

Drei Häuser mit Schlitzen
(Betty Ford Klinik; Stammheim; Jüdische Grundschule) drieluik

Martin Kippenberger (1953-1997)

Stedelijk Museum
Amsterdam

1985. Olieverf, lakverf en siliconen op doek, 125 x circa 450 cm (elk 125 x 150 cm)
Herkomst: Estate Martin Kippenberger, via Galerie Gisela Capitain, Keulen (2007)



Eind 2007 kocht het Stedelijk Museum Amsterdam – met steun van de Mondriaan Stichting, het VSBfonds en de Vereniging Rembrandt, mede dankzij het Prins Bernhard Cultuurfonds, en dankzij het Titus Fonds van de Vereniging Rembrandt – *Drei Häuser mit Schlitzen* (Betty Ford Klinik; Stammheim; Jüdische Grundschule) van de Duitse kunstenaar Martin Kippenberger. Het museum had dit drieluik al enige jaren in het vizier en slaagde erin het te reserveren kort voordat het door de Keulse Galerie Gisela Capitain in juni 2007 werd getoond in Art Basel.

Op deze belangrijkste internationale vlootshow van galeries van moderne en eigentijdse kunst kreeg het triptiek veel positieve aandacht van het vakpubliek. Daar bleef het niet bij. Kort na verwerving leidde een bezoek van een conservator van het New Yorkse Museum of Modern Art aan het Stedelijk, die het werk er zag, vrijwel direct tot een bruikleenverzoek voor de grote overzichtstentoonstelling die het MoMA momenteel (samen met het MOCA in Los Angeles en het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) van Kippenbergers werk voorbereidt.



Het bruikleen is inmiddels toegezegd, en zo onderstreept het drieluik straks in New York wat het Nederlands nationaal bezit aan recente internationale kunst kan vertegenwoordigen. Hoewel kunst geen wedstrijd is, onderscheidt Nederland zich aldus positief in internationale context. Dat heeft verdere consequenties: het drieluik – als onderdeel van het nationaal kunstbezit – is op te vatten als cultureel kapitaal: zoals ook het geval is met ander belangrijk werk in Nederlands bezit, schiept *Drei Häuser mit Schlitz* mogelijkheden prominente stukken van elders voor de museumbe-

zoekers van Nederland in bruikleen te verkrijgen.

Drei Häuser mit Schlitz is om de intrinsieke kwaliteit een bijzondere aanwinst, maar is ook belangrijk omdat er van Kippenberger, wiens naam als beeldend kunstenaar de laatste jaren internationaal sterk stijgende is, in Nederland verder geen schilderijen in openbare verzamelingen aanwezig zijn.¹ Voor het overige bezit Museum Boijmans Van Beuningen van hem *Ohne Titel* (1993/1994) (een sculptuur van een kerstman van 235 x 180 x 50 cm) en *Happy End in Kafka's 'Amerika'* (1996)

(een editie van een tafel en twee stoelen met daarop een print), en heeft het Groninger Museum van hem een kleurenfoto *Helmut Newton für arme Leute* (1985). Daarnaast bezit het Stedelijk Museum van Kippenberger een groot aantal kunstenaarsaffiches, een medium waarin hij vanaf 1977 veelvuldig werkte, en verschillende kunstenaarsboeken. Met de aankoop van het drieluik is het beeld dat de Nederlandse musea van zijn werk kunnen bieden nog niet representatief (daarvoor ontbreekt een voorbeeld van zijn latere installaties), maar toch zeer verbeterd.

