

el. starbo, ede bis zel d
**Sind die Discos so doof
wie ich glaube, oder
bin ich der Doofe**

(Schock aus heißt das Spiel) (1984)

Meinem Freund Max Hetzler gewidmet

Galerie Peter Pakesch Wien 1984



Schock aus heißt das Spiel.

Martin Kippenberger

Tote Frau wie Täubenscheiße.

Werner Büttner

Nachdem in diesem Jahr immer die Malerei schon hunderte Male folgendermaßen besprochen worden ist (von den Abstrakten die repräsentative Malerei, von der Aktionskunst das Tafelbild, schlechthin), kann es auch dem Breck und der Unschuld des Schlechten nicht entgehen, daß es in der zeitgenössischen Malerei nicht mehr um die Malerei selbst gehen kann. Rückgriffe auf die eigene Geschichte bringen keine Erneuerung der Malerei, sondern stabilisieren nur ihre konservierende Funktion durch Umgehung aller kulturellen und subkulturellen Errungenschaften der Moderne. Kunstbewegungen wie Futurismus, Dada, Surrealismus und (Anti-)Künstler wie Walter Serner, Schwitters, Man Ray (als Fotograf), Joseph Beuys, Y. Klein haben das bild-künstlerische Denken einer Veränderung unwürdig, da nur die Fähigkeit einer subtilen, Barockal nicht ins Auge zu blücken vermag. Warum soll Malerei nur aus der Hand loben? Damit sie in der Wurde des guten Geschmacks landet? Was soll die große, exzessive Gebärde anderes sein als „das Bedürfnis der Maschinen nach Symbolen ihrer Nichtmaschinelichkeit“ (O. Wiener) zu befriedigen? Eine zeitgenössische Sensibilität hat Still als Staffage durchschaut, in deren Gedärmen nach Deutschlands verlorenen Größe gewühlt wird und nogiert, pastose Kraftmeierei als Simulata verlorenen bürgerlicher Souveränität. Mit solch suggerierter Lebendigkeit hat Kippenberger nichts am Hut. Wenn er sich der Wahrheit nähert, dann auf Schuhen, die nicht alle über tausend Mark kosten; denn er weiß: „Schöne Schuhe haben dünne Sohlen“ (M. Kippenberger), wie ein Bildhauer lautet. In einer Welt der Surrogate und Simulata, deren Brüche nur mehr ein ebenso naiver wie vöcker Aufstrich zuschmierern kann, sind Zynismus, Ironie und Frechheit geeignete Strategien, um vor Kitsch und falschen Pathos zu schützen. Das in etwa hat Rudolf Augstein gemeint, als er von Martin lobend sagte: „Der Kippi kann ja nicht einmal ein Würstgen schmiereln.“ Statt Still als Staffage, Still als Strategie (Dokupli), statt Malerei als Malerei, nun Malerei als multimedialer Verzweigung und als Haltung. Nur in einer relativierten Form der Malerei ist es heute noch möglich, Aussagen zur Zeit zu machen, nur eine relativierte Malerei ist heute noch legitim, die sich nicht auf bloß malerische Mittel beschränkt, sondern bei ihrer Auseinandersetzung mit der Realität auch andere Strategien benutzt, die individuelle Eingriffe des Künstlers in die gesellschaftlich monopolisierte Ideologieproduktion ermöglichen (oder auch nicht, Kippenberger). Statt Gedankenmalerei, statt „stoßer Maulwürfelbereich Öl und Terpentin, welche den angepaßten neuen sozialen Aufsteigerschichten ein visuelles Logo ihrer Nichtangepaßtheit verpaßt, riskiert Kippis Pinsel wirklich eine große Lippe, er spricht nämlich, er spricht von bundesdeutscher Sozialstaatlichkeit. Wo andere, im Chaos deutscher Ideologieproduktion, wo wirklich „anything goes“, nicht einmal die Schuhe ausziehen würden, läßt sich Kippis Pinsel nieder, in die Abgründe von Konvention, Dummheit und normiertem Verhalten („In der Brille der Norm sind wir vorn.“). Wo gegenwärtig eine Eklipse des Geschmacks, eine Kioaka von Bildwelten (Schuld) zelebriert, geht in Kippenbergers Bildern schamlos die Sonne der Geschmacklosigkeit auf, mit der er eine von bankrotten Begierden verschlissene Welt beleuchtet. Er befindet sich dabei in bester Gesellschaft, denn schon Breton und Dall strömen sich um die Ehre, wer im schlechten Geschmack der Epoche weitergegangen sei.

