but to struggle, hard and sharp, closer to murder than to love. If you threw yourself on her, it would be like throwing yourself from the parapet of a skyscraper. You would do it with a scream. You couldn't expect to rise again. Your teeth would be driven into your skull like nails into a pine board and your back would be broken. You wouldn't even have time to sweat or close your eyes... If she would only let him, he would be glad to throw himself, no matter what the cost. But she wouldn't have him. She didn't love him and he couldn't further her career. She wasn't sentimental and she had no need for tenderness, even if he were capable of it.

– Nathanael West, from *THE DAY OF THE LOCUST*

AUS FÜNF FADEN TIEFE

DIE FOLGENDEN ZITATE SIND AUSZÜGE AUS EINEM GESPRÄCH, DAS BURKE & HARE IM VERGANGENEN DEZEMBER MIT JEFF KOONS FÜHRTEN.

Das Schöne hat seinen Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabene, das Gigantische, das, was die Massen bewegt? – Und nochmals: Es ist leichter, gigantisch zu sein als schön; wir wissen das...

– Friedrich Nietzsche, aus DER FALL WAGNER

ANMERKUNG: Man muss wissen, wie Jeff Koons sich anhört. Nicht Bariton oder Tenor – das ist nicht gemeint. Es geht weniger um die Stimmhöhe als vielmehr um den Tonfall. In Filmen ist das meist jener Tonfall, in welchem man einem potentiellen Selbstmörder auf dem Dach gut zuredet: ein Ton wie Margarine, die über ein schwammiges Stück Toastbrot (Wonderbread = extrem weiches Weissbrot, A.d.Ü.) gleitet – absolut gleichmässig und ganz ganz sanft. Diese Stimme hüllt alles ein; Hügel und Täler ebnet sie mit ihrem sahnig unerbittlichen Fluss. Sie lullt den Zuhörer ein und lässt das Thema sich ergiessen, so dass sich die Unterhaltung in einen ungeheuer schweren Fels verwandelt, der Faden um Faden auf den Meeresboden hinabsinkt, wo er schliesslich im Flirren aufgewirbelten Sandes landet.

...so überrascht uns wohl kaum mehr die eigentümliche Ähnlichkeit des Heiligen Johannes mit dem Bacchus, der in seiner Nähe hängt, eine Ähnlichkeit, die sogar Théophile Gautier an Heines Einfall bezüglich der «gestürzten Götter» erinnerte, welche, nach dem Sturz des Heidentums, um nicht unterzugehen, Anstellung bei der neuen Religion gesucht hatten. Wir erkennen darin eines jener Sinnbilder, bei denen das angebliche Motiv nicht als Stoff für die endgültige bildnerische Umsetzung benutzt wird, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für eine neue Gefühlsskala, so fein und unmessbar wie eine musikalische Tonfolge.

– Walter Pater, aus DIE RENAISSANCE

ANMERKUNG: Für Koons ist eine seiner wichtigsten neueren Arbeiten die Porzellan-Skulptur von Johannes dem Täufer. Das Stück entstand nach Vorlage von Da Vincis HEILIGEM JOHANNES DEM TÄUFER aus dem Louvre. In Koons' dreidimensionaler Variante trägt Johannes über dem einen Arm ein Ferkel, und im andern hält er einen Pinguin. Das soll unsere Ausgangsposition sein.

KOONS: Mein Johannes der Täufer geht also von Leonardo aus; abgesehen von der Androgynie gefällt mir daran besonders, dass er das Schwein und den Pinguin ebenso wie ein goldenes Kreuz in den Armen hält. Für mich ist das ein Symbol für die Taufe im Mainstream – eine Taufe in der Banalität. Die Bourgeoisie kann sich im jetzigen Zeitpunkt frei von Schuld- und Schamgefühl wähnen, von ihrer eigenen Moralkrise und den Dingen, an denen sie hängt. Die Bourgeoisie hängt an wirklich verdrehten Bildern, und das ist ihr Schlachtruf. Es ist in Ordnung, im Leben ein Gefühl von Offenheit und Leere zu haben. Strebe nicht nach einem andern Ideal als dem, das dir gerade angemessen ist. Lass dich voll auf diesen Augenblick ein, und geh einfach vorwärts. Ich versuche, genug Raum zu lassen, dass jeder seine eigene Realität, sein

eigenes Leben kreieren kann. Meine Arbeit versucht, die Tür offenzulassen. Sie versucht, dem einzelnen eine gewisse Mobilität zu ermöglichen, aber sie peilt niemals irgendeine Art von elitärer Position an, die dem Individuum nicht Raum genug liesse, seine eigene Mobilität zu schaffen. Nur für den, der mit sich selbst im Gleichgewicht ist, ist die Arbeit eine Gefahr, weil so jemand kein Verlangen hat und deshalb kein Raum für Beweglichkeit bleibt. Man sieht, ich gehe nicht von einem über jedermann erhabenen Ideal aus. Ich beginne bei einem Ideal ganz unten und gebe jedem die Chance, daran teilzunehmen und gemeinsam vorzugehen. Das halte ich für wichtig.

Meine Arbeit wird jede nur mögliche Chance der Kommunikation nutzen. Sie wird alle möglichen Tricks anwenden und alles tun – wirklich alles –, um zu kommunizieren und den Betrachter für sich zu gewinnen. Selbst die arglosesten Leute werden nicht in Bedrängnis gebracht; sie geraten nicht in die Bedrängnis, etwas nicht zu verstehen. Sie können es ansehen und partizipieren. Aber auch, wer in Sachen Kunst gebildet ist und sich in eher esoterischen Gefilden bewegt, kann es ansehen und feststellen, dass das Werk offen ist, insofern, als es unserer Kultur noch etwas hinzufügen möchte. Das Werk möchte den Bedürfnissen der Leute entgegenkommen. Es versucht, alle Schranken einzureissen, die den Menschen an seiner eigenen Kultur hindern, ihn abschirmen und den Blick auf ihn verstellen. Es lässt ihn seinen Augenblick erleben, anstatt sich ständig von Sachen umgeben zu fühlen, an denen er nicht partizipieren kann. Es heisst ihn an etwas glauben und seinen Willen kundzutun. Die Idee mit dem Heiligen Johannes und der Taufe besagt nun, dass grosse Dinge auf uns zukommen. Und es geht um das Annehmen von Schuld und Scham und ums Vorwärtsgen, anstatt sich dauernd behindern zu lassen von dieser negativen Gesellschaft – eine immer negativere Gesellschaft, immer negativer.

Tod lachte nicht über die rednerischen Künste des Mannes. Die waren unerheblich. Wichtig waren seine messianische Wut und der Aufruhr, den er bei seinen Zuhörern auslöste. Sie sprangen auf, fuchtelten mit den Fäusten und erhoben ein Geschrei. Auf dem Altar begann jemand eine Pauke zu schlagen, und bald sang die ganze Versammlung ‚Näher, mein Gott, zu dir‘.

– Nathanael West, aus DER TAG DER HEUSCHRECKE

Ich versuche als Anführer zu wirken. Ich interessiere mich sehr für die Führungsposition. Ich glaube, meine Arbeit hat die Richtung des Dialogs mitbestimmt und war eine ganze Zeit lang Teil davon. Ich erhöhe den Druck und schraube die Einsätze kontinuierlich hoch. Sammler sind mein Energiespender geworden. Sehen Sie, ich kann meine Arbeit jetzt als Ergebnis ihrer Unterstützung derselben wirken lassen. Ich glaube, sie müssen ein gewisses Interesse für das Herabsetzen und dessen politische Möglichkeiten haben, ja selbst zu ihrem eigenen Nutzen. Ich meine, es muss wirklich zu ihrem eigenen Nutzen sein. Ich glaube, ich gebe ihnen ein Gefühl der Freiheit. Ich finde nicht, dass ich sie erst herabwürdige und dann keine Ausweichmöglichkeiten lasse. Wenn sie sich erst einmal frei fühlen, schaffe ich ihnen ein ganz neues Terrain. Ich erachte es als meine Aufgabe, die Bourgeoisie aus ihrem Gleichgewicht zu heben, damit sie eine neue Aristokratie bilden kann.

Ich finde es unabdingbar, dass die Arbeit gekauft wird, dass ich die politische Macht habe zu operieren. Ich mag die Verführung des Verkaufs. Ich liebe es, meine Ziele zu erreichen. Ich mag die Vorstellung von Kunst als Energie-Basis, aber es ist nicht bloss eine Geldangelegenheit. Es muss eine totale Koordination von allem sein, und Geld hat daran einen gewissen Anteil, zwanzig Prozent vielleicht. Sehen Sie, Luxus und Abstraktion sind die Wachhunde der Oberschicht. Die Oberschicht verlangt von den Leuten Ambitioniertheit und Unternehmungsgeist, und als Lohn darf man teilhaben und sich in einer anderen Klassenstruktur durch die Gesellschaft bewegen. Aber mit Hilfe von Abstraktion und Luxus werden sie dich schliesslich wieder herabsetzen und dir die Grundlage entziehen.

BURKE & HARE sind Autoren in New York, die gelegentlich Leute des Kunstbetriebs interviewen.

ANMERKUNG: 1987 wurde Koons zur Teilnahme an der Skulpturen-Ausstellung in Münster eingeladen. Er erstellte aus rostfreiem Stahl die Nachbildung einer populären Figur (des Kiepenkerls), die in der Münsteraner Innenstadt eine buchstäblich wie legendär herausragende Position innehat.

ANMERKUNG: Koons' Skulpturen aus Porzellan und bemaltem Holz wurden von Arbeitern italienischer und deutscher Fabriken hergestellt, die hauptsächlich dekorative Ornamente fertigen.

Und mit volltönender Stimme machte er sich beschwingt wieder auf und verschwand im Dunkel, als hätten seine Gedanken ihm Flügel verliehen. Er träumte vom belebenden Einfluss fremder Länder – von mächtigen Bauwerken und heiligen Stätten. Welch ein Jammer, dachte Rowland, als er selbst seines Weges weiterging, dass es nicht möglich war, sie «mal eben im Vorübergehen» zu sehen zu bekommen!

– Henry James, aus RODERICK HUDSON

Als ich das Stück zum ersten Mal sah, wählte ich es einerseits seiner bildlichen Aussage wegen und andererseits wegen seines Standorts. Ich wollte ein silbrig schimmerndes Stück. Ich fand schon immer, dass rostfreier Stahl einen besonderen Schimmer hat, und jetzt konnte ich unter freiem Himmel damit arbeiten. Das Original war die Bronzeskulptur eines Kiepenkerls, der mit seiner Kiepe zum Markt kommt. Es exemplifizierte also für die Stadt Autarkie, und ich wollte zeigen, dass Unabhängigkeit so in Wirklichkeit gar nicht mehr existiert, dass die Dinge sich geändert haben. Und ich habe versucht, durch diesen fälschlichen Luxus auf die Bedürfnisse der Leute einzugehen. Das Stück in Münster war für meine gegenwärtige Arbeit sehr wichtig, weil sie ein Disaster war. Eine Industrie-Giesserei hat das Stück gegossen; und dann haben sie die Stahl-Skulptur aus dem Ofen gezogen, anstatt sie auskühlen zu lassen; sie haben die Einzelteile sofort gegen die Wand geschlagen, um die Keramik-Verschalung zu lösen. Es ging vollkommen daneben; alles war total verformt. Fürchterlich! In der Schlussbearbeitung passten die Teile alle nicht zusammen. Ich hatte die Wahl, entweder meine Teilnahme abzusagen oder aber radikale Schönheitsoperationen vorzunehmen. Ich kam zu dem Entschluss, dass mir zu diesem Zeitpunkt eine Beteiligung wichtig war, und so habe ich an der Arbeit geschliffen unter dem Gesichtspunkt, dass sie ja nicht allein als Stück wichtig war, sondern als etwas, das man zeigen und später ersetzen konnte. Am Schluss wurde mir klar, wie Handwerk und Allegorie tatsächlich zusammengehen, weil wir das Stück vollständig manipulieren mussten. Wir mussten die Hasenohren abschneiden, um sie knicken zu können, und den Hals des Kerls mussten wir durchschneiden und um 15 Zentimeter strecken, um das Ganze ein Stück länger zu machen. Und obwohl nun die Skulptur immer noch ihrer Neuauflage harret, hat mich diese Arbeit befreit. Ich habe angefangen, mit den Händen zu arbeiten.

Der Schauspieler ist sowohl ein Element von überragender Bedeutung, denn der Erfolg des Schauspiels hängt ja davon ab, wie sein Spiel wirkt, als auch eine Art passives, neutrales Element, weil ihm jede persönliche Initiative aufs strengste versagt bleibt. Aber auf diesem Gebiet gibt es keine präzisen Regeln; und zwischen dem Schauspieler, von dem bloss verlangt wird, dass er gut seufzen kann, und dem, der eine Rede mit all seiner persönlichen Überzeugungskraft bestreiten muss, liegt die ganze Spanne zwischen Mensch und Instrument.

– Antonin Artaud, aus DAS THEATER UND SEIN DOUBLE

KOONS: Wie lief die Gesamtproduktion ab? Zunächst fuhr ich nach Deutschland. Ich sah deutsche Firmen, aber sie sind nicht allzu risikofreudig; sie weichen nicht von ihren gewohnten Verfahren ab. Ihre Arbeiter sind dazu ausgebildet, eine bestimmte Aufgabe auszuführen, und das tun sie dann auch. Dann fuhr ich nach Italien, weil ich dachte, dass vielleicht ein paar kleinere Werkstätten jemanden an der Hand hätten und im übrigen die italienische Mentalität sich als risikofreudiger erweisen würde. Zunächst sagten auch sie alle, «Nein, das können wir nicht»; dann ging ich noch einmal hin und sagte: «Bitte, ich bin überzeugt, dass Sie das können», und dann meinten sie: «Okay, wir machen's». Am Schluss war meine Michael-Jackson-Arbeit das grösste Stück aus Porzellan, das jemals hergestellt wurde. So habe ich ihnen ein Experiment finanziell ermöglicht, aufgrund dessen sie die technischen Voraussetzungen für grosse Porzellanarbeiten entwickeln konnten.

Die Sache läuft so ab, dass einer der Firmen-Künstler das Modell herstellt und es signiert. Ich signiere unten drunter mit Datum und Serien-Nummer. Ich lasse sie signieren, weil ich will, dass sie mir hundert Prozent geben, sich selbst ausbeuten. Ausserdem will ich nicht unmittelbar körperlich daran beteiligt sein, weil ich mich dann in meiner eigenen Körperlichkeit verlieren würde. Ich würde fehlgeleitet in Richtung auf meinen ureigenen Impuls, und dann würde es eine Art Onanie. Ursprünglich habe ich grosse Künstler gesucht, die ich um ihrer Grösse willen auswählen und bitten wollte: «Okay, mach *The Fall of Man*» oder sonst eine Allegorie, und dann ist es ein fertiges Produkt. Peng, das wär's, Jeff Koons! Und dann wurde mir klar, dass keine grossen Leute da waren und dass ich diesen Leuten solche Freiheit nicht geben konnte. Ich meine, wie kann ich ihnen so etwas übertragen; diese Leute sind keine Künstler. So musste ich die Gestaltung selbst an die Hand nehmen. Ich habe alles gemacht. Ich habe jede einzelne Farbe bestimmt, ich erstellte Farbskalen. Das muss rosa werden und das blau. Alles! Jedes Blatt, jede Blume, jeden Streifen, jede Einzelheit. Sehen Sie, das sind ebensosehr meine Malereien wie meine Skulpturen.

Man kann zuschauen, wie die Leute zusammenrücken, wenn Gefahr in der Luft liegt. Einige wollen denen an der Spitze nahe sein, und andere wollen denen ganz unten nahe sein. Das hängt davon ab, wer ihnen mehr angst macht und wem sie ähnlich sein möchten.