COMPOSITORISCHE DISCONTINUÏTEITEN

Binnen Kippenbergers veelzijdig oeuvre vormen zijn schilderijen een hoofdbestanddeel. Ze laten zien hoe er vaak foto's en collageprincipes aan ten grondslag liggen. Zijn schilderijen kunnen in de gevarieerde oppervlaktebehandelingen zeer schilderachtig zijn, maar stilistische samenhang en picturale eenheid moesten voor Kippenberger juist vaak opzettelijk verstoord worden. Hij richtte zich aldus op processen waarmee de beeldvorming tegen zichzelf kon worden gekeerd, met als consequenties nadrukkelijk verbrokkelde, discontinu werkende schilderijen met velerlei picturale tegenstellingen. *Drei Häuser mit Schlitzfenstern* is hiervan een goed voorbeeld. Het ambitieuze drieluik uit Kippenbergers vroege, maar al gerijpte jaren heeft monumentale allure en een expansieve werking. Tegelijk vertoont het schilderij kunstige en compositorische discontinuïteiten. Kippenberger heeft de drie schilderijen – waarschijnlijk op basis van foto's van gebouwen – georganiseerd in heldere en donkere vlakken, maar gaf ze alle drie een grote variatie in de oppervlaktebehandeling. Op rudimentaire wijze heeft hij gebouwen aangeduid met rechthoekige en trapeziumvormige vlakken, wat ieder schilderij een nadrukkelijk imperfecte ruimtelijkheid verleent: niet het illusoire beeld, maar de schilderachtige behandeling krijgt accent. De gebruikte verf- en laksoorten zijn in een gevarieerd handschrift opgebracht in verschillende richtingen, deels uitbundig druipend en reflecterend in het licht. Sommige witte en zwarte contourlijnen omschrijven vlakken van de gebouwen en lichtbundels, andere verbeelden grafisch weergegeven elektriciteitskabels. Het geheel krijgt extra picturale variatie door gewilde 'toevaligheden' en direct uit de tube geknepen strakke lijnen die plastisch op het linnen staan en waarmee lantarens zijn

aangeduid. Het in heldere geelgroenen, okers en gevarieerde grauwe en vaalwitte tonen geschilderde drieluik bezit een verfrissende visuele variatie. Toch is het – getuige ook de titel – een monumentale projectie van ongenoegen, die tegelijk Kippenbergers rusteloze scheppingsdrift accentueert.

JUNGE WILDEN

Martin Kippenberger ontwikkelde zich samen met Albert en Markus Oehlen en Werner Büttner tot representant van een speciaal segment van de Junge Wilden: kunstenaars uit de BRD die begin jaren tachtig een als 'Heftige Malerei' omschreven nieuwe schilderkunst ontwikkelden. De Junge Wilden manifesteerden zich in formaties als de Keulse Mülheimer Freiheit, de Düsseldorfse Gruppe Normal en in groepen die actief waren in Berlijn en Hamburg (waar Kippenberger in 1977 Büttner en Albert Oehlen leerde kennen) met een opvallend directe, losse, vormvrije, figuratieve en in thematisch opzicht onbekommerd gevarieerde schilderkunst. Ze golden rond 1980 als de West-Duitse tak van een bredere beweging die zich ook uittekende in Italië, Oostenrijk, Nederland en de VS en die zich richtte tegen de iconoclastisch-intellectuele geest van de conceptuele kunst en de performance, tendensen die in de kunst van de late jaren zestig en de jaren zeventig belangrijke nieuwe impulsen aan het avant-garde kunstbegrip hadden gegeven.

Waar Junge Wilden meestal een oriëntatiepunt vonden in de verschillende vormen van Duits expressionisme die in de loop van de 20ste eeuw waren ontstaan, ging het Kippenberger, de gebroeders Oehlen en Büttner vooral om de rebelse geest van dada en om aandacht voor het werk van Gerhard Richter en Sigmar Polke. Deze laatste kunstenaars hadden in de jaren zestig de Amerikaanse pop art ontdekt en rea-

Martin Kippenberger Is Great, Tremendous, Fabulous, Everything

Affiche met portret van Martin Kippenberger

Ontwerp Jeff Koons

Luhning Augustine Hetzler Gallery, Santa Monica

1990, uit de affichemap van Martin Kippenberger

Pop It Out, zeefdruk, 94,7 x 68,8 cm

STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

geerden daarop vanuit een eigen, West-Duitse optiek. Waar de schilderkunst van de pop art en van Polke en Richter na 1960 een gecalculerde, deels ironische reflectie op de beeldcultuur van de eigentijdse (consumptie)maatschappij inhield (en daarmee een parafraze was op de wijze waarop communicatiemedia en reclame het industrieel vervaardigd massaproduct voor grootschalige consumptie aanprezen), werd het schilderij voor Kippenberger en zijn vrienden na 1980 een medium om uiting te geven aan een tegendraadse, subversieve houding tegenover de eigentijdse beeldende kunst, de commerciële beeldcultuur en de maatschappelijke werkelijkheid, die zij van conventies verstikt achtten. Voor Kippenberger fungeerden naast schilderijen ook foto's, collages, affiches, boekjes, tijdschriften, sculpturen, acties en performances, en later ook installaties, als middelen om gevestigde oordelen in twijfel te trekken en daartegenover zijn weerspannige geest te stellen. *Durch die Pubertät zum Erfolg*, zoals Kippenberger in de titel van een publicatie uit 1981 zijn artistieke credo rebels en toch ambitieus omschreef.