Dieses Experimentieren mit dem Scheitern („das Wissen erweitern durch Scheitern“, steht im Katalog von Büttner, Kippenberger und Oehlen), um letztmögliche Formulierungen zu erreichen und aus verstecktesten Konventionen zu fallen, hat über Izara, Breton, Mariel Broodthaers und des weiteren über Dieter Roth und Polke zur Theorie des Bad Painting geführt, die zu den Anfängen von Kippenbergers Kunst wollen gehört. „Nur (kleine Kunst) aufkommen lassen“, war anscheinend das Motto, um jede Solidarität mit der BRD-Wirklichkeit zu verneinen. Die herrschende Kunst galt offensichtlich als Komplizin der rückständigen miesen Wirklichkeit. Seine visuelle „Kakophonie“, in den lannen Nächten des von ihm gleiteten Berliner Punk- und New Wave Clubs „S.O.36

inhaltet, ebenso wie seine Sprache bis zum Rand zur Szene überlebensfähig gesteuert, verdingt sich nicht als Sklave von Hand und Pinsel, sondern in einem dynamischen Ineinanderdringen von Sprachen und Pinselstrich kann es zu individuellen Wirklichkeitsverwandlungen zu einer Relativierung der Realität und deren falschen Herrschaftsanspruch usw. Während die gestische und expressive Malerei in ihrer Festsicherung der Hand, der spontanen Subjektivität und des Malmaterials (je mehr die Farbe tropft, umso besser ist der Maler) eigentlich die Unterdrückung zelebriert, gegen die sie sich expressiv gestis wendet und endlos wie die Dummheit das Hohe, Heroische und Hehre beschwört, beteiligt sich Kippenbergers Bewußtseinsmalerei an der Entkopplung der Realität, wenn wir davon ausgehen wollen, daß die Welt, so wie sie ist, den Köpfen der Herrschenden entspringt und nicht ihren Händen. Nicht Mutter fragen, Zeitung lesen, heißt es daher bei Büttner, Kippenberger und Dehler in ihrem Essener Ausstellungskatalog, 1984.

Wie in der ersten großen Phase der deutschen Malerei der Epoche des kapitalistischen Realismus (ab 1952) von Gerhard Richter und Sigmar Polke, die sich statt auf das Wirklichkeitsbild der Medien- und Warenwelt auf die banalen Dimensionen des Alltag bezogen (Socken-Bilder und „Why can't I stop smoking?“ von Polke, Klorolle und fälfarber Trockner mit einer Textinskription von Richter), gehört Kippenbergers Malerei anfangs in den Horizont der Reproduktionsästhetik, wo die Techniken der Collage, der Transparenzen, der verbalen Inschriften mehrere Realitätsschichten konstruieren. Seine Malerei bezieht sich technisch wie inhaltlich auf eine gewisse Welt der (reproduktionsästhetischen) Ready Mades. Seine Ready Made Malerei, welche den konzeptuellen Gestus von Duchamp bis A. Dehler inkorporiert, ist bewußte Malerei, wo die materiellen Mittel wenig Eigenwert haben, sondern eine Art normaler Zeichensprache bilden, welche gegen das Elend als Thema der Zeit anmalt. Als Dumme Malerei leistet sie Aufklärung, aber nicht in den Unterhosen der Humanisten, die wären viel zu bieder und behaglich, sondern mit einer brutalen Schärfe, Schindrigkeit, im Ton einer gutmütigen Kriegserklärung gegen die „Knechte des Tourismus“ (Kippenberger) und „die Schrecken der Demokratie“ (Werner Büttner), welche der Kompliziertheit und Komplexität unserer Gesellschaft angemessen ist. „Wahrheit ist Arbeit“, heißt daher der Katalog der großen Gemeinschaftsausstellung des Freundeskreises Werner Büttner, Marlin Kippenberger, Albert und Marcus Dehler in Essen 1984. Ihre Malerei gehört zu den ganz wenigen in Deutschland, die wirklich zeitgenössisch und historisch legitimierbar ist.