– Jenny Holzer, aus *THE LIVING SERIES*

KOONS: Irgendwie entwickeln Künstler diese moralische Krise, in der wir uns scheuen, in der Welt etwas auszulösen. Wir spielen diese innerlichen Spiele; wir entwerfen diese ganze Ästhetik und den Formalismus. Dabei handelt es sich um eine absolut wirkungslose Struktur, die mit der Aussenwelt überhaupt nichts zu tun hat. Wir waren die grossen Verführer, wir waren die grossen Manipulatoren, und wir haben diese eigentliche Macht der Kunst aufgegeben – ihre Effektivität. Die Unterhaltungs- und die Werbe-Industrie haben sich diese Mittel der Kunstwelt angeeignet und sich eine bei weitem politischere Potenz verschafft. Wir sind vollkommen lahmgelegt und zurzeit in der Tat machtlos. Ein für eine Werbeagentur arbeitender Photograph hat ein Forum, das ihm ermöglicht, in der Welt politisch sehr viel effektiver zu sein als ein Künstler.

Und gerade jetzt nimmt der ökonomische Wert der Kunst immer weiter zu. Trotzdem ist es absolut belanglos, dass man uns konsumiert, weil einer der Gründe dafür nämlich der ist, dass unser Tun politisch völlig ineffektiv ist. So kann dieser Privatmann oder jene Gesellschaft ohne weiteres Kunst erwerben, weil sie keinerlei Unruhe stiften wird. Es geht darum, sich selbst auszubeuten und andere zum Opfer zu machen, und dafür die Verantwortung zu übernehmen. Es ist Zeit, dass wir zurückgewinnen, was wir einmal hatten – all unsere Macht – und sie ausschöpfen.

Ihre Einladung verhiess nicht Lust, sondern Kampf, harten und scharfen Kampf, eher etwas wie Mord als wie Liebe. Sich auf sie zu stürzen, bedeutete gewissermassen, sich von einem Wolkenkratzer herunterzustürzen. Es würde mit einem gellenden Aufschrei geschehen. Man konnte nicht erwarten, je wieder hochzukommen. Die Zähne würden einem in den Schädel geschlagen wie Nägel in ein Brett, und das Rückgrat bräche in Stücke. Man hätte nicht einmal Zeit, zu schwitzen oder die Augen zu schliessen... Wenn sie es nur gestatten wollte, er würde sich freudig in die Tiefe stürzen, gleichgültig, wie teuer es ihm zu stehen kam. Aber sie wollte nichts von ihm wissen. Sie liebte ihn nicht, und er konnte ihrer Karriere nicht nützlich sein. Auf Gefühle gab sie nichts, und sie trug auch kein Verlangen nach Zärtlichkeit, auch wenn er dazu fähig war.

(Übersetzung: Nansen)

– Nathanael West, aus *DER TAG DER HEUSCHRECKE*



AUTOMATICALLY

COOKER		FRYER	
HEAT	COOK	HEAT	DEEP-FRY
BAKED BEANS	6-8 HRS.	CHICKEN	10-20 MIN.
UNTIL BOILING		CHOPS & CUTLETS	8-10 MIN.
CORNBED BEEF	45 MIN.	CROQUETTES, FISH BALLS	2-3 MIN.
UNTIL BOILING	7-8 HRS.	DOUGHNUTS	2-4 MIN.
CHILI		FISH FILLETS, ETC.	3-4 MIN.
UNTIL BOILING	1 1/2 HRS.	FISH SMALL	2-3 MIN.
MEAT STEWS		FRENCH FRIED ONIONS	2-3 MIN.
UNTIL BOILING	1 1/2 HRS.	FRENCH FRIED POTATOES	10-15 MIN.
POT ROAST		FITTERS	2-4 MIN.
UNTIL BOILING	2 1/2-3 HRS.	SHRIMP	2-3 MIN.
STEWED CHICKEN			
UNTIL BOILING	3-4 HRS.		
SPAGHETTI, RICE			
UNTIL BOILING	UNTIL COOK		
SOUPS			
UNTIL BOILING	2-4 1/2 HRS.		
STEWED FRUIT			
UNTIL BOILING	8-20 MIN.		
VEGETABLES			
UNTIL BOILING	UNTIL COOK		

CAT. NO. 1117 WATTS 115V 60 HZ. A.C. CURRENT ONLY

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Der Fall Jeff Koons



Dass den Werken von Jeff Koons eine Strategie zugrunde liegt, steht ausser Zweifel; eine Strategie, die vom theoretischen Ansatz und ihren Möglichkeiten her im jetzigen Zeitpunkt vielleicht interessanter ist als die Werke, die sie gebiert.

Als mir gegenüber kürzlich jemand in Anbetracht der neuen Arbeiten von Koons seine Enttäuschung äusserte, die er im Vergleich zu den früheren als geradezu unerträglich bezeichnete, wurde mir klar, wie sehr die Beurteilung des Einzelgegenstandes, auch als explizit ausgewiesenes Surrogat, der ästhetischen Tradition verhaftet ist.

Jeff Koons' Skulpturen sind eindeutig konzeptueller Natur. Er argumentiert nicht über das Künstliche, er geht vom Künstlichen aus. Der Unterschied ist beträchtlich, etwa so, wie jemand, der nicht mehr nach Beweisen für UFOs und extraterrestrische Wesen sucht, sondern davon ausgeht, dass diese existieren, und systematisch

an der Erforschung ihrer Tätigkeit auf unserem Planeten arbeitet.

Die Künstlichkeit, von der Jeff Koons ausgeht, meint einen in der Wirklichkeit und der Wirklichkeitserfahrung sich tendenziell verstärkenden Abstraktionsgrad, der irreversibel ist. Das Benennbare lüftet die letzten Geheimnisse: Innere Bilder und Phantasmen werden zu statistischen Grössen, sind codierbar, als solche vermittelbar, brauchen nicht den Filter des Leidens, das Zerstörerische und Selbstzerstörerische im schöpferischen Akt. Künstlichkeit meint letztlich ein sich selbst reflektierendes, sich selbst generierendes System, den quasi beliebigen Austausch der Symbolebenen. In Koons' Schaffen hat sich der Mythos selbst eingeholt: Das Reale ist gleichzeitig sein Mythos, und umgekehrt.

Jeff Koons hat gewisse Konsequenzen aus der Kunstgeschichte auf sein eigenes Schaffen übertragen. Er konnte feststellen, dass die Künstlichkeit in der Entwicklung eines Stils stets zu dessen Kollaps führte. (Eindrucklich ist dies nachzuvollziehen im Nationalmuseum in Athen, wenn man den Weg von der Archaik über die Klassik bis zu den aufgedunsenen, dümmlichen Monumentalskulpturen 100 v.Chr. abschreitet: Die innere

JEFF KOONS, NEW NELSON AUTOMATIC COOKER / DEEP FRYER /
NEUER NELSON AUTOMATISCHER KOCH- UND FRITTIERTOPF, 1979,
PLEXI, FLUORESCENT TUBES, APPLIANCE, WIRE / PLEXI, NEONRÖH-
REN, HALTERUNG, DRAHT, 27 x 17 x 16 "/> 68,6 x 43,2 x 40,6 cm.

Energie verliert sich nach der Klassik zusehends, die Formen expandieren. Der Kollaps gleicht jenem einer Supernova.)

Wenn Koons auf die extrem künstliche Formensprache des Rokoko zurückgreift, so tut er dies nicht primär, um uns den Kollaps der Kunst heute vor Augen zu führen, sondern um am Beispiel der Kunst Künstlichkeit als verallgemeinerten und globalen Prozess hervorzuheben.

Koons' Werke banalisieren und radikalisieren Kunst im Schnittpunkt eines beobachtenden und gleichzeitig sich selbst beobachtenden «Systems». Sie sind gemäss dem Paradigma des Künstlichen konstitutiv zweipolig angelegt, wobei die Reversibilität dieser Zweipoligkeit aufgrund ihrer identischen Wirksamkeit beliebig ist.

Im Sinn einer «Kybernetik zweiter Ordnung» (Ranulph Glanville) könnte man sagen, dass die Skulpturen oder Gegenstände von Jeff Koons selber die Beobachter sind, die sie voraussetzen; sie können nur beobachtet werden, wenn sie sich selbst beobachten können.

In einer ersten Phase hat uns Koons Entropie (Wärmetod) im EQUILIBRIUM TANK bildlich vor Augen geführt: Die beiden Basketbälle sind im Wasser auf gleicher Höhe völlig stabilisiert. Der Gedanke der Implosion findet sich in verschiedenen Gegenständen, ausgehend von einer Louis-XIV.-Büste quer durch die Welt des Kitsches führend, als überschwere polierte Edelmetallobjekte. Einerseits spricht Koons im Betrachter Bekanntes an, andererseits hält er ihm einen Spiegel vor das Antlitz: Die Kunst überführt sich selbst als Surrogat. Die Gegenstände reflektieren sich (beobachten sich) selbst: im totalen Gleichgewicht oder im «sinnlosen» Aufwand eines Übergewichtigen, auf Hochglanz polierten Abgusses.

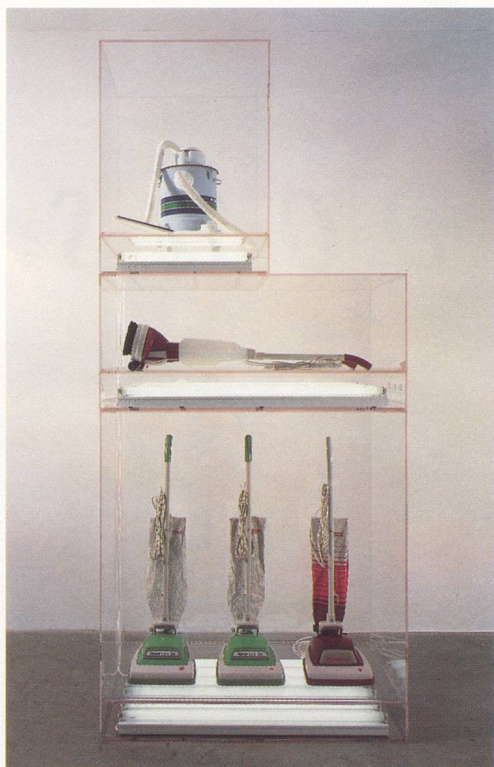
In einer zweiten Phase treibt Koons die bildsprachige Verniedlichung des Trivialen noch weiter. Es finden sich in buntbemalter Keramik Wuscheltiere (gewissermassen *à la carte*); in Holz

geschnitzt ein stramm grüssender Buster Keaton, auf einem Esel reitend, die Füsse am Boden schleifend (Bild aus einer Filmsequenz); ein überdimensionierter Kinderbär, der einem englischen Polizisten die Leviten liest; eine von zwei Engeln geführte Sau mit einem Knaben, der sie heftig von hinten schiebt, usw. Während die Keramikskulpturen von einer italienischen Firma ausgeführt wurden, waren bei den Holzskulpturen volkstümliche Holzschnitzer am Werk. In beiden Fällen ist der Hersteller in der Sockelzone namentlich erwähnt (so auch häufig der Holzschnitzer Frank Wieser). Neu ist bei diesen Werken, dass Koons für die Hersteller bestimmte Angaben lieferte, welche jeweils die Grösse und die Kombination der verschiedenen figurlichen Elemente betrafen. Was wie ein kitschiges Ready-made aussieht, ist es keineswegs, da konzeptuell sorgfältig konstruiert.

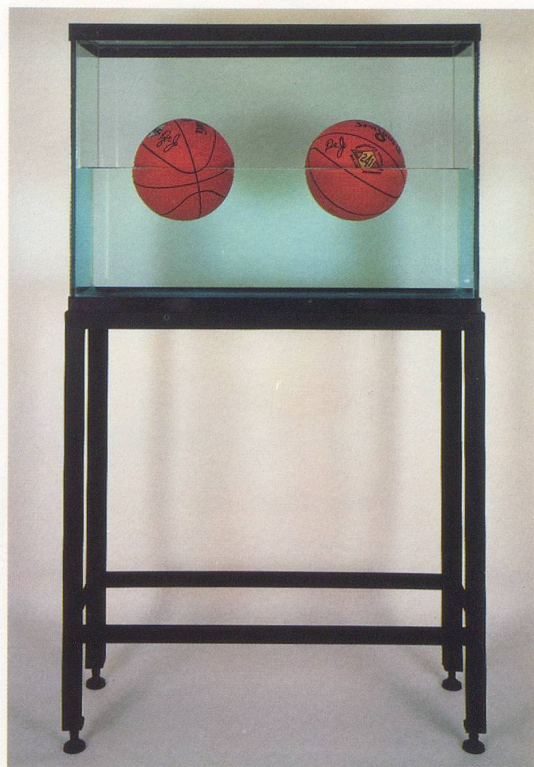
Die Methode, den Betrachter bewusst einzubeziehen, unterscheidet sich nicht von jener der ersten Phase. Jedoch, so darf man behaupten, sind die Gegenstände und Skulpturen in ihrer dialogischen und sich selbst zur Schau stellenden Absurdität in einem Masse aufdringlich geworden, dass Koons, folgt man seiner Vermittlungsabsicht, unserer Gesellschaft das böseste aller Spiegelbilder entgegenhält. Explizit wird dies aus seinen Interviews nicht ersichtlich. Man könnte aber solches aus ihnen folgern, und er wäre dann wirklich der Moralist, der zu sein er für sich beansprucht.

Die Frage stellt sich, ob seine Skulpturen solch eine Absicht einzulösen vermögen; heiligt der Zweck die Mittel? Oder haben wir es hier mit einem amerikanischen Phänomen zu tun, das letztlich nur von Amerikanern selbst verstanden werden kann? Letzteres wäre eine interessante Quintessenz von Koons' Schaffen. Denn in einem gewissen Sinne handhabt er den Begriff der kollektiven Biographie, wie dies Peter Fischli und David Weiss, Reinhard Mucha, Katharina Fritsch und Thomas Ruff tun. Entspräche dann Koons' DISNEY-LAND dem, was er als Amerikaner unter kollektiver Biographie versteht? Übernimmt und transformiert Koons nicht die vielge-

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Direktor am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. Er war Mitglied im Auswahlkomitee des Carnegie International, einer Überblicksausstellung, die im Winter 1988 in Pittsburgh, USA, abgehalten wurde.



JEFF KOONS, *DISPLACED TRIPLEDECKER FROM THE NEWS-SERIES /*
 VERSETZTER TRIPELDECKER AUS DER NEWS-SERIE, 1981-87
 123 x 54 x 28 "/> 313 x 137 x 71 cm.



JEFF KOONS,
TWO BALL 50/50 TANK / ZWEI-BALL-TANK HALB-HALB, 1985,
 62³/₄ x 36³/₄ x 13¹/₄ "/> 159 x 93 x 34 cm.

schmähte, von den Amerikanern (der Ostküste) totgeschwiegene, weil provinzielle Keramik-Tradition der Westküste mit ihren burlesken, figürlichen Motiven (Robert Arneson, David Gilhooly, Richard Notkin, Robert Brady u.a.)?

Die auf dem Modernismus gründende amerikanische Kunst der Nachkriegszeit hat nicht nur bis in die frühen siebziger Jahre die Kunst in Europa massgeblich beeinflusst; Tatsache ist, dass viele ihrer besten Künstler erst über den «Umweg Europa» in den Vereinigten Staaten Anerkennung fanden. So kann man sich fragen, ob nicht heute, nach dem Versiegen dieses Einflusses, Werke aus den USA zu uns stossen, die etwas derart Spezifisches in sich vereinigen, dass man zuerst einmal das Gefühl hat, Erzeugnissen einer fremden Kultur gegenüberzustehen.

Der Amerikaner Koons stellt exemplarisch die Gretchenfrage, ob die Gemeinsamkeiten nicht

dort anfangen, wo sie enden; das heisst dort, wo man gemeinsam den Dingen auf den Grund gehen muss. Es ist möglich, dass Koons ein weitgestecktes Ziel hat, das er als (humorloser) Strategie mit anderen Mitteln erreichen will als Keith Haring mit seinem Corporate Image, das sich auf die Dauer nicht generieren liess. Und noch eine Frage stellt sich, die schwierig zu beantworten ist: Lässt sich der Pragmatismus der Minimal Art, das «Banale», die «Leere», von denen Koons als konzeptueller Künstler hinsichtlich dieser Kunstrichtung spricht und die er auf sein eigenes Werk bezieht, auf die Rekonstruktion eines derart psychologisch angereicherten Phänomens wie Kitsch und das sogenannte Volkstümliche übertragen? Vielleicht sind all diese Fragen nebensächlich angesichts einer Problematik, die Koons genau erfasst hat und die er mit einer Radikalität angeht, die ihn leicht zum Sündenbock stempeln lässt.