WEERSPANNIG

Kippenbergers recalcitrante houding ten aanzien van conventionele denkbeelden en overtuigingen, gerespecteerde mensen, instituties en machten in de kunstwereld en daarbuiten is zeker ook een *Leitmotiv* in *Drei Häuser mit Schlitzfenstern* (*Betty Ford Klinik; Stammheim; Jüdische Grundschule*). Het drieluik verbeeldt instanties die onderwijs, verslavingsontwenning en detentie verschaffen, of anders gezegd, die aanpassing en correctie afdwingen. Het drieluik brengt zo 'vormingsinstituten' in kaart waar Kippenberger – ter bescherming van zijn artistieke persona en tot behoud van zijn creativiteit – beducht voor was, maar waar hij – in zijn ongeremdheid –

Noot:

1. In Nederland heeft Kippenberger twee belangrijke, grote museum-presentaties gehad: in Museum Boijmans Van Beuningen in 1994, rond de installatie *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'*, en postuum in 2003 in het Van Abbemuseum *Nach Kippenberger / After Kippenberger*. In 2006 organiseerden de Tate Gallery, Londen, en K21 in Düsseldorf een belangrijke Kippenberger-retrospectieve.



desondanks mee te maken zou kunnen krijgen.

De referentie aan dergelijke instellingen is een sardonische verwijzing naar de creatieve, scheppende factoren die voor Kippenberger schuilgingen in on-aangepast gedrag. Zijn afwijzing van al te beschaafd, sociaal wenselijk handelen – zijn opstelling als *enfant terrible* binnen de Duitse kunstscène – gaf hem juist de ruimte om zijn creatieve energie en tegendraadsheid de vrije teugel te laten.

En dat was bepaald geen afwijzing van het leven zelf, maar veeleer een bruisende acceptatie ervan.

ONBEHAAGLIJK MAATSCHAPPIJBEELD

Maar het drieluik is nog anders op te vatten. Kippenberger omschreef sommige architectuur vanwege de expressieve aspecten als 'Psychobuildings' (gebouwen die de geestelijke gesteldheid van mensen kunnen vertolken). Daarmee zijn gebouwen als metaforen voor zijn persoonlijke

biografie (als mens en kunstenaar) op te vatten. Zo beschouwd etaleerde hij zichzelf in *Drei Häuser mit Schlüzen* (*Betty Ford Klinik; Stammheim; Jüdische Grundschule*) met ironie als bohemien en mateloze randfiguur: drankzuchtig, in de tang genomen, niet ongevaarlijk en continu op de grens van de overspannenheid levend.

Tegelijk echter refereren de titels van de afzonderlijke delen van het drieluik aan gebouwen die gedeeltelijk beladen aspecten representeren van het recente Duitse verleden. En daarmee valt een metaforisch zelfportret samen met een veel breder, weinig behaaglijk maatschappijbeeld van de BRD dat Kippenberger treiterig en kritisch naar voren brengt. De referenties aan een Joodse onderwijsinstelling, de Stammheim gevangenis (waar leden van de Baader Meinhof-groep gevangen zaten) en een ontwenningss-kliniek accentueren een breed levend collectief schuldgevoel (ten aanzien van de Jodenvervolgung uit de Nazitijd), de problematische verhouding van de Duitse overheid tot links-radicalen, en de (veronderstelde) psychische druk en stress van het dagelijks leven in toenmalig Duitsland. Het triptiek gaat daarmee mede over het inprenten van ongenoegen.

VEELZIJDIG KUNSTENAAR

Kippenberger, die zich met vallen en opstaan vanuit de punkcultuur van de jaren zeventig tot beeldend kunstenaar had ontwikkeld, cultiveerde naast zijn dadaïstische interesse voor provocatie en verzet en voor de rafelranden van de eigentijdse cultuur, een interesse voor de kunsthistorische tradities waarin hij zelf wortelde en voor de plaats die hij in de kunstwereld innam. Vanuit die ambitieuze houding ontwikkelde hij zich als een veelzijdig kunstenaar. Zijn ideeënrijkdom, grillige fantasie, bijtende ironie en (zelf)spot brachten hem vaker tot metaforische projecties van zijn persoon-