

Albernheit kennt keine Grenzen

Humor ist, wenn man lacht.¹ Aber nicht alle lachen. Was Engländer komisch finden, läßt Deutsche oft völlig ungerührt. Humor ist kulturabhängig. Albernheit ist von Situation und Stimmung abhängig. Eine Gruppe von Menschen findet lustig, was eine ansonsten nahestehende Person vielleicht nicht versteht. Erst eine spezielle Laune, in die man sich durch Alkohol oder ähnliches hineingeschaukelt hat, bildet den »Rahmen« für das soziale Funktionieren der Albernheit.

Albernheit ist gruppenspezifisch. Peter Bamm, der schon in den dreißiger Jahren essayistische Gedanken zur Albernheit niederschrieb, ordnete sie sozial einem Einverständnis unter Freunden zu, das sich vom Verhältnis zwischen Kameraden und Kollegen unterscheidet. Als Geste der Erniedrigung ist Albernheit dialektisch an das kulturell Hohe, das Erhabene, geknüpft. »Die Albernheit wird umso erhabener, je höher der Sockel ist, von dem der Mensch herabspringt.«²

Was man über die Etymologie der Albernheit erfährt, ist rudimentär. In seinem »Versuch über Albernheit« ergänzt Gert Mattenklott die lexikalischen Standards durch den Hinweis aus einer romantischen Enzyklopädie. Albern »leite sich am wahrscheinlichsten von den Elfen her, deren Namen mit dem Schreckgespenst des Traums ursprünglich gleich gewesen sei [...] Albernheit ist demnach eine Form dämonischer Besessenheit«.³ Auf die Spur der Elfen scheint sich unter den heutigen



1 Friederike Klotz: The Spring Project, 1995, Silikon, Walkman, Kopfhörer, Ambrasmuseum, Wien.

Künstlern nur Wolfgang Müller begeben zu haben, als einstiges Mitglied der »Tödlichen Doris« und »Genialer Dilletant« (sic!) seit fast zwei Jahrzehnten eine vor Albernheiten nicht haltmachende Institution in der Berliner Kunst- und Musikszene. In den neunziger Jahren begann Müller mit originellen Erkundungen der Kultur Islands, die er in seinem »Deutsch-Isländischen Blaumeisenbuch« zusammengefaßt hat. Die bis heute nicht vollständig geklärte Frage, ob es in Island tatsächlich Elfen und Dämonen gibt, bleibt jedoch auch bei Müller offen.

Auch wenn man ihre Kräfte nicht auf Dämonen zurückführt: Die Albernheit kann sozial eine tödliche Waffe sein, nirgends besser ausgedrückt als durch das Wörtlichnehmen des »Deadly Joke« in Monty Python's Flying Circus.

Wer es mit der Albernheit aufnimmt, und sich herauszuhalten sucht, wird sich zu Tode rennen