Jeff Koons

A Case Study

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

There is no denying that a strategy underlies Jeff Koons' work, a strategy whose theoretical foundations and potential may be more interesting at this point than the work it begets.

When someone recently expressed disappointment in Koons' latest ventures and called them virtually unbearable in comparison to his earlier output, I realized how deeply the assessment of a single object, even an explicitly declared surrogate, is embedded in esthetic tradition.

Jeff Koons' sculptures are obviously conceptual. He does not explore artificiality; he uses it as his point of departure. The difference is significant. It is like someone who is no longer trying to prove the existence of UFOs and extraterrestrial beings but has instead decided to assume they exist and is systematically investigating their activities on our planet.

Artificiality in Jeff Koons' case involves a mounting – and irreversible – degree of abstraction in reality and the assimilation of reality. The naming of

things puts an end to mystery. Inner images and phantasms become statistical entities; they are encodable, as such, transmittable and do not need to be filtered through the suffering, destructivity and self-destructivity of the creative act. Artificiality ultimately means a self-reflecting, self-generating system of basically interchangeable symbolic levels. In Koons' oeuvre myth has caught up with itself: its myth is at once reality, and vice versa.

Jeff Koons has incorporated certain consequences of art history into his endeavors, as the insight that artificiality in the development of a style inevitably leads to its downfall. (I saw this forcefully illustrated at the National Museum in Athens, on progressing from archaic and classical work to the turgid, inanely monumental products of 100 B.C. After the classical age had peaked, inner energy waned in direct propor-

JEFF KOONS, AQUALUNG / TAUCHGERÄT, 1985,
BRONZE, 17½ x 17½ x 27" / 44 x 44 x 69 cm.



tion to the expansion of form – like the collapse of a supernova.)

By adopting the extreme artificiality inherent in the formal vocabulary of Rococo art, Koons is not primarily flaunting the collapse of current art; instead, using artistic practice as an example, he underscores artificiality as a global and general process.

His works banalize and radicalize art at the point of intersection between a “system’s” observation of the outside world and of itself. Koons’ output is constitutively two-poled according to the paradigm of artificiality, whereby the poles can be reversed *ad lib* with identical efficacy.

In the sense of “second order cybernetics” (Ranulph Glanville), one might say that Jeff Koons’ sculptures or objects are themselves the observers whose existence they posit; they cannot be observed unless they can observe themselves.

In a first phase, Koons converted the concept of entropy (death by heat) into an image, *EQUILIBRIUM TANK*: the two basketballs in the water are completely stabilized at the same level. The idea of implosion informs various works starting with the bust of Louis XIV and proceeding straight through the world of kitsch in the form of heavyweight objects of polished steel. On the one hand, Koons strikes a familiar chord, yet he also holds up a mirror to the viewer: art becomes its own surrogate. The objects reflect (observe) themselves – in the complete balance or in the “useless” excessiveness of highly polished, disproportionately heavy metal casts.

In a second phase, he uses even “cuter” imagery to express triviality: an array of brightly colored, cuddly ceramic animals (*à la carte* so to speak); a smartly saluting Buster Keaton astride a donkey, his feet dragging on the ground (from a movie still); an oversized toy bear lecturing a bobby; two angels leading a sow with a little boy pushing hard from the rear. . . . The ceramic sculptures are made by an Italian company; the wood sculptures by folkish wood carvers. In both cases, the maker is credited by name on the base

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt a.M. He was on the selection committee for the survey exhibition, *Carnegie International*, held in the fall of 1988 in Pittsburgh.

of each piece. (Many of the carvings are made by Frank Wieser.) Koons supplies his manufacturers with specifications as to the size and combination of the figurative elements so that what appears to be a sample of ready-made kitsch is in fact thoughtfully contrived.

The method of consciously involving the viewer is the same as in the first phase but the uninhibited display of dialogic absurdity among these objects and sculptures has become so conspicuous that one cannot ignore Koons’ message, his arrantly sardonic mirror image of society. Interviews with him do not make this explicit. It is a conclusion that can be drawn from them and would indeed make him the moralist he claims to be.

The question is whether such an objective is *raison d’être* enough for his sculptures. Does the means justify the ends? Or are we confronted here with an American phenomenon that is ultimately only comprehensible to Americans? The latter would be an interesting quintessence of his work because, in a certain sense, he treats the concept of collective biography as do Peter Fischli and David Weiss, Reinhard Mucha, Katharina Fritsch and Thomas Ruff. Would Koons’ *DISNEYLAND* then correspond to what he sees as American collective biography? Isn’t he appropriating and transforming the ceramic tradition of the West Coast with its burlesque figurative motifs (e.g. Robert Arneson, David Gilhooly, Richard Notkin, Robert Brady) – a tradition much abused for its provincialism and passed over by Americans (from the East Coast)?

American post-war art with its roots in Modernism significantly determined European art until well into the early seventies. It is also a fact that many American artists had to detour through Europe in order to command recognition at home. Now that American influence on Europe has waned, work on view here from the United States seems to embody such a specific mind-set that we seem to be looking at products of a foreign culture.

Koons the American gets down to the crucial question as to whether common ground does not in fact begin where it ends. Possibly he has an ambitious objective that he wants to implement as a (humorless) strategist, using methods different from those of Keith

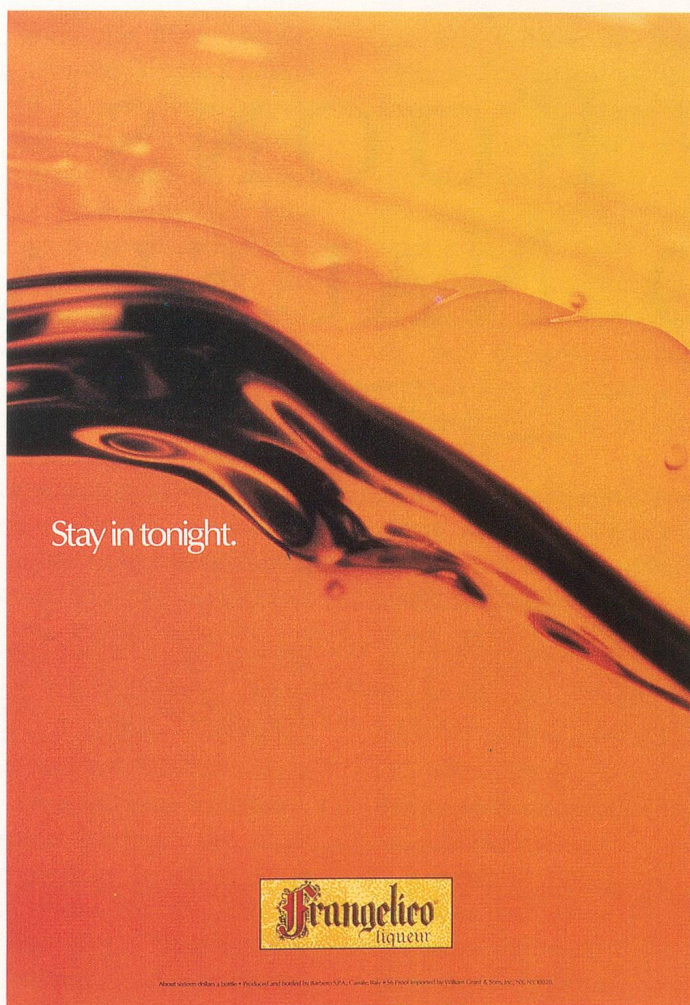


JEFF KOONS, *USHERING IN BANALITY /*
AUFTRITT IN BANALITÄT, 1988,
POLYCHROMED WOOD / HOLZ POLYCHROM GEFASST,
ED. OF 3, 38 x 62 x 30" / 97 x 157 x 76 cm.

Haring with his corporate image which it was impossible to generate in the long run. And there is one more question that is hard to resolve. Koons as a Conceptual artist speaks about the pragmatism of Minimal Art, its "banality," its "emptiness," and relates it to his own work. But can the notion of prag-

matism be applied to the reconstruction of such psychologically enriched phenomena as kitsch and folkishness? The relevance of these questions may fade through Koons' precise insights into these issues, whose radical treatment makes him such an easy target. (Translation: Catherine Schelbert)





JEFF KOONS, *STAY IN TONIGHT* / BLEIB HEUT' NACHT, 1986,
OIL INKS ON CANVAS / ÖL-DRUCKERFARBE AUF LEINWAND,
ED. OF 2, 117 x 48" / 298 x 122 cm.

JEFF KOONS, *CHRIST WITH LAMB* / CHRISTUS MIT LAMM, 1988,
GILDED MIRROR / VERGOLDETER SPIEGEL,
ED. OF 3, 79 x 55 x 7" / 200 x 140 x 18 cm.

GLENN O'BRIEN

KOONS AD NAUSEAM



We won't have destroyed everything until we've destroyed the ruins too!
But I don't see any better way than to balance them against beautiful build-
ings, beautifully planned. - Papa Turd, UBU ENCHAINE, ALFRED JARRY

I would like to see an expanding of the "power-base" of art, so that art has
a larger meaning in the life of the people . . . Because my work remains
on the surface, I give the masses a feeling of certainty. - JEFF KOONS

Jeff Koons makes me sick. - PETER SCHJELDAHL

To go with the flow is a cold crush. - THE COLD CRUSH BROTHERS

Jeff Koons' art is most amusing. It is provocative in the most archly targeted way. It makes grown art critics sick. His work riles because it hits 'em where they live. But oddly that sickness, perhaps a kind of motion sickness produced by the work bouncing off its context creating disorientation and loss of balance, produces in them a kind of secondary ecstasy. By emptying art of beauty, craft, metaphysics, romance, soul and other attributes traditionally possessed by it, and often con-

sidered essentials, he has gotten down to the real nitty gritty. The work is fine art as meta-knick-knack, marvellously titanic tchochkes - blow ups of ceramic kitsch that scream "all is one" at \$150,000 a pop. It's a fierce, man-eating cuteness. It raises all sorts of horrid questions about things that are traditionally not questioned, or that are questioned only within arcane parameters as clearly understood as the rules of cricket in Pittsburgh, questions involving the meaning of

art, decoration, value and "scale madness" et damn cetera. Alchemy, the art of transforming base materials into gold, never had it so good.

But for me Jeff Koons' best work, most important work, is the splendid advertising campaign he mounted for his concurrent shows at Sonnabend Gallery in New York, the Max Hetzler Gallery in Köln and the Donald Young Gallery in Chicago. It consists of four different poses by Koons, a different one for each magazine. In *ART IN AMERICA* the artist stands in a fake field of flowers against a preternaturally blue sky. Perfectly coiffed and made-up, Koons makes eye contact with the camera but not with the two voluptuous bikini girls, one of whom is presenting him with a cake (or is, perhaps, about to strike him with it). Koons' left hand seems to be reaching toward his crotch but the entire crotch vicinity is obscured by a braying pony, possibly stuffed in a permanent Mr. Ed-the-talking-horse pose, but there's more here than meets the eye, as Koons may be signalling by holding a bridal bouquet. In *ARTS MAGAZINE* Jeff Koons sits with regal composure in his bathrobe (with a heraldic "N" crest on the pocket, standing perhaps for Napoléon, Neptune, Nathan Hale or Nice) before a Delphic looking cabana tent and behind the cleansing and healing turbulence of a jacuzzi-like pool. He is flanked by two seals (perhaps the sixth and seventh) wreathed in orchids. In *ARTFORUM* he's a school teacher on whose blackboard are written the lessons of the day: "Exploit the masses... Banality as Saviour... Sentimentality... Increase the power base."

Increasing the power base is something Koons talks a lot about in interviews, and it is true that to appreciate his work does not require any special knowledge or aesthetic training. If viewers have art-world training, their appreciation may be more elaborate, but, as critic Peter Schjeldahl pointed out in *SEVEN DAYS*, any oaf can dig it:

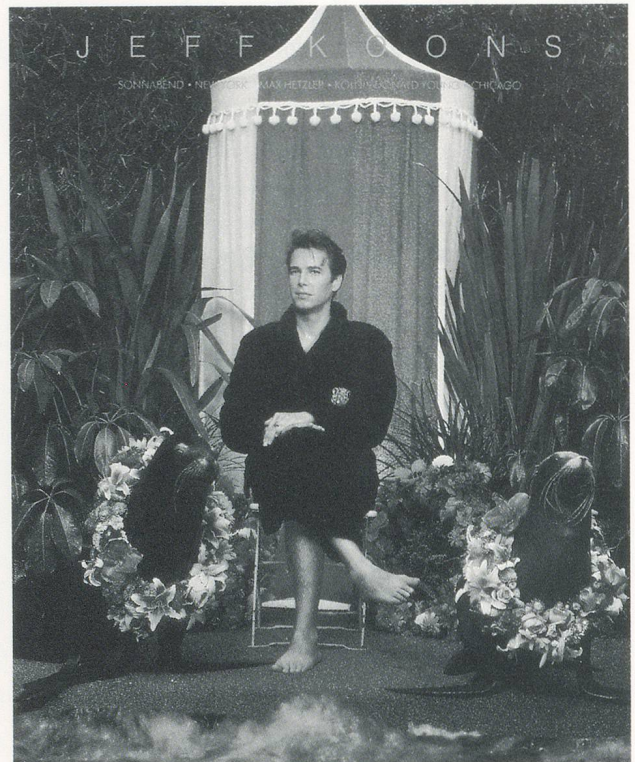
GLENN O'BRIEN writes a monthly column, "Like Art," for *Artforum* and a monthly column, "Glenn O'Brien's BEAT" for *Interview*.

"Koons' new work... is as self-explanatory as a kick in the stomach." But, of course, it's also a lot more fun and meaningful. Koons' products are of and by and partially for the people. Koons may be semi-self-deluded when he speaks of giving the masses a feeling of certainty (he's no Jim Bakker or Steven Spielberg), but his semi-self-delusion of mass appeal may be the beginnings of a grand delusion we can all enjoy.

The advertising version of Koons' work is cheap and accessible. It's great fun. It's thought provoking. And it brilliantly illuminates its context, good naturedly and casually staking out the art world's snooty and inhuman hubris. By mimicking no taste he creates a kind of Noh taste. In his personal appearance ads, flawlessly wrapped in foundation and powder, he becomes the artist as auto-embalmer, come to lay out the art-world.

As cold as Koons' work would seem, his advertising involves the human element. He moves away from elitism, while firmly embracing it, by casting himself as a pop star. It's a role the people, whoever they may be, can understand. Best of all, the advertising is part of the show. The ad is his work. It takes the work outside the gallery and into the public eye and makes it so that anyone can afford to get in on it. It establishes Koons as the most libidiously vulgar of prim socialists, the most Stalinist of whores, the visionary inventor of a necessary fusion of workman-like Socialist Realism and rabid Rococo.

Art advertising may be the most conservative form of advertising. The biggest innovation in art advertising in recent years has been the decided shift from Helvetica and other sans serif type faces to serif bearing faces. It is generally expected that the name of the artist and the name of the gallery should be sufficient, or, more importantly, not oversufficient. It is assumed that the purpose of advertising a show is to announce it and nothing more. To use advertising for any other purpose, such as to promote sales, would be unseemly – not to mention the fact that ideally the show is already sold out to a select clientele. The only form of advertising that may be as con-



servative is that which bears the disclaimer: "This advertisement is neither an offer to sell nor a solicitation of an offer to buy these securities..." But blue chip stocks, unlike blue chip art, may be purchased by the masses.

Koons reminds us of the old saw: "Cleanliness is next to godliness." If god is dead in art, then at least there is still cleanliness to remind us of the threshold of divinity. Koons is a neat guy and his ads are almost heroically clean. And in all of the

photographs Koons looks quite flawless. His makeup is perfect, unless there is a hint too much lip gloss. But gloss is subject matter here. The spectrum of slickness is Koons' universe. And like his inspiration, Michael Jackson, he presents himself as the ardent eunuch, pre-empting passion, short-circuiting desire as a safety feature, clearing away the ruins, perhaps to start over, constructing an anti-matter universe.

If at first you don't succeed, yo, reverse polarity.