Nach der Thematisierung der Malerei als strategisches Medium gehört noch ein zweiter Aspekt zu Kippenbergers Malerei das Bewußtseins, nämlich ihre formale Zeichensprache bzw. die Insikription von Texten in das Bild. Vergleichbar einer anderen Traditionslinie (von William Blake bis Günther Brus), hat auch Kippenberger eine eigenständige literarische Produktion. Seine Gedichte und Texte sind ebenso schonungslos wie schön. „Nie mehr murren, niemals klagen, einfach dummsstellen denn Fragen schaden.“ „Ich hab kein Abbil, vielleicht x ein Bier. Hör auf zu mosern, so gehts nicht nur dir.“ „Zweisamkeit tut weh, Sonnenbrand auch.“ „Kacke auf den Schültern und Kinder im Arm. Wer will mich heiraten, usw.“ Wenn ich von sprachlichen Charakter seiner Malerei spreche, dann nicht deswegen, weil die Bildtitel für Kippenbergers Bilder außerordentlich wichtig oder gar Bestandteil des Bildes sind, sondern weil seine Malerei selbst eine Zeichensprache ist. Anläßlich der großen Polke Retrospektive hatte B. Buchloh 1976 die Frage gestellt, warum Malerei ihren ertragreichen Verdikt zur Zeichen- und Formsprache sein zu können, und auf Wortsprache ewig verzichten zu müssen, sich gedanken- und widerstandslos fügen sollte. Kippenbergers Leistung liegt darin über die bloße Kombination von Bild und Text hinauszugehen und die materiellen Elemente selbst sprachlich zu organisieren. Dadurch gelingt es ihm, die Literarisierung der surrealistischen Malerei zu vermeiden, ebenso wie die Plättchen-mancher konkreter Poeten. Kippenberger verwendet das Alphabet der visuellen Codes, deren Bedeutung wir tagtäglich beim Wahrnehmen von Film, Funk und Fernsehen u. a. konditionieren.

Die narrative Organisation einer Bildelemente drängt Kippenberger auch dazu, die Bilder selbst wie Buchstaben zu mehrteiligen Reihen zu fügen, zu Quadrupeln oder zu 2 Reihen mit je 5 Bildern („Null Bock auf Ideen“) oder mit je 3 Bildern („Schade, daß Wols das nicht mehr interjuben darf“) oder gar zu 3 Reihen mit je 7 Bildern („Bläß vor Neid steht er vor deiner Tür“). Es ist nicht so sehr der dadurch entstehende assoziative Charakter, der zu diesen Reihungen führt, sondern das sprachliche Moment der Verkettung und Angrenzung (Metonymie).