GLENN O'BRIEN

KOONS AD NAUSEAM



«Dreiteufelswanst! Erst wenn wir auch die Ruinen zerstören, haben wir alles zerstört. Aber dazu gibt es nur eine Möglichkeit: schöne ordentliche Bauten daraus machen.»
Vater Ubu in *UBU IN KETTEN*, ALFRED JARRY

«Gerne sähe ich eine Ausdehnung der «Unterstützungsbasis», der Macht-Basis für die Kunst, damit der Kunst im Leben der Menschen eine grössere Bedeutung zukäme . . . Mit meinen Werken, die an der Oberfläche bleiben, schenke ich der Masse ein Gefühl der Sicherheit.»

JEFF KOONS

«Der Gedanke an Jeff Koons macht mich ganz krank.» PETER SCHJELDAHL

«Mit dem Strom zu schwimmen ist doch das Geilste überhaupt.»

THE COLD CRUSH BROTHERS

Sehr amüsan ist sie, die Kunst Jeff Koons'. Eine aufs äusserste zielgerichtete Provokation. Da wird sogar alteingesessenen Kritikern übel. Es ärgert sie, dass Koons sie dort trifft, wo es ihnen ans Lebendige geht. Seltsamerweise ruft aber diese Übelkeit – vielleicht eine Art Bewegungsblockade aufgrund der am Kontext abprallenden Werke, der damit verbundenen Desorientierung und des Gleichgewichtsverlustes – bei den Leuten eine Art sekundärer Ekstase hervor. Indem er die Kunst der Schönheit, des Handwerks,

der Metaphysik, der Romantik, der Seele und aller übrigen, traditionellerweise mit ihr verbundenen und als wesentlich erachteten Attribute beraubt, legt Koons ihren eigentlichen Kern frei. Seine Werke sind bildende Kunst in Form von Meta-Schnickschnack, phantastisch titanischem Nonsense, aufgeblähtem Keramik-Kitsch, der «alles ist eins» verkündet, und das jeweils zu einem Preis von 150 000 Dollar. Eine wilde, menschenfressende Anmut. Dabei stellen sich alle möglichen, abscheulichen Fragen über Dinge, die

normalerweise gar nicht, oder höchstens im Rahmen nur für Eingeweihte verständlicher Parameter geäußert und kaum deutlicher verstanden werden als die Regeln des gehobenen, britischen Cricket in der amerikanischen Industriestadt Pittsburgh: Bedeutung von Kunst, Verzierung, Wert, Verhältnisblödsinn und und und. Nie zuvor ging es der Alchemie – der Kunst der Verwandlung gewöhnlicher Grundstoffe in Gold – so gut.

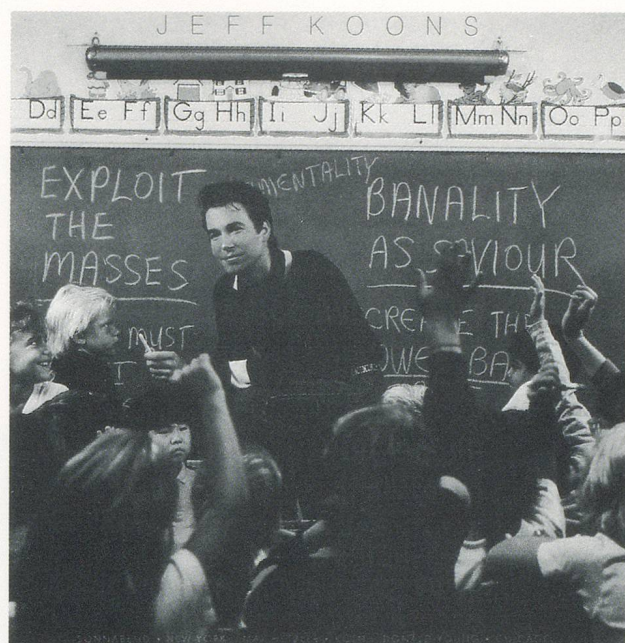
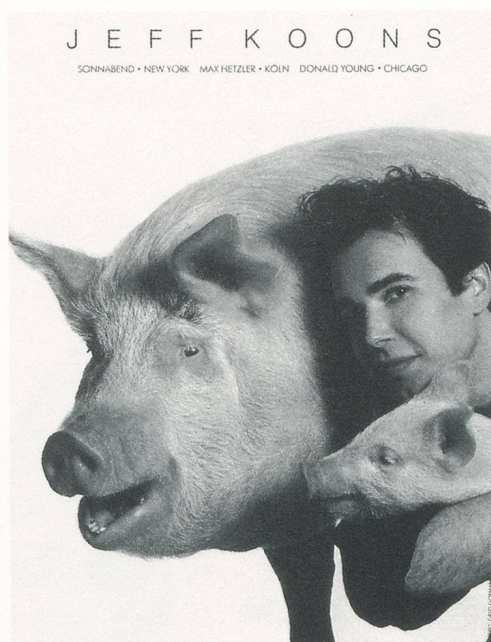
Bestes und wichtigstes Werk Jeff Koons' ist für mich jedoch die beispiellose Inseratekampagne, die er für die Simultanausstellungen in der Sonnabend Gallery in New York, der Galerie Max Hetzler in Köln und der Donald Young Gallery in Chicago lancierte. Sie umfasst vier verschiedene Koons-Posen, je eine für vier verschiedene Zeitschriften. In ART IN AMERICA steht der Künstler inmitten eines artifiziellen Blumenfeldes vor einem übernatürlich blauen Himmel. Perfekte Frisur, perfektes Make-up. Koons mit Augenkontakt zur Kamera, nicht aber zu den beiden voluptuösen Bikini-Girls, deren eine ihm mit ihrer Linken Kuchen anbietet, oder vielleicht daran ist, ihm die Crème-Torte ins Gesicht zu schmeissen. Koons' rechte Hand scheint zwischen seine Beine zu fahren, doch ist diese Gegend von einem wiehernden Pony verdeckt, das, vielleicht ausgestopft, in einer lachenden Pose verharrt. Es ist allerdings mehr «da», als was sich dem Auge offenbart – wie Koons mit dem Brautbouquet in seiner Hand andeutet. In ARTS MAGAZINE sitzt er mit königlicher Haltung im Bademantel (mit heraldischem «N» auf der Tasche, was für Napoleon, Neptun, den amerikanischen Volkshelden Nathan Hale oder Nice stehen könnte) vor einem delphisch anmutenden Strandzelt, hinter der reinigenden, heilsamen Turbulenz eines Whirlpools. Ihm zur Seite zwei Seehunde, mit Blumen gekrönt. In ARTFORUM erscheint Koons als Lehrer, auf dessen Wandtafel geschrieben steht: «Exploit the masses... Banality as Saviour... Sentimentality... Increase the power base» (Beutet die Massen aus, Banalität als Erretterin, Sentimentalität, dehnt die Macht-Basis aus).

GLENN O'BRIEN schreibt monatlich je eine Kolumne für Artforum («Like Art») und Interview (Glenn O'Brien's BEAT).

Die Verstärkung der Macht-Basis von Kunst kommt in Interviews mit Koons oft zur Sprache. Und tatsächlich werden seine Werke auch ohne Spezialkenntnisse oder ästhetische Schulung verstanden. Zuschauer mit geschultem Auge mögen sie vielleicht eher würdigen, aber, wie der Kritiker Peter Schjeldahl in SEVEN DAYS hervorhebt, wäre jeder Dummkopf dazu fähig: «Koons' neue Werke... sprechen ebenso deutlich für sich wie ein Tritt in den Magen.» Sicher, aber sie machen mehr Spass und sind bedeutungsvoller. Koons' Werke sind eine Kunst über und für die Menschen. Zwar mag er sich zum Teil täuschen, wenn er davon spricht, der Masse ein Gefühl der Sicherheit zu schenken (ist er doch weder ein Fernsehprediger wie Jim Bakker noch ein Steven Spielberg), aber seine teilweisen Selbsttäuschungen punkto Ansprechbarkeit der Masse könnten der Beginn einer grossartigen Täuschung sein, an der wir uns alle ergötzen dürften.

Die Inserate-Version von Koons' Werken ist billig und zugänglich. Sie macht einen Riesenspass, sie wirkt gedankenfördernd, und sie beleuchtet in brillanter Weise ihren Kontext, während sie froh und ungezwungen die überhebliche, inhumane Hybris der Kunstwelt thematisiert. Indem Koons die Geschmacklosigkeit mimt, erzeugt er eine Art Nicht-Geschmack. In seinen Ausstellungsinseraten wird er, makellos gepudert und retouchiert, zum Selbstbalsamierer, der der Kunstwelt den Teppich unter den Füßen wegzieht.

So kühl Koons' Werke auch wirken mögen, seine Inserate beziehen den Faktor Mensch voll mit ein. Sich vom «Elitismus» distanzierend, wirft er sich diesem in die Arme und macht sich selbst zum Popstar. Diese Rolle ist für die Menschen, wer immer sie sein mögen, verständlich. Am besten ist vor allem, dass die Werbung Bestandteil der Ausstellung ist. Die Inserate sind das Werk. Dabei nehmen sie das Werk aus der Galerie, tragen es in die Öffentlichkeit hinaus und machen es für jedermann erschwinglich. Koons etabliert sich als höchst libidinös vulgär unter biedereren Sozialisten, als stalinistischste aller Huren, als visionärer Erfinder einer notwendigen Fusion zwischen kunstgerechtem Sozialistischem Realismus und rasendem Rokoko.



JEFF KOONS' ADVERTISEMENTS IN ART MAGAZINE AND ART IN AMERICA, NOVEMBER 1988.

Die Kunstwerbung ist vermutlich die konservativste Form der Werbung überhaupt. Die bemerkenswerteste Innovation der letzten Jahre war hier der entschiedene Wechsel von Helvetica und anderen serifenlosen Schriftbildern zu Schriften mit Serifen. Im allgemeinen wird erwartet, dass der Name des Künstlers und der Name der Galerie ausreichend oder, noch wichtiger, nicht zuviel sind. Angenommen wird auch, dass der Zweck der Anzeige für eine Ausstellung darin besteht, diese anzukündigen, und weiter nichts. Die Verwendung der Anzeige für irgendeinen sonstigen Zweck – etwa um den Verkauf zu fördern – wäre unangebracht, geschweige denn die Erwähnung der Tatsache, dass die ausgestellten Werke im Idealfall bereits im voraus an eine auserwählte Klientel verkauft wurden. Die einzige vergleichbar konservative Form der Werbung ist wohl folgende: «Dies ist weder eine Verkaufsanzeige noch eine Ausschreibung eines Verkaufsgebots für die betroffenen Wertschriften...». Nur können eben Blue-chip-Aktien, im Gegensatz zur Blue-chip-Kunst, von jedermann erstanden werden.

Koons ruft ein englisches geflügeltes Wort in Erinnerung: «Cleanliness is next to godliness» (Reinheit ist der Göttlichkeit am nächsten). Wenn Gott in der Kunst tot ist, dann ist da zumindest noch die Reinheit, die uns eine Erinnerung an die Schwelle zur Göttlichkeit liefert. Koons ist ein sauberer Junge, und seine Inserate sind in beinahe heroischer Weise rein. Und auf allen Aufnahmen wirkt er absolut makellos. Sein Make-up ist perfekt, höchstens vielleicht eine Spur zuviel Lip gloss. Aber der Glanz ist hier schliesslich Thema. Koons' Universum umfasst das gesamte Spektrum der glatten Raffinesse. Und ebenso wie die Quelle seiner Inspiration, Michael Jackson, präsentiert er sich selbst als feurigen Eunuchen, mit präpotenter Passion: Kurzschluss der Begierde als Sicherheitsvorrichtung. Die Ruinen werden weggeräumt, vielleicht, um von neuem zu beginnen und ein antimaterielles Universum zu schaffen. Solltest du beim ersten Versuch scheitern, so vertausche doch einfach die Polarität!

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

Jeff Koons

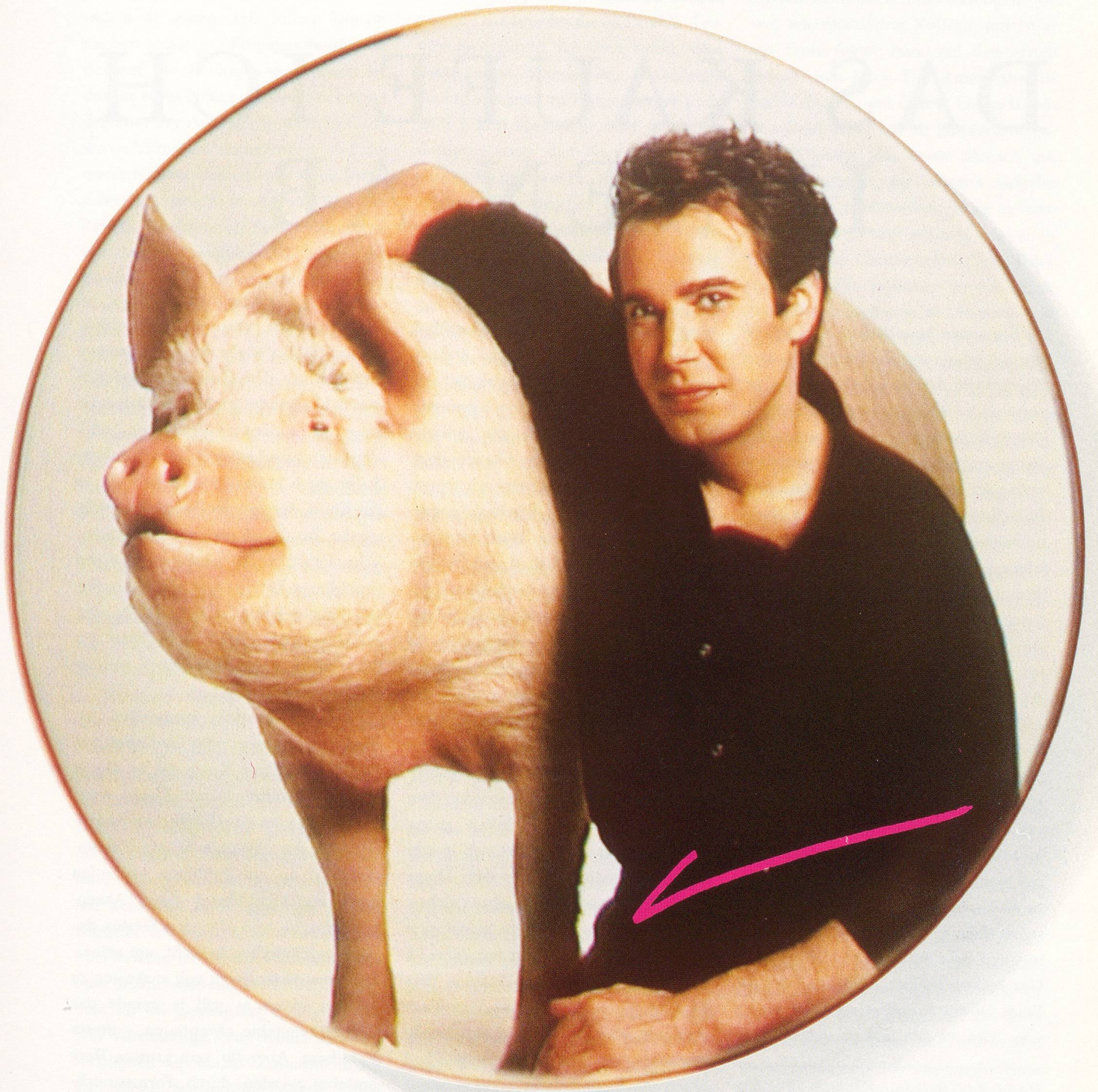
EDITION FOR PARKETT

JEFF KOONS
SIGNATURE PLATE, PORCELAIN
WITH A DECAL FIRED AT 1652 °F, ϕ 10¹/₄ ",
EDITION OF 80, NUMBERED,
SIGNATURE INTEGRATED INTO THE PICTURE.

SIGNATURTELLER, PORZELLAN
MIT EINGEBRANNTM ABZIEHBILD, ϕ 26 cm,
AUFLAGE: 80 EXEMPLARE, NUMERIERT,
SIGNATUR TEIL DES BILDES.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet.
Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.



DAS KAUFTE ICH IHNEN AB

Im Fernsehen konnte man zum Jahreswechsel sehen, wie zur zweihundertsten Wiederkehr des Revolutionsjahres so undsoviele 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 Pro-

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

bleme 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

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 traugend – mit ihren von Spülmitteln unberührten Fingern über die Oberfläche des Fayence-Teddybauches (in wenigen Minuten wird sie vom spanischen Hausmädchen irrtümlicherweise mit einem liegendebliebenen Rühreier 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 gesamt-kulturelle 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 hinausgehen, 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 diene, 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 Verwickeltsein niemals aufhört. Während eine Arbeit über das Gesiegthaben von ihrer

Fertigstellung an ausserhalb des eigenen Lebens weiterexistiert, niemals insitiert. 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 Korruptierbarkeit/Sauberkeit und Korruptierbarkeit 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 «Ready-made», «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 voraus hatten, wie etwa die anti-bürgerlichen 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.

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 purchasability 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 increas-

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

ed, 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 assimi-

lation 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-

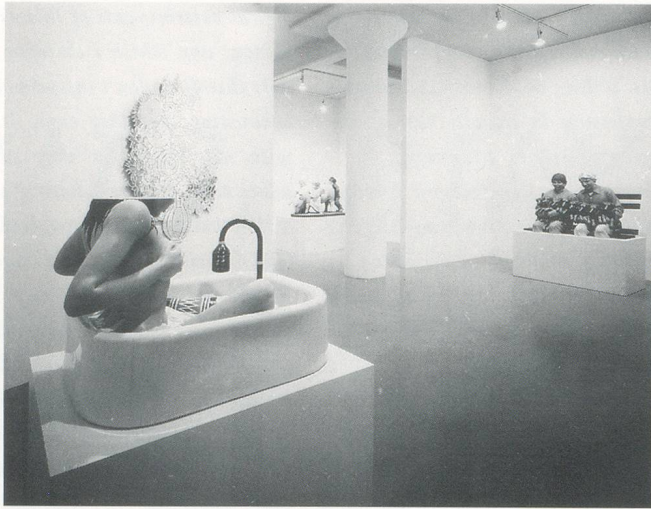
thing that could ever frighten the aesthetes among the bourgeoisie, or fascinate its youthful dissident elements – large toys, large women, animals, a great revolution also known as a great rip-off. That's why he is a great artist – because all that really HAS been overcome, whether I like it or not. 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 tire-

some, 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 psycho-

logical 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

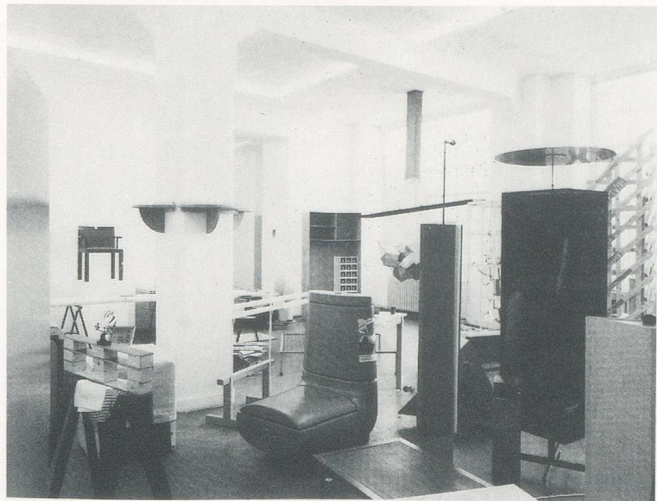
conservative definitions of the employer's share in the product, which in real life are rather farfetched. For, from the moment the initial investment begins to show a return (if not sooner), the idea is no longer important. In any case it doesn't belong to the capitalist, but at best to capitalism, 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

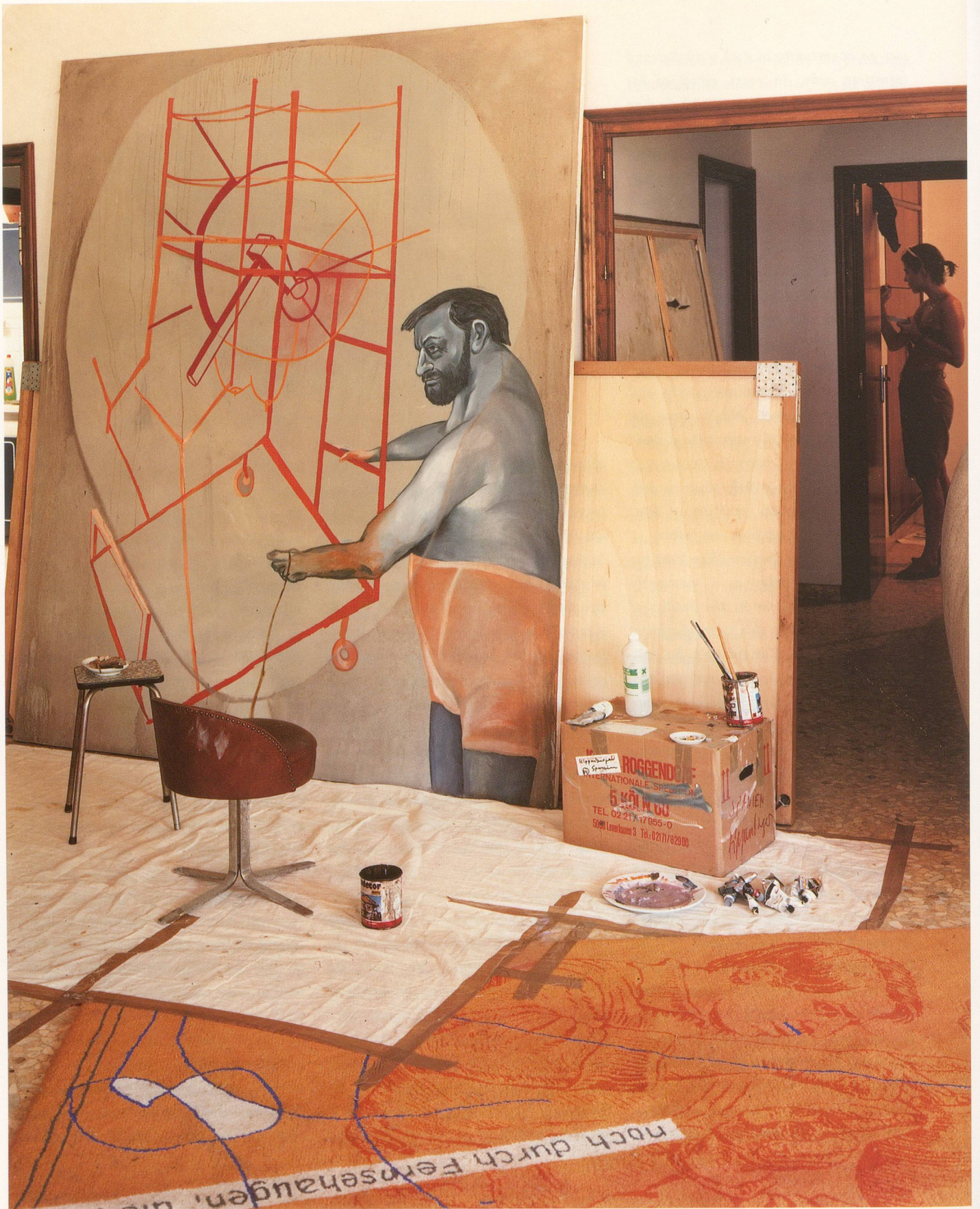


MARTIN KIPPENBERGER, INSTALLATION VIEW "PETER", KÖLN 1987.

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, Janu-

ary/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'S STUDIO, CARMONA, SEVILLA, 1988. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

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.

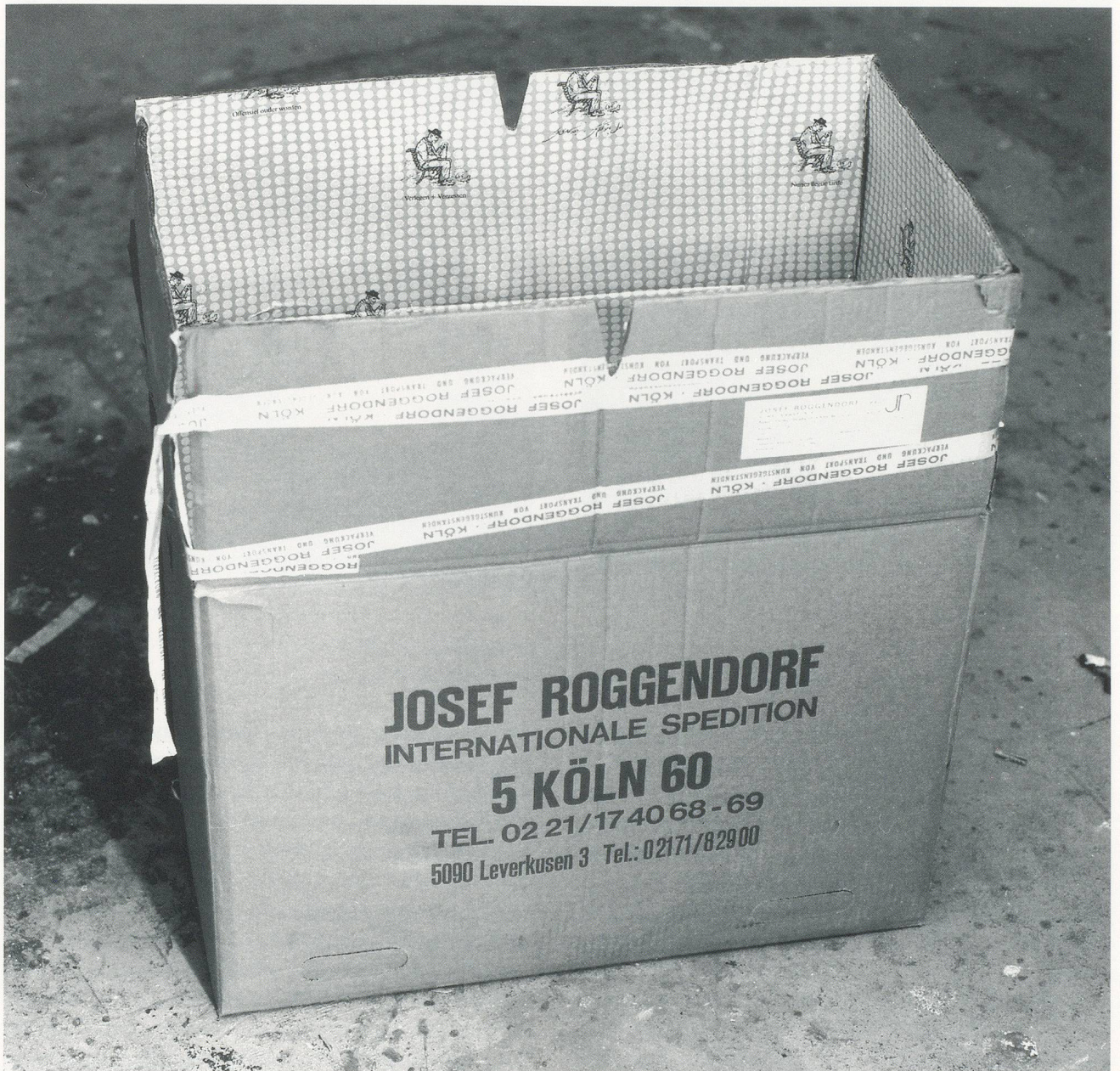
Was daraus entstand, heisst «Café Central» (1987 im Meterverlag) und im Untertitel «Skizze zum Entwurf einer Romanfigur». Gerade anhand solcher, scheinbar nebensächlicher Details wie

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 24¹/₂ x 13³/₄ ”.



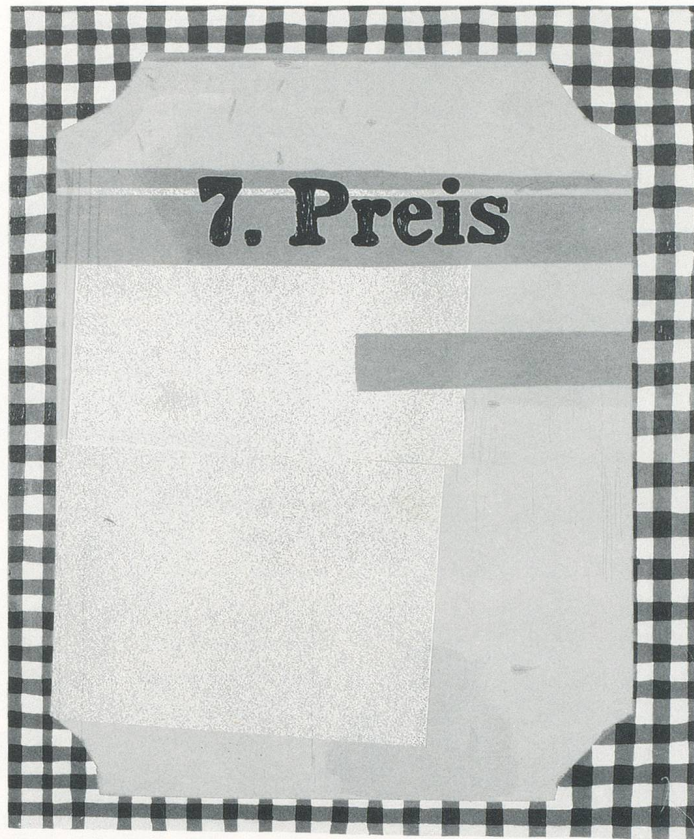
MARTIN KIPPENBERGER, NACHTTISCH /
BEDSIDE TABLE, 1985, ÖL UND KUNSTSTOFF AUF LEINWAND /
OIL AND ACRYLIC ON CANVAS, 180 x 150 cm / 70¹/₅ x 59 ”.

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 52¹/₃ ”.

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 / 70¹/₅ 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 hebend, 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 / 78³/₄ x 94¹/₂''.

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.

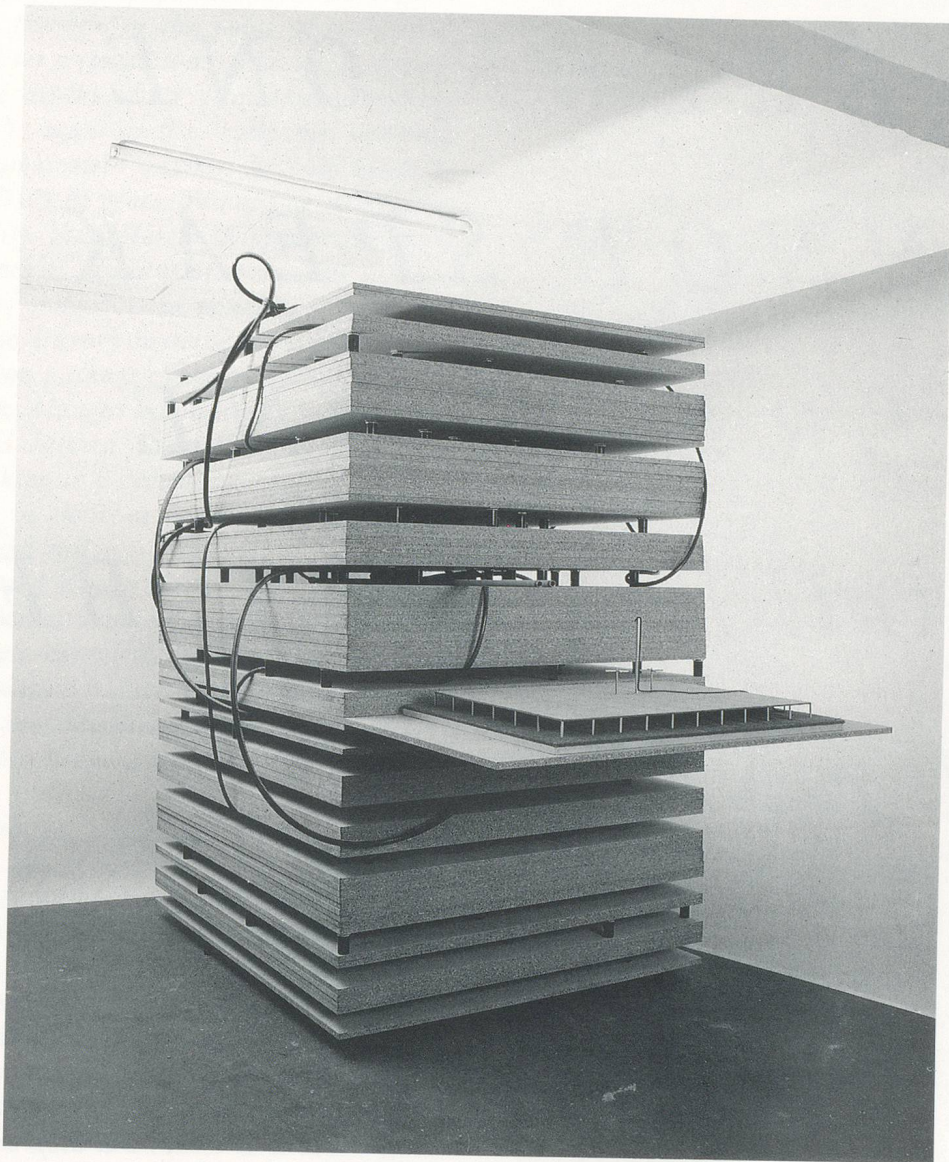
Der Kippenberger-Traum, der mich in den ersten Januartagen 1989 erreichte, war erstaunlicherweise überhaupt kein Albtraum, jedenfalls nicht im gewöhnlichen Sinne, sondern hatte etwas Erheiterndes an sich. Er spielte sich in einer hellen, freundlichen Umgebung ab und verband die höchsten Fragen nach dem 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 $\frac{1}{3}$ x 31 $\frac{1}{2}$ ".