Die sprachliche Strukturierung seiner Bildelemente, wie sie in ihrem dynamischen Ineinanderdringen und Verschieben zum Ausdruck kommt, hat Kippenberger zu einem Zeitpunkt, wo malerische Probleme nur ridiculisiert werden konnten, wie es sein Freund Büttner in der Serie „Die Probleme des Mimikris in der europäischen Malerei“ vorführte, und wo die gestische Expression in Salonmalerei umkippte, zu einer erweiterten Dimensionalität des Malens geführt, welche ihm die mehrdimensionale Wirklichkeit anmalen erlassen ließ. Die Strukturalisten waren es, welche Kultur mit Erfolg als sprachliches Phänomen analysierten. Kippenbergers Malerei-Mimikris hat daraus die Konsequenz gezogen. Seine mehrdimensionale Abbildungstechnik, welche die grundlegende Merkmale aller Strukturen — Ganzheit, Transformationen und Selbsttragbarkeit — aufweist, wobei die Teile des Teil-Ganzen-Komplexes zueinander nicht nur in binärer Opposition stehen, entfaltet ihre „innere Logik“ im Sinne einer diachronischen Transformation, sodas die gegenständliche Bildwelt irrealer Zusammensetzungen, Räume und Konturen erhält. Dieses Traumbhafte der Sprache wird gelegentlich durch die Techniken der Collage und der Transparenzen verstärkt und verknüpft. Umgekehrt weisen die Transparenzen auf dem Sprachcharakter der Bilder hin, denn der Traum ist eine metonymische Sprache. Diese von Angrenzungen und verschobenen Abgrenzungen lebende metonymische Sprache der Kippenbergerschen Bilder ermöglicht es, die Invasion der falschen öffentlichen Sprache abzuwehren. Ihr Blick in die Medien- und Warenwelt, welche unser Bewußtsein kodiert, dekodifiziert die visuellen Codes, die falschen Botschaften. „Die Flucht in die Zeitschriften wird erleichtert durch den Tod der Mutter. Mutter gleich Wahrheit, tote Mutter gleich Wirklichkeit.“ Wenn schon Bürgermeister des Sozialstaates klagen, daß die Kreativität nicht mehr groß geschrieben wird, dann soll man nicht kleinlaut bleiben und ihn barsch widerlegen. „Jeder Mensch muß zur Post gehen.“ Die Textinskriptionen sind also nur ein Teil der sprachlichen Organisation von Kippis Bildern, wo der Pinsel nicht nur malt, sondern auch schreibt und filmt. Diese Bildsprache ist in der Tat bereicherter Spiegel der bundesdeutschen Bewußtseinslandschaft, vom „Geheimdienst am Nächsten“ über „Onkel Bonbon“ und „Strahlemann“ aus dem öffentlichen Dienst — bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsaulen: zu „War Gott ein Stümper“ — Ein polemischer Chronist bundesrepublikanischer Wickelheit, dessen bittere Bildfindungen und zynischen Texte, dessen Impertinenz, subversiver Witz und Wachsamkeit eine Authentizität in der Tradition eines Daumier, Hogarth, Ensor, forcieren. Seine Bildsprache setzt umfassende ikonographische Bezüge, aber statt Gebelung und Kreuzzuge erliegt er sie über die Brutalität und Opportunität unserer Zeit. („Da haben Sie was fürs Leben gekauft, Herr Columbus.“ Besuch im Hiroshima Museum mit Punktetabelle von Köhlermeier.).

Kippi ist ein unglaublich guter Maler, insbesondere seine letzten Bilder sind sozusagen „professioneller“ geworden. Die metonymischen Transparenzen und die Bildtextbezüge haben sich in den Einzelbildern verdichtet. Dazu kommt ein Blendoisimus der Stille. Nicht nur Texte und Bilder werden ineinander gebendet, auch verschiedene Stile. Diese postmoderne Unverschämtheit negiert einerseits jeden von der Geschichte diktierten Ausdruckszwang und das damit verbundene verdinglichte Erleben, basiert andererseits auf der Erkenntnis, daß jeder Stil, auch wenn er noch so dissident, individuell souverän und auflehnd war, schließlich doch nur eine Strategie des Erfolgs war, um im Museum der Angepaßtheit oder in einem gutgeheizten Kunstspezialisationslager zu landen. Diese Malergeneration zerlegt auch die Heroen- und Heiligenlegenden der Malereigeschichte und sucht gleich den Erfolg, lautstark und schamlos, den andere verschämt aber umso tiefer ersehnt haben. Die Spielregel „Durch die Pubertät zum