PATRICK FREY

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.

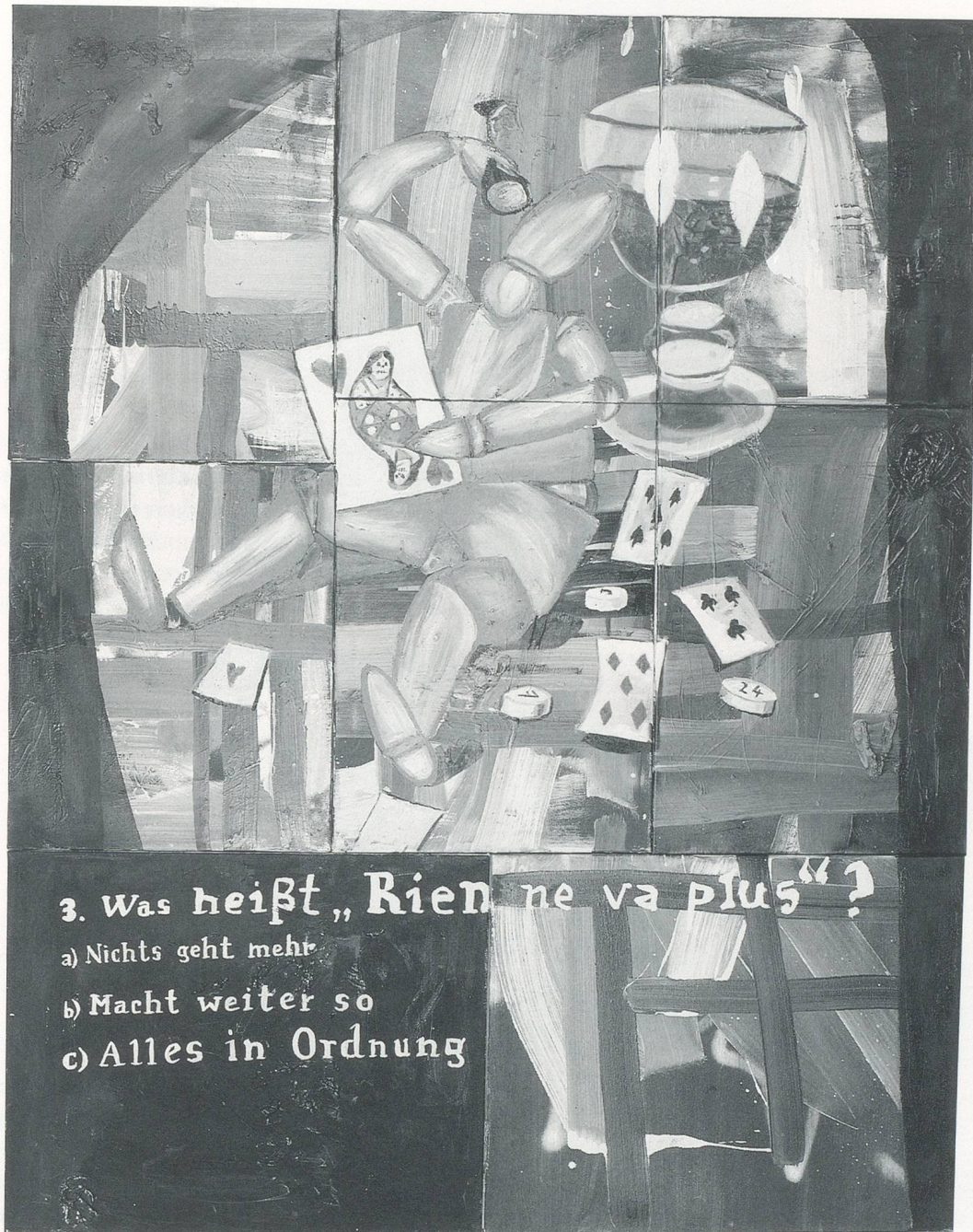
In 1983 in his catalogue ABSCHIED VOM JUGENDBONUS. VOM EINFACHSTEN NACH HAUSE (*Parting with the Bonus of Youth. Home after the Simplest Things*), Kippenberger combines naked anguish with the insidiously drastic craft of the collage. He reproduces emaciated African figures to look like those fine-lined, 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. Triumphant 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.

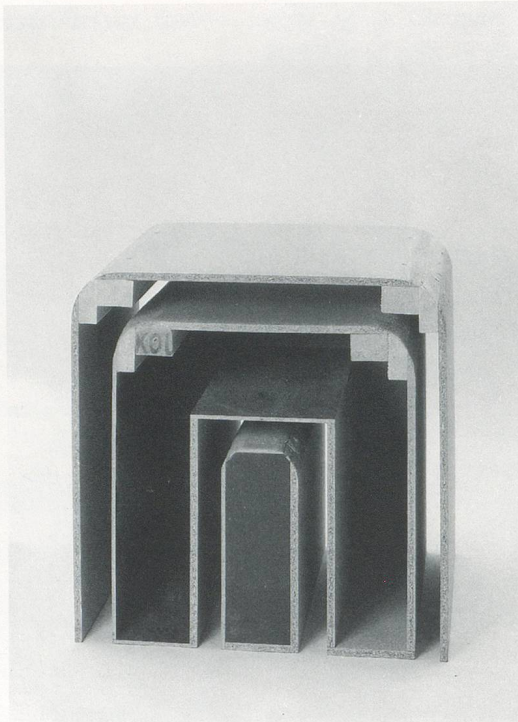
This yearning begets Kippenberger's masterpieces, the gems of his art. In a letter written to his assistant Michael Krebber on Jan. 5th, 1987, he added a postscript: "Call Helioid Spiekermann and ask him what material, silicon or whatever, could be used to get an exact imprint of an asshole rosette –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



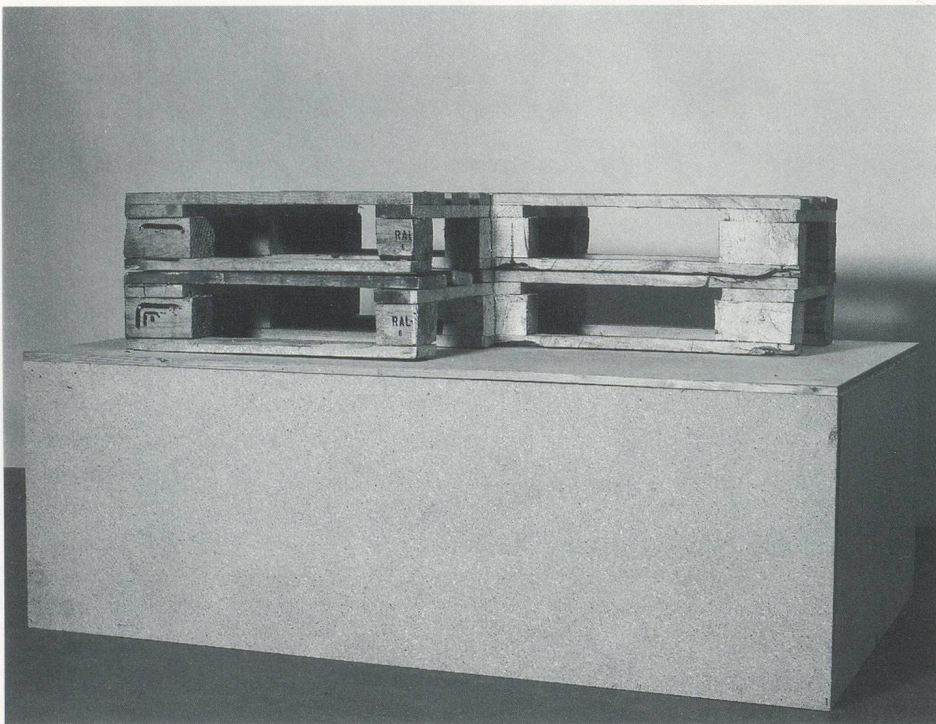
3. Was heißt „Rien ne va plus“?
a) Nichts geht mehr
b) Macht weiter so
c) Alles in Ordnung

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

Martin Kippenberger



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 PALLETS 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 / 51¹/₅ x 47¹/₄ ”.



MARTIN KIPPENBERGER,
SYMPATHISCHE KOMMUNISTIN /
CHARMING COMMUNIST, 1985,
ÖL UND LACK AUF LEINWAND /
OIL AND LACQUER ON CANVAS,
180 x 150 cm / 70¹/₅ 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)



BETRIFFT: MARTIN KIPPENBERGER

MARTIN PRINZHORN

ANTWORTET

BICE CURIGER

Arbeitet Martin Kippenberger mit seiner Kunst ständig an einer «Skizze zum Entwurf einer Romanfigur» (wie der Untertitel seines 1987 im Meterverlag erschienenen Buches *CAFÉ CENTRAL* heisst), und ist deshalb das einzelne Werk weniger gewichtig als die Gesamtbemühung, die Haltung und Strategie des Künstlers?

Man kann Bilder immer nur aus dem Kontext eines grösseren Werkausschnitts beurteilen. Wenn man das nicht tut, sind schreckliche Irrtümer allzuoft die Folge. Manche Künstler korrigieren auch falsche Mittel, da es bei ihnen eine richtige Gesamtbemühung gibt. Das ist aber bei Kippenberger nicht der Fall – also er entwirft nicht, und Entwürfe skizziert er schon gar nicht. Vielleicht deswegen nicht, weil seine Position nicht die ist, sich von aussen an die Kunst heranzutasten – sozusagen ein Forschungsprogramm über Sinn und Wesen von Kunst und ihre Beziehung zu etwas anderem. Er befindet sich schon a priori und mit grosser Gewissheit in einem Raum, in dem die Kunst ist und um den herum es keine äusseren Räume gibt. Also auch nicht alles zur Kunst erklären, aber doch als Künstler nicht etwas Abgetrenntes definieren müssen. Daher ist die Haltung und nicht die Bemühung wichtig im Zusammenhang mit dem einzelnen Werk.

Sie schreiben im Katalog *MIETE STROM GAS* über Kippenbergers Tun: «Was bleibt, ist ein dokumentierendes Niedermalen, das jeder Ideologie und Kulturkritik gegenüber schweigt...» Aber trägt dieses Schweigen nicht das Wissen um eine vielleicht überspannte Akzentuierung von Ideologie und Kulturkritik der vorhergehenden Jahrzehnte in sich? Und äussert sich in Martin Kippenbergers

MARTIN PRINZHORN lebt und arbeitet als Linguist in Wien.

«Mut zum Dreck» (Dickhoff) eine besonders deutsche Ausprägung von dem, was kürzlich in einem in New York abgehaltenen Symposium folgendermassen benannt wurde: «Has Cynicism replaced Art?»

Dieses Schweigen ist sicherlich ein aktives Schweigen, weil es auf die Geschichte und auf die gegenwärtige Situation reagiert. Aber daraus und aus Kippenbergers schwer einzuordnender Ästhetik einen Schwanengesang für die Kunst hören zu wollen – das ist wohl eine sehr bürgerliche, wenn auch durch das Notwendigsein von sogenanntem kritischen Potential herausgeputzte Vorgehensweise. Nachdem man endlich in der Rezeption neben Hofmaler und Genie auch dem kritischen Intellektuellen die Rolle «Künstler» verliehen hat, und nachdem man vor allem die praktische Seite dieses Schrittes erkannt hat, nämlich eine abgeschlossene Nische zur Bestätigung von Werten wie Freiheit und Demokratie geschaffen zu haben – die ja in einem Tempel wie New York schon fast so eine prominente Rolle spielt wie die freie Presse –, kann man natürlich neuere Kunst, die keine Rolle in so einem System übernimmt, nicht gut gebrauchen und gliedert sie aus. Plötzlich wird also wieder das Monstrum Kunstbetrieb auf den Plan gerufen, damit es in Zusammenarbeit mit anderen negativen Kräften solche Sachen wie Zynismus erzeugt.

Wie ist die «parasitäre Seite» in Martin Kippenbergers Kunst zu verstehen – also das Nachahmen als Demontage der Kunst anderer, z.B. in der «Peter»-Ausstellung die Bezugnahme auf Reinhard Mucha, Jeff Koons, Donald Judd und andere?

Parasitär ist diese Kunst zwar, aber ich verstehe das nicht als Demontage der Kunst anderer. Es fehlt wohl beim Nachahmen der augenzwinkernde Bruch, der dann beides unbeschadet nebeneinander bestehen lässt, trotzdem findet kein Angriff auf ein anderes Kunstwerk oder auf einen anderen Künstler statt, oft bewundert und lobt Kippenberger sogar – und zwar ehrlich. Er nimmt nur Kunst als Ganzes und in voller Bandbreite her, um sie selbst, also in seiner Person vereinigt, nachzuspielen.

Hat sich das «Bad Painting» von Martin Kippenberger geschult an einer ästhetischen Praxis der Jugendkultur (Underground und Punk), und entspringt dies dem Wunsch, eine Idee von Freiheit und Vitalität in die Kunst hinüberzuretten, ohne sich dabei «kunstmässig» unreflektiert und neu-wild zu gebärden?

Die Rezeption von Punk und Underground spielt sicherlich eine grosse Rolle bei Kippenberger, und wie aus Ihrer Frage schon hervorgeht, wird bei ihm nicht einfach ein Ausdruck in bildende Kunst transformiert, wie etwa bei einigen Neuen Wilden. Wichtiger noch erscheint mir die Erfahrung nach dem Punk: Die Attitüde des «Uns-

gehört-Alles», was Stil und Quellen für die Arbeit betrifft, und da wirklich nichts mehr ausgegrenzt wird, gibt es keine Möglichkeit mehr, einen neuen, formal distinkten Stil zu entwickeln. Auch die vorhin besprochene «parasitäre» Seite bei Kippenberger ist so zu verstehen: Er kann ja gar nicht Parasit sein, weil es für ihn keine Fremdkörper gibt. Diese inhaltliche Einstellung hat die ästhetische Praxis zur Folge.

Spielt Martin Kippenberger das *Enfant terrible* der Kunst aus einem als unerträglich und unangemessen empfundenen Erwartungsdruck heraus? Ich meine damit das europäische Kulturerbe und Kippenberger als perfekten Bildungsbürgerschreck.

Der Erwartungsdruck ist für ihn sicher unangemessen – was ihn aber zu besonders deutlichem Nachgeben gegenüber diesem führt –, aber sicher nicht unerträglich – was das Nachgeben noch deutlicher macht. Die Rolle des perfekten Bildungsbürgerschrecks erfüllt er deshalb zu gut. Schrecken beinhaltet immer neue Überraschungsmomente und originelle Einfälle; Kippenberger insistiert aber viel zu sehr, um diese Rolle zur Freude aller zu erfüllen. Die Kritik reagiert dann oft mit Meinungen wie: «Das war ja mal ganz lustig, aber jetzt bitte was anderes.» So arbeitet Kippenberger auch gegen dumme Witze, die das Leben des Bildungsbürgers würzen sollen.

Oder ist Martin Kippenberger einfach ein Misanthrop, der an einer Nullpunktkunst feilt? Schickt er dem plakativen Optimismus der Väter den plakativen Defaitismus hinterher?

Der plakative Defaitismus entspringt nicht einem psychologischen Zustand, sondern einer reflektierten Weltansicht, die zwar sehr negativ ist, aber doch auf Distanz gehalten werden kann. Daher ist sein Feilen an der Kunst nicht destruktiv, und trotz der Vernichtung von Gegensätzen bleibt ein Gerüst bestehen.

Bazon Brock schreibt im Katalog *MIETE STROM GAS*: «Martin Kippenbergers Bilder und Bildlegenden (...) erschliessen der Wahrnehmung das bisher Wahrnehmungsunwürdige», was einen daran erinnert, dass es absolut kein Gewinn sein kann, sich in der U-Bahn unter lauter Nackten aufzuhalten! Wie werten Sie jenes Bestreben des Künstlers «auf der inhaltlichen Ebene moralische und ästhetische Gegensätze unmöglich zu machen» (Zitat aus Martin Prinzorns Text im oben genannten Katalog – Red.)?

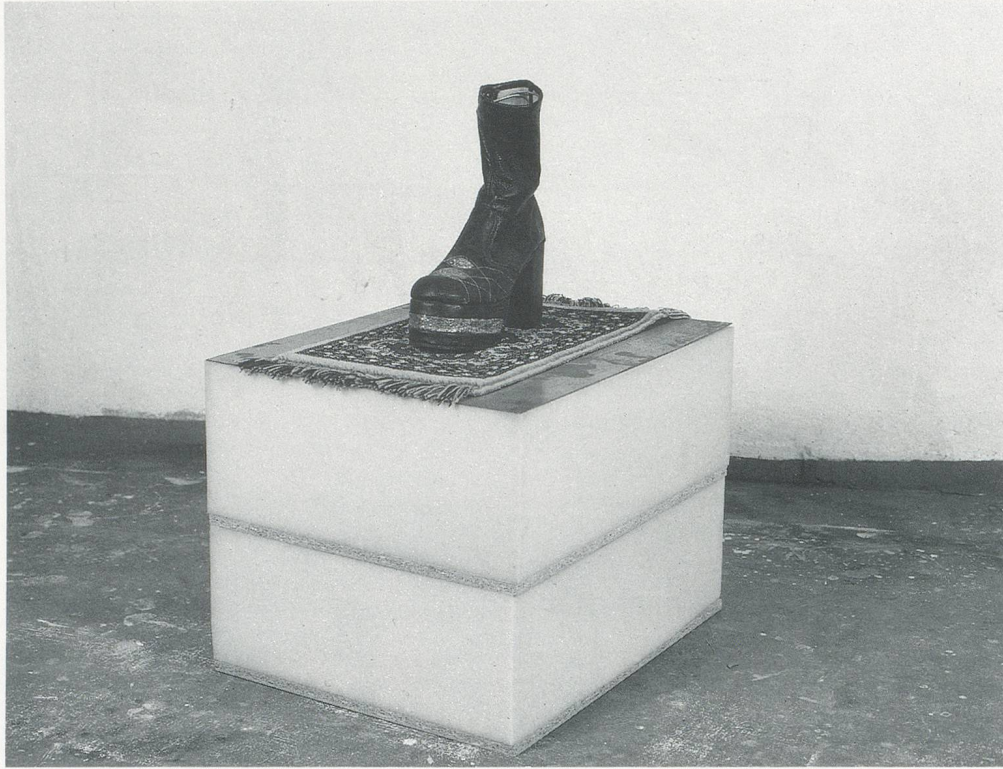
Die Erschließung des Wahrnehmungsunwürdigen ist nicht dazu da, um auf dieses Unwürdige aufmerksam zu machen, sondern, um einen Kommentar zum Wahrnehmungswürdigen abzugeben. Es werden ja keine Details auf die Bildfläche gezaubert, um sagen zu können: «Da gibt es noch etwas, das euch



Martin Kippenberger

MARTIN KIPPENBERGER, BERGWERK I (LINKER SCHUH) / MINE I (LEFT SHOE), 1986,

SCHUH, SCHAUMSTOFF, HOLZ, METALL, TEPPICH / SHOE, FOAM RUBBER, WOOD, METAL, RUG, 80 x 60 x 50 cm / 31½ x 23⅓ x 19⅓".



bisher entgangen ist». Was aus diesen Querverweisen entsteht, ist letztendlich ein Kommentar zur Wahrnehmungswürde, der diese als Gegensatz und Mittel zur Unterscheidung attackiert. Diesen Punkt sehe ich bei Kippenberger als eine politische Äusserung an, die aber wiederum nur verständlich ist, weil hier der Gegensatz «Kunst vs. übrige Welt» gleich mit aufgehoben ist.

Was eigentlich unterscheidet das Männerbündlerische der BüttnerOehlen-HeroldKippenberger von dem der Zünfte und Studentenbruderschaften? Als Frau steht man gewissen ihrer Manifestationen und Verhaltensregeln (Trinkprogramm, Mut zur Hässlichkeit) wie einem zoologischen Phänomen gegenüber.

Diese Art der Öffentlichkeitsarbeit dokumentiert eine zutiefst humanistische Weltsicht: Wo Unterschiede bestehen, werden sie benannt. Zusätzlich ist der Auftritt in der Öffentlichkeit die empirisch am besten abgesicherte wissenschaftliche Methode, unter Freunden, Sammlern usw. die Spreu vom Weizen zu trennen. Wer mit vor Verzweiflung ringenden Händen davongerannt ist, dem trauert man nicht nach.

REGARDING: MARTIN KIPPENBERGER

MARTIN PRINZHORN

INTERVIEWED

BY BICE CURIGER

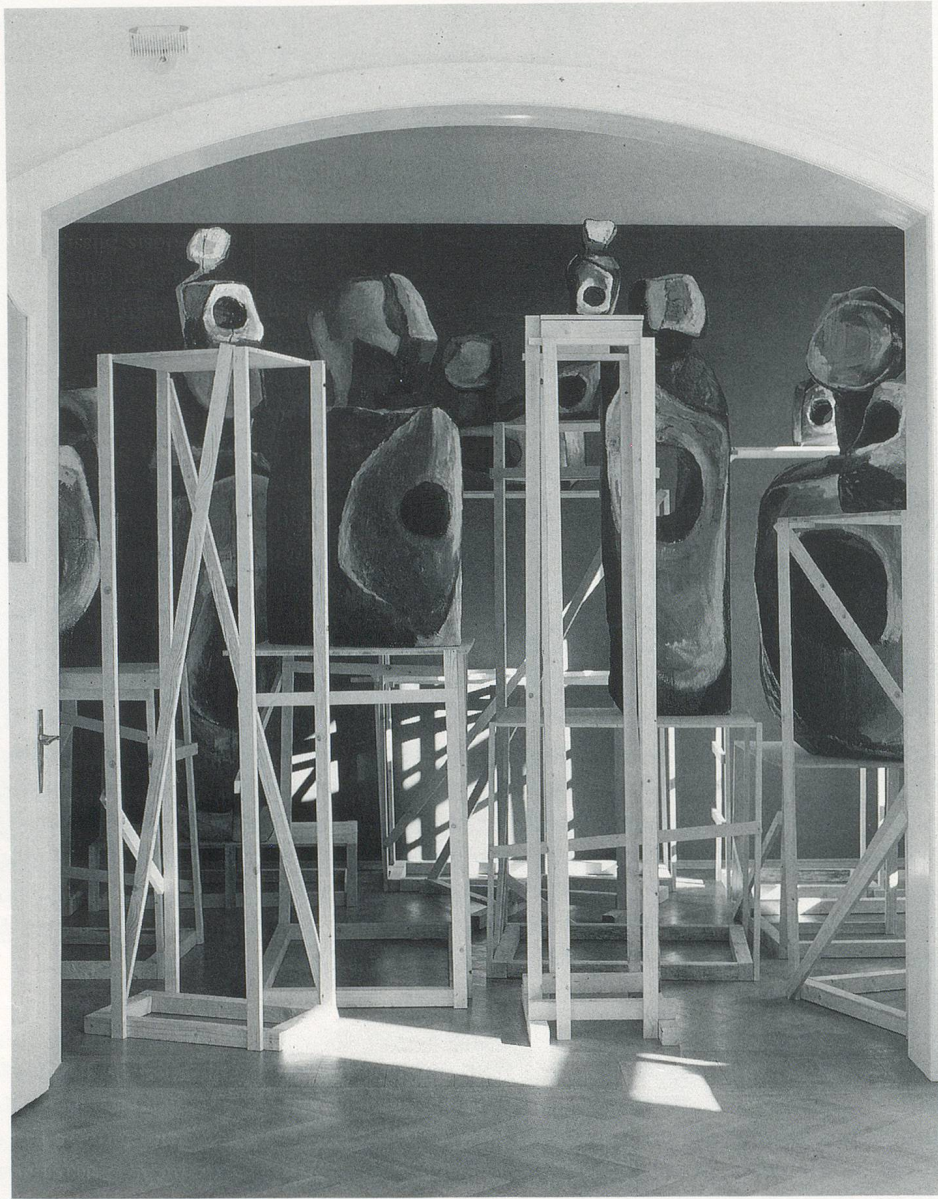
Martin Kippenberger continues to work on a "Sketch for the Draft of a Figure in a Novel" (as per the subtitle of his Café Central published in 1987 by Meter Verlag, Cologne). Does this mean the single work is less important than the artist's overall effort, the manner of acting and strategy?

You can only judge pictures in the context of their larger perspective of oeuvre. If you don't do that, it's easy to make terrible mistakes. Some artists also correct wrong means in the interest of a proper overall effort. However this is not the case with Kippenberger – that is to say, he doesn't design, and he certainly doesn't do sketches. Perhaps because he does not approach art from the outside as if it were a research program on the meaning and being of art and its relationship to other things. He finds himself a priori and with great certainty in a room in which art is present and around which there are no antechambers, i.e. where art is not everything but by the same token where the artist doesn't need to define something in isolation. Therefore the attitude is important and not the effort involved in an individual work.

You write in the catalogue MIETE STROM GAS (Rent Electricity Gas) concerning Kippenberger's action: "What remains is a literal application of paint that refuses to engage in any ideology or cultural criticism ..." Yet doesn't this very refusal contain an inherent awareness of a perhaps overstrained accentuation of ideology and cultural criticism in past decades? And isn't Martin Kippenberger's "Mut zum Dreck" (Courage to Filth, Dickoff) an expression of a particularly German outgrowth of something that was recently described in a New York symposium in the terms: "Has Cynicism Replaced Art?"

This refusal is surely an "active" refusal, because it reacts toward history and the current situation. Nonetheless, to deduce from this and Kippenberger's hard-to-place aesthetics a wish to hear a swan song

Martin Kippenberger



MARTIN KIPPENBERGER,
MODELLE HUNGER, INSTALLATION 1985,
STYROPOR, GIPS, ÖL, LACK / *STYROFOAM, PLASTER, OIL, LACQUER.*



MARTIN KIPPENBERGER,

WE DON'T HAVE PROBLEMS WITH THE ROLLING STONES, BECAUSE WE BUY THEIR GUITARS, 1986,

ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 180 x 150 cm / 70¹/₂ x 59".



for art – that is probably a very bourgeois process, if admittedly dressed-up by the unavoidable existence of so-called critical potential. In addition to court painters and geniuses, the critical intelligentsia has finally been awarded the role of “artist” and the practical consequences of this move have been recognized through the creation of a self-contained niche for certification of values such as freedom and democracy. In a temple like New York this certainly plays almost as prominent a role as the free press, but naturally no one finds any use for recent art in such a system – so it is simply discarded. Suddenly, though, the bogey of the commercialized art market rears its ugly head again, so that in connection with other negative forces it gives birth to such things as cynicism.

How is the “parasitical side” in Martin Kippenberger’s art to be understood - in other words imitation as the dismantling of other people’s art, for instance the reference to Reinhard Mucha, Jeff Koons, Donald Judd and others in the “Peter” Exhibition?

To be sure this art is parasitical, but I wouldn’t interpret it as the dismantling of anybody else’s art. The imitation lacks the twinkle that would allow the works to stand side by side unscathed. But even so, no assault is made against another work of art or against another artist. More often than not Kippenberger even shows genuine admiration and extols praise. He takes art only as a whole and in its full range of variations, in order to “replay” it assimilated in his own person.

Was Martin Kippenberger’s “Bad Painting” bred as it were on the aesthetic ground of the youth culture (Underground und Punk), and does this derive from the wish to infuse an idea of liberty and vitality into art, without appearing “artistically” unreflective and neo-expressive?

The incorporation of Punk und Underground obviously plays a great role with Kippenberger, and as your question in-

MARTIN KIPPENBERGER, EINLADUNGSKARTE / INVITATION CARD:

ICH KÖNNT' EUCH ZWAR WAS LEIHEN, ABER DAMIT WÜRDE ICH EUCH KEINEN GEFALLEN TUN. /

I COULD LEND YOU SOMETHING BUT I WOULDN'T BE DOING YOU A FAVOUR. (GALERIE LEYENDECKER, TENERIFFA, 1985)



dicates an impression is not simply transformed into art, as in the case of some "Neue Wilden." To my mind the experience after Punk seems more important: The "we-own-the-world" attitude as far as style and source are concerned. And since nothing but nothing is blocked out anymore, it is no longer possible to develop a new, formally distinctive style. Even the aforementioned "parasitical" side of Kippenberger is to be understood in this vein: There's no way he can be a parasite because "hosts" or foreign bodies simply don't exist for him. The consequence is his aesthetic practice.

Is Martin Kippenberger playing the "enfant terrible" of the art scene due to an unbearable and disproportionately perceived pressure to perform? By this I mean the European cultural heritage and Kippenberger as the perfect bogeyman of the educated middle class establishment.

The pressure to perform is certainly too much for him – which only makes him yield to it even more – but the pressure is

MARTIN PRINZHORN lives and works as a linguist in Vienna.

not unbearable, so that his response to it is even more obvious. That's why he's such a perfect bogeyman of the bourgeois intelligentsia. Shocking them means coming up with surprises and original ideas – all the time. But Kippenberger is too insistent to be able to play a role that pleases everyone. Critical opinion often reads something like, "that was quite amusing for a change, but once is enough." Accordingly Kippenberger combats dumb jokes, which are meant to spice up the lives of the educated establishment.

Or is Martin Kippenberger simply a misanthrope who elaborates Zero Level art? Is he sending billboard defeatism hot on the heels of yesterday's billboard optimism?

Billboard defeatism doesn't originate from a psychological state but rather from a reflective world view, which though very negative can be kept at a distance. So his refinement of art is non-destructive, and despite the destruction of opposites the framework remains standing.

Bazon Brock writes in the catalogue RENT ELECTRICITY GAS: "Martin Kippenberger's pictures and titles (...) open the way for the perception of things previously thought not worth perceiving," – which reminds one that there is absolutely nothing to be gained by sitting around the subways full of naked bodies! How do you assess the artist's efforts "to nullify moral and aesthetic opposites at the content level" (quotation from Martin Prinzhorn's text in the above-mentioned catalogue - Ed.)?

Opening the way for the perception of unworthy things does not serve to draw attention to them but rather to provide a commentary on things that are worthy of perception. No details are conjured up on the surface to be able to say, "now there's something you didn't notice before." In the final analysis these cross-references result in a commentary on the dignity of perception that is attacked by way of opposite and as a means of differentiation. This point I deem as a political statement by Kippenberger, which is comprehensible only because it cancels out the dichotomy "Art vs. the Rest of the World."

Actually just what is the difference between the BüttnerOehlenHeroldKippenberger fraternity and, let's say, the Lion's Club or student fraternities? As a woman I am tempted to consider their manifestations and code of behavior (drinking program, courage to ugliness) like so much zoological phenomena.

This kind of public activity documents a deep-seated humanistic aspect of their world view: Where differences exist, they are called by their name. Additionally, appearance in public is empirically the most effective scientific method of separating the chaff from the wheat, amongst friends, collectors etc. Anyone who flees, wringing his hands in despair, will not be mourned.