Erfolg (Kippenberger) zielt auf den Kern des gesellschaftlichen Motors, den es blüht. Stil als Erfolgsstrategie einfach ineinander zu überwinden, relativ gleich, zuplatz sie ihren Platz mit den Emblemationen der Trivialisierung der alltäglichen Mythologie teilen müssen. Der gesellschaftlichen Schablonierung entkommt, wer die Schablonenform des Stils befreit, oder, von Jugendstil zum Freistil, schwimmt wie Kippenberger. So eine Stilkritik als Ideologiekritik kratzt an der Verdinglichung der Realität in Bewußtsein.

Kippenberger ist ein unglaublich guter Maler. Doch er weiß, daß es darum nicht ankommt. Der Glaube an den Farbtopf kommt vor einem offenen Trug. Die Malerei der Wilden Gesten ist eine Art demokratische Malerei geworden. Fashionable Porträtmaler eines Zeitgeistes, den sie nicht geschaffen haben. Kippenbergers kognitiver Stil, der in den Bewegungen des 1. Stils dabei sein und 2. Stile Zeitgeistes war, tritt eine Auswahl von ikonographischen Elementen und Realitätsreflexen, jeweils mit einem individuellen Punkt gelteft, sodass die Maske der kollektiven Verdrängung von den kollektiven Träumen fällt. Wie ein Freund Dürer ist er Sozialstaat-Porträtist. Sie reflektieren die Rolle der Kunst in der Maschinerie der sozialen Kontrolle. Wie Damien Hirst, Delacroix, Courbet und Baudelaire, von dessen Dandyismus ihre triumphale Impetuosität gezeichnet ist, reagieren sie auf die revolutionären sozialen Wandlungen. Doch wie soll ein Maler politische Kunst machen, wenn es keine Revolution und keine Arbeiterklasse mehr gibt. Ein Bandelarte der sozialstaatlichen Lebensverhältnisse greift Kippenberger die gesellschaftlich monopolisierte Wirklichkeit an, welche die Klischees der Geschichte als Wahrheit anbietet und sie in der Verdrängung zur verbindlichen Ideologie ausstaut. Kippenbergers aufbauende Malerei ulent also dem Abbau gesellschaftlichen Unbewußten. Das sieht man besonders in der Art und Weise seines malerischen Verhältnisses von Grund und Figur. In seiner Malerei wird die patriarchalische Figuratur abgeschafft. Deshalb Kippis berühmtes Glück bei schönen Frauen.

Gegen die Barberei des gesellschaftlichen Unbewußten zieht Kippi den elastischen Pinsel aus der Palette und baut mit semel sprachlichen Strahlmalerei an den schönen Jahreszeiten der Zukunft. Heute denken morgen fertig.

Kippenberger ist der legitime Erbe von Picasso und Picabia, wie schon die zwei PPs in seinem Namen be weisen.

Peter Weibel

No more shock is the name of the game

Martin Kippenberger

Dead woman — like ploughed shit

Warner Boffner

After painting has been pronounced dead hundreds of times in the course of this century (representative painting by abstract art, the classical painting by action art), it cannot escape the eye of the innocence of what is considered bad that contemporary painting is not just concerned with painting per se. By resorting back to its own history, painting brings about no innovation and only stabilizes its function of conserving the past, making a detour around all of the cultural and sub-cultural achievements of Modernism. Art movements such as Futurism, Dadaism, Surrealism and anti-artists such as Walter Serner, Schwitters, Max Ernst, Joseph Beuys, Yves Klein, etc. have brought about a transformation in pictorial artistic thinking which only the cowardice of a subtle barbarism looks away from. Why should painting only have to live from the mouth? So that it ends up in the desert of bad taste? What does the great expressive gesture represent other than "the need of machines for symbols of their non-

machinelkeness" (O. Wiener) being satisfied? A contemporary sensibility has discovered style to be nothing other than sham. In its entrails, Germany's lost greatness is rummaged up. This ostentatiousness which is laid on thick is now being rejected as simulative of a lost bourgeois sovereignty. Kippenberger doesn't want to have a thing to do with the illusion of such vitality.

If he approaches truth, it is in shoes which don't necessarily have to cost a thousand marks, for he knows that "pretty shoes have thin soles" (Kippenberger), as the title to one of his paintings reads "in a world of surrogates and simulates the ruptures of which can only be covered up by a layer of color that is just as naive as it is thick, cynicism, irony and impertinence are adequate strategies for protecting oneself from kitsch and a false pathos.

This is more or less what Rudolf Augstein meant when he spoke of Martin commendably: "Kippi can't even smear a sandwich!" Instead of style as sham, style as strategy (Dokoupli) and instead of painting as painting, painting as a medium. Only when painting is places in this perspective is it today still able to make statements about our time, only from this perspective can painting still be legitimized. Painting understood in this sense is not just limited to merely pictorial means, but also utilizes other strategies in dealing with the reality, enabling the artist to personally intervene into the socially monopolized production of ideologies ("not either!" Kippenberger).

In lieu of gesture painting — thought painting, in lieu of boasting in oil and turpentine, which visually affirms the non-conformity of the new conforming groups who want to make it to the top of society, Kippi uses his brush to talk out of turn: he actually speaks, he speaks of the distressing and provincial nature of the federal German social state system. Whereas others wouldn't even take off their shoes in the chaos of the German productions of ideologies, Kippi plunges himself into the abysses of convention, ignorance and normed behavior. ("In the midst of the norm, we are up from." Whereas presently an eclipse of taste "a cesspool of picture words" (Schuldt) is being extolled in German art halls, the sun of fashionableness is impudently sinking in Kippenberger's paintings which he throws light to a world that has become threadbare through bankrupt desires. Here, he finds himself in the best of company: Breton and Dali formerly fought over the credit of having gone farthest in the epoch's bad taste. This experimenting with failure ("enwidening one's knowledge through failure" can be found in the catalogue to the exhibition of work by Bittner, Kippenberger and Oehlen) is the attempt to obtain the last possible formulations and to fall out of the most hidden conventions. This has led over Tzara, Breton, Marcel Broodthaers, well as over Dieter Roth and Polke to the theory of Bad Painting which represents one beginning of Kippenberger's art will: "Allowing only one art to arise" was, it seems, the slogan with which any solidarity with the German reality was denied. The dominating art was apparently considered as an accomplice of a retrograde, miserable, narrow-minded reality. His visual "cacophony", imhaled during long nights at the Berlin punk and new wave club "S.D.36" that he runs, as well as slogans, German rap which has become a survival ritual of the scene, not only acted as the slave of the hand and brush, in a dynamic intermingling of slogans and brush strokes, he has transformed reality in an individual way. Reality as well as the false pretenses of power were brought into perspective. Whereas gestural and expressive painting actually extols suppression by idolizing the hand, spontaneous subjectivity and the painting material (the more color that drips the better the painter) — all of which it is actually against expressive gestic — and endlessly conjures the lofty, sublime and heroic, as also ignorance does, Kippenberger's consciousness painting helps head reality. If one pictures the world, so as it is, corresponding to the heads of those in power and not to their hands, "Don't ask mom — read the paper" is stated in the catalogue to the 1984 exhibition of work by Bittner, Kippenberger and Oehlen held at Essen.

The first grand phase of German painting, the epoch of "Capitalist Realism" (since 1962) in which Gerhard Richter and Sigmar Polke figured, referred to a picture of reality presented by the world of media and goods and to trivial dimensions of everyday life (sock pictures and "Why can't I stop smoking?" by Polke, "Toilet roll" and the foldable "Dryer" with a text inscription from

Nichter). Similarly, Kippenberger's first paintings were set in the horizon of a reproduction aesthetic in which a number of layers of reality are created with the techniques of collage, transparency and verbal inscription.

Technically as well as thematically, his paintings refer to a world of (re)production aesthetic ready-mades. His ready-made painting which incorporates the conceptual gesture of Duchamp, and more recently of A. Denzin is conscious painting. Here the pictorial means have little intrinsic value but rather form a sort of formal language signs which he uses to paint against the binary as the subject of our time against that which is oppressive. As "dumb" painting it enlightens, but not in the underparts of the humanists which would be just too simple and cozy, but with a brutal pungence, permissiveness and in the tone of a good-natured declaration of war against the "servants of tourism" (Kippenberger) and the "horrors of democracy" (W. Buttner) which takes the complexity of society full into account as well as its role as an accomplice.

"Truth is Work" is thus the title of the catalogue that was made for the large group exhibition at Essen in 1984 where work by the artists and friends, Werner Buttner, Martin Kippenberger, Albert and Marcus Denzin was shown. Their paintings represent some of the very few that can be considered really contemporary and be legitimized historically. Besides the aspect of painting as a strategic medium, there is a second one characteristic of Kippenberger's consciousness painting: its formal sign language, the inscription of texts in the painting. Analogue to another line of tradition (reaching from William Blake zu Gunter Brus) Kippenberger is also productive in literature. His poem and texts are just as blunt as they are aesthetic. "Never again grumble, never complain, just act dumb, since questions only harm." "I have no alibi, now and then maybe a bear, stop moping, things aren't like that just for you." "twosomeness hurts, so no sunburns" "shit on your shoulders, children in your arms, Who will marry me, etc. If I stress the language-like character of his paintings, it's not because I believe that the picture titles are all that important in his pictures or that they are a component of them, but rather because his painting is itself a sign language.

At the occasion of the large Polke retrospective in 1976, B. Buchloh asked: why must painting have to forever conform without thought or protest to its verdict of being nothing other than a sign and form language and have to renounce word language. Kippenberger has achieved in going beyond the mere combination of image and text having proceeded to arrange the pictorial elements as a language in itself. By this, he has succeeded in avoiding a literary exploitation of Surrealist painting as well as the commonplaces typical for some concrete poets. Kippenberger uses the alphabet of visual codes the meaning of which we condition daily in the consumption of media such as film, radio, TV, etc.

The way in which his picture elements are arranged narratively leads Kippenberger to arrange the pictures like the letters of the alphabet: he creates rows consisting of numerous pieces, quadruples. There can be two rows, each consisting of five pictures ("No Zest for Ideas") or rows, consisting of three pictures each ("Too bad Wols couldn't live to see this") or even three rows of seven pictures ("Pale out of jealousy, he stands before your door"). It is not so much an associative dimension that evolves from this and leads to such arrangements as the linguistic aspects of contiguity and concatenation (metonymy). The linguistic structuring of his picture elements as can be seen in their dynamic interpenetration and shifting, has led Kippenberger to the extended dimensionality of painting which enables him to adequately grasp multi-dimensional reality. This developed at a time when problems inherent to painting could only be radicalized as his friend Buttner did explicitly in his series "The problems of mingling in European painting" and when the gestural mode of expression was turning into parlor-room painting. The Structuralists were the ones who succeeded in analyzing culture as a linguistic phononanon. Kippenberger drew the consequences from all of this. His technique of multi-dimensional depiction reveals the basic features of all structures (totality, transformations and self-regulation) with the pieces of the piece-whole-complex not necessarily having to only stand in binary opposition to each other.

This technique unfolds an "inner logic" in the sense of a diachronic transformation, giving the objective picture world unreal relationships, spaces and even contours. The dream-like nature of language is sometimes reinforced by means of the techniques of collage and transparency. By the same token, the transparencies point at the linguistic nature of these pictures, since a dream is in fact a metonymic language. This metonymic language in Kippenberger's paintings which feeds on delimitations and shifted delimitations, enables one to ward off the invasion of a false public language. By looking into the media and words world that codes our consciousness, visual codes, false messages can be deconditioned. "The flight to newspapers is facilitated by the death of the mother. Mother equals truth, dead mother equals reality." If the mayors in a social state complaint that creativity is no longer a big issue, one should not remain meek, but reply gruffly: "Everyone has to go to the post office."

The text inscriptions are only a part of the linguistic organization of Kippi's paintings in which the brush not only paints but also films and writes. This picture language is in effect an eloquent mirror of the landscape of federal German consciousness ("Secret Service on neighbors", "Uncle Sweets", "Was God a Buttner", etc.)

As a chronicler, polemizing federal German reality, his bitter picture findings and cynical slogans, his impertinence, subversive humor and keenness altogether result in an authenticity in the tradition of a Daumier, Hogarth, Ensor. His picture language creates comprehensive references, but instead of castigating and crusading, he lets these out on the brutality and opportunism of today's world. ("You cashed in something for life, Mr. Columbus... A Visit at the Hisoshimo Museum with dot charts by Köhnlechner.") Kippi is an incredibly good painter. Especially his last paintings have gotten more "professional", so to speak. The metonymic transparencies and the picture text references have become more dense in the individual paintings. This is accompanied by an almost fanatic passion to blend different styles. Not only texts and images intermingle, but also various styles. On the one hand, this post-modern impertinence rejects the compulsion to express oneself which has been forced on us by history and the way of experiencing things resulting from this. On the other hand, this new stance is based on the realization that every style, however insignificant, individual and sovereign or rebellious it was originally, is in the last analysis a strategy aimed at success, even if only to end up in a museum of conformity or in the well-heated warehouse of an art shipping company. This generation of painters undoes the legends of saints and heroes venerated in the history of painting and looks for success right from the start. This they do loudly and shamelessly, they get to what others once yearned for, shamefully but all the more profoundly: The game rule "Through publicity to success" (Kippenberger, 1979) aims at the very core of the social mechanisms which it seeks to unveil. Styles understood as success strategies are simply faded into each other so that they are put into the right perspective. This is especially relevant if one considers that these styles share their rank with trivialities of daily mythology, which are faded in as well. The only way to escape this stereotyping is to either stress the stereotype nature of style or to follow Kippenberger in swimming from "Jugendstil to free style". In this sense, style critique attacks the way reality takes shape in consciousness. Kippenberger is an incredibly good painter, but he knows this isn't the only thing that counts. Painting in the sense of wild gestures has become a sort of democratic parlor painting with fashionable portrait painters of a zeitgeist that is not their own creation. Kippenberger's cognitive style which is present in his being-in-thesecond and his being-zweitgeist-second, makes a selection of iconographic elements and reality reflexes each of which are filled with an individual punch so that the mask of collective suppression falls from collective dreams.

Like his friend Buttner, he is a portraitist of the social state. They reflect on the role of art in the machinery of social control. Like Daumier, Millet, Delacroix, Courbet and Baudelaire whose Danyism shines through in their triumphant impertinence, they react to revolutionary social changes. But how should an artist produce political art when fact there is no longer any revolution or worker's

party? As a Baudelaire in the setting of the social state, Kippenberger attacks socially monopolized reality, one which presents the clichés of history as truth, and makes these into an obligatory ideology through repression.

Kippenberger's constructive painting thus helps to reduce the social unconscious. This is especially noticeable in the way the figure and the ground relate to each other in the picture. Kippenberger does away with all patriarchal figuration in his paintings. This is also why he has such particular luck with pretty women: Kippenberger puts out his elastic brush from the palette and directs it against the barbarism of the social unconscious. With his linguistic strategy painting he works on constructing the nice seasons of the future: "today think, tomorrow finished". Kippenberger is the legitimate heir of Picasso and Picabia for which the two P's in his name are proof.

Peter Weibel