(Translation: Daniel Anthony Iezzi)



FOLGENDE SEITEN / NEXT PAGES:

EDITION FÜR PARKETT

MARTIN KIPPENBERGER

80 UNIKAT-BÜCHLEIN IN OFFSET GEDRUCKT, 15,2 x 9,5 cm, 260 SEITEN,
IN DIE VORZUGSAUSGABE EINGELEGT, SIGNIERT UND NUMERIERT.

80 UNIQUE BOOKS PRINTED IN OFFSET, 6 x 3³/₄ ", 260 PAGES,
INSERTED IN THE SPECIAL EDITION, SIGNED AND NUMBERED.

IM FOLGENDEN DIE 80 BUCHTITEL MIT JEWEILS ENTSPRECHENDEM BILD. JEDES
DER KLEINFORMATIGEN UNIKAT-BÜCHLEIN ENTHÄLT NUR EINE ABBILDUNG,
DIE SICH ABER ÜBER ALLE SEITEN DER PUBLIKATION WIEDERHOLT. DIESE
BÜCHLEIN WERDEN IN TEILWEISE AUSGEHÖHLTE PARKETT-HEFTE NR. 19 EIN-
GELEGT UND BILDEN SO MARTIN KIPPENBERGERS VORZUGSAUSGABE.

BELOW: KIPPENBERGER'S 80 BOOK TITLES AND THEIR CORRESPONDING PICTURES.
EACH OF THE UNIQUE, SMALL-FORMAT BOOKS CONTAINS ONLY ONE PICTURE THAT
IS DUPLICATED ON EVERY PAGE OF THE PUBLICATION. THE BOOKS ARE INSERTED IN
A RAISED, CUTOUT PAGE OF PARKETT'S SPECIAL EDITION, NO. 19.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

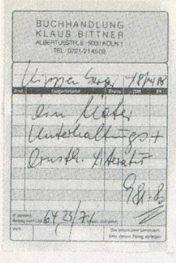
- | | |
|--|---|
| 1 Ein Meter Unterhaltungs- und ernsthafte Literatur DM 981.80 | 29 Rampenpeter |
| 2 Vor-sprung durch Kombination | 30 she made me happy, she made me eat |
| 3 Taxidriver, Bett | 31 Going our way |
| 4 Côte d'Azur no problem | 32 Kotelett ohne Pommes (Foto: Andrea Stappert) |
| 5 Documenta '87 | 33 this car, this car, oh, oh, oh |
| 6 Gespräch unter Gin-Flaschen | 34 günstige Preisverleihung, Teil I |
| 7 Give me a hand | 35 günstige Preisverleihung, Teil II |
| 8 Lieber Martin, ich war neulich | 36 Vernissage bei Vera |
| 9 Martin Kippenberger (Foto: Gudrun Kirchwehn) | 37 Springbrunnenentwurf, mit Holz vom Papst abgeseignet |
| Ich bin zwar nicht der Intelligenteste, aber dafür geb' ich auch | 38 Bilder bei Grässlich |
| am meisten Trinkgeld. | 39 A lover of Bettina Semmer |
| 10 Mit der Hand gemacht erfreut die Mutter | 40 T |
| 11 lustiger Pflaumenkuchen, lachender Pflaumenkuchen | 41 Martin Kippenberger (Foto: Dieter Sattmann) |
| (Foto: Andrea Stappert) | Wenn du mit der Schaufel |
| 12 Dr. Risssschüssel (Foto: Andrea Stappert) | lange genug im Garten rumrührst, |
| 13 Old man river (Foto: Ursula Böckler) | findest Du auch einen Regenwurm, |
| 14 Sigmar P. und die Ledernüsse (Foto: Atelier Mathesie) | und am 4. Tag ist die Tennishose in der Wäsche |
| 15 Lilly | *** |
| 16 Markus Lüpertz, die Erfindung von Michael Werner | Erdnüsse rein und Schuppen runter, |
| 17 Capri bei Nacht | selbst mit der Prinzenrolle von de Beukelaer |
| 18 Anzieh-Kombi-Tisch, gut verpackt, Mitte unten rechts | wird die tote Mutter nicht munter. |
| 19 highway 46 | *** |
| 20 Grosse Bläser (Foto: Dieter Sattmann) | Dieter darf sich was wünschen, |
| 21 Ring am Kopf (Foto: Andrea Stappert) | solange er noch lebt. |
| 22 easy case opening | *** |
| 23 Jenny auf Ofen, Tatlin im Regal | Kitzelnde Narben, |
| 24 Lieber Kippi, | graue Farben. |
| Peter Gente, Heidi Paris, ein Meter im Merve Verlag | Meine Mutter hat gesagt, |
| «Deine Verleger» | darf ich nicht verraten. |
| 25 Buschbabies | 42 Meine Assistentin als ich selbst (Foto: Andrea Stappert) |
| 26 Sitzkissen | 43 Fühl' mein Weichteil |
| 27 Das Broadway | 44 Indiskret |
| 28 Hot what | |

- 45 Once a penny
two a penny
hot cross pants
- 46 hopp in two
- 47 Wenn er fällt, dann schreit er
- 48 warm hands
- 49 Xylophon in Triest
- 50 sofort rot lackieren
- 51 Salzlette anfertigen ohne Pferd
- 52 and now the good-night kiss!
- 53 Rasselbande
- 54 Tischgeschirr
- 55 Rosemarie Trockel bei Peter
- 56 Schon einmal was von heil Hiddeler gehört?
- 57 Dokoupil weiss nicht bescheid
- 58 Uwe, Jutta, Diedrich und unser Mann aus Dänemark bei Peter
- 59 No drunk
no foto
- 60 Sigmar Polke (Foto: Thomas Walter)
- 61 Das Ende der Avantgarde bei Juana De
- 1 *Three Feet of Entertaining and Serious Literature DM 981.80*
- 2 *Head-start through Combination*
- 3 *Taxidriver, Bed*
- 4 *Côte d'Azur no problem*
- 5 *Dokumenta '87*
- 6 *Chatting Gin Bottles*
- 7 *Give me a hand*
- 8 *Dear Martin, I was recently*
- 9 *Martin Kippenberger (photo: Gudrun Kirchwehn)*
I may not be the brightest, but I leave the biggest tips.
- 10 *Handmade makes Mummy happy*
- 11 *funny plum pie, laughing plum pie (photo: Andrea Stappert)*
- 12 *Dr. Ripbowl (photo: Andrea Stappert)*
- 13 *Old man river (photo: Ursula Böckler)*
- 14 *Sigmar P. and the Leathernuts (photo: Atelier Mathesie)*
- 15 *Lilly*
- 16 *Markus Lüpertz, the Invention of Michael Werner*
- 17 *Capri by Night*
- 18 *Dressing-Multi-Table, well-packed, center bottom right*
- 19 *Highway 46*
- 20 *Big Blowers (photo: Dieter Sattmann)*
- 21 *Ring on Head (photo: Andrea Stappert)*
- 22 *easy case opening*
- 23 *Jenny on Stove, Tatlin on Shelf*
- 24 *Dear Kippi,*
Peter Gente, Heidi Paris, three feet of Merve Publications
"Your publisher"
- 25 *Bush Babies*
- 26 *Cushion*
- 27 *The Broadway*
- 28 *Hot what*
- 29 *Peteramp*
- 30 *she made me happy, she made me eat*
- 31 *Going our way*
- 32 *Pork Chop without Fries (photo: Andrea Stappert)*
- 33 *this car, this car, oh, oh, oh*
- 34 *bargain award ceremony I*
- 35 *bargain award ceremony II*
- 36 *Opening at Vera's*
- 37 *Design of Fountain with wood blessed by the Pope*
- 38 *Pictures at Grässlich's*
- 39 *A lover of Bettina Semmer*
- 40 *T*
- 41 *Martin Kippenberger (photo: Dieter Sattmann)*
If you dig around long enough in the garden with a shovel, you may find
an earthworm, and on the 4th day the tennis shorts are in the laundry

- 62 Vater und Sohn
- 63 Reinhard Mucha bei Peter mit Tomate Mozzarella
in Bronze
- 64 forbidden standing
- 65 red in white
- 66 painter's choice
- 67 MK auf Lager Roggendorf
- 68 Herold scherzt
- 69 Koons von MK falsch gestellt
- 70 Uns Albi (Foto: Andrea Stappert)
- 71 Beim Disco-Friseur
- 72 Anselm Kiefer beim Abschlussball
- 73 Der falsche Storch
- 74 Gabi hat u popo, wie man sieht
- 75 Hubert Kiecol wie er ringt und lacht
- 76 Rio Wadenblues
- 77 Jacketkronen bei Erhard Klein
- 78 Gerhard Richter unten rechts als Interconti-Tisch
- 79 Fünf-Sterne-Disco
- 80 zuhause in Carmona
- Peanuts in and dandruff down even playing the Prince of de*
Beukalaer won't bring mother back to life

Dieter can make a wish as long as he lives.

Scars that tickle Gray is fickle My mother said I cannot tell.
- 42 *My assistress as myself (photo: Andrea Stappert)*
- 43 *Feel my Soft Part*
- 44 *Indiscreet*
- 45 *Once a penny*
two a penny
hot cross pants
- 46 *hopp in two*
- 47 *All Fall Down*
- 48 *Warm hands*
- 49 *Xylophone in Trieste*
- 50 *varnish red immediately*
- 51 *preparing a pretzel without a horse*
- 52 *and now the good-night kiss!*
- 53 *The Gang*
- 54 *Dishes*
- 55 *Rosemarie Trockel at Peter's*
- 56 *ever heard of heil Hiddeler?*
- 57 *Dokoupil doesn't get it*
- 58 *Uwe, Jutta, Diedrich and our man from Denmark at Peter's*
- 59 *No drunk*
no photo
- 60 *Sigmar Polke (photo: Thomas Walter)*
- 61 *The End of the Avantgarde at Juana De's*
- 62 *Father and Son*
- 63 *Reinhard Mucha at Peter's with Tomato Mozzarella in Bronze*
- 64 *forbidden standing*
- 65 *red in white*
- 66 *painter's choice*
- 67 *MK at Roggendorf Warehouse*
- 68 *Herold joking*
- 69 *Koons mis-placed by MK*
- 70 *Our Albi (photo: Andrea Stappert)*
- 71 *At the Disco Hairdresser's*
- 72 *Anselm Kiefer at the Prom*
- 73 *The wrong stork*
- 74 *Gabi has a rear, as you can see*
- 75 *Hubert Kiecol how he struggles and laughs*
- 76 *Rio Calf Blues*
- 77 *Jacket Crowns at Erhard Klein's*
- 78 *Gerhard Richter lower right as a Hilton Table*
- 79 *Five Star Disco*
- 80 *at home in Carmona*



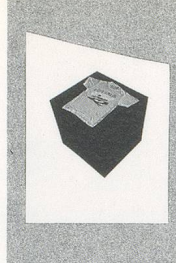
1



2



3



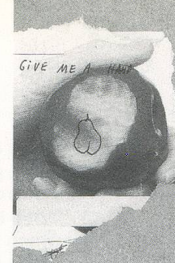
4



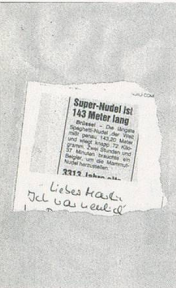
5



6



7



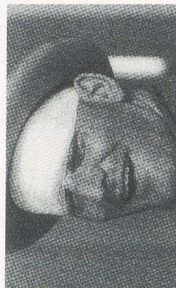
8



9



10



11



12



13



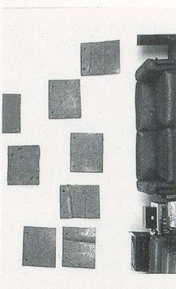
14



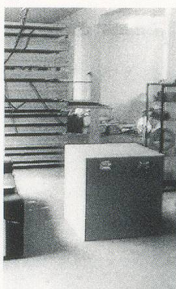
15



16



17



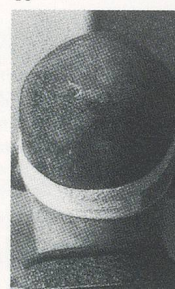
18



19



20



21



22



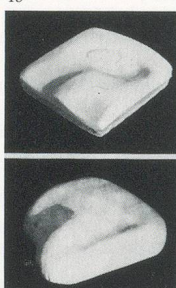
23



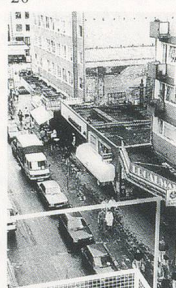
24



25



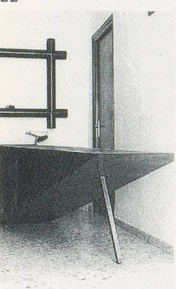
26



27



28



29



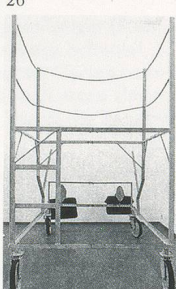
30



31



32



33



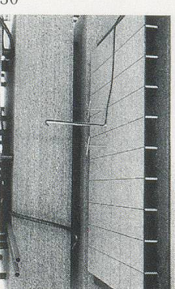
34



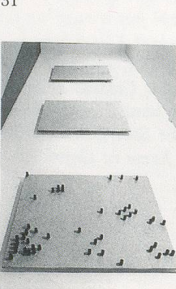
35



36



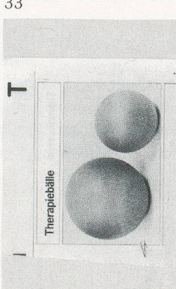
37



38



39



40



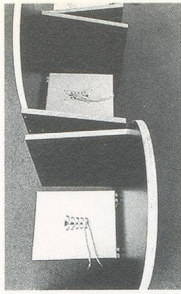
41



42



43



44



45



46



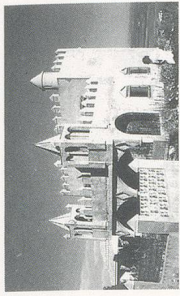
47



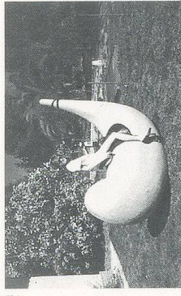
48



49



50



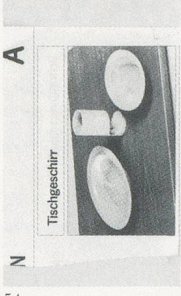
51



52



53



54



55



56



57



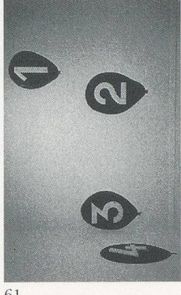
58



59



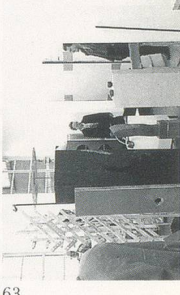
60



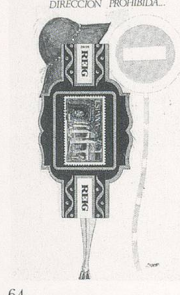
61



62



63



64



65



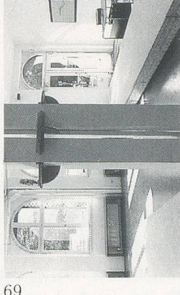
66



67



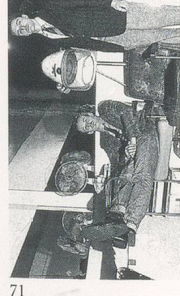
68



69



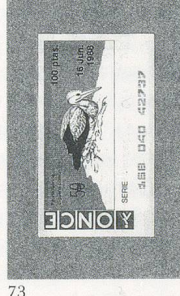
70



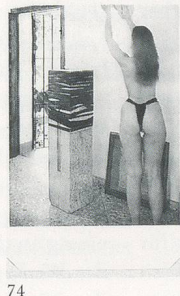
71



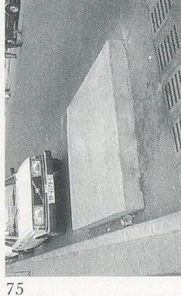
72



73



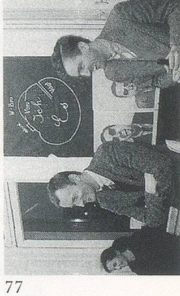
74



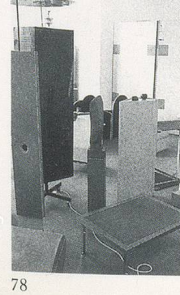
75



76



77



78



79



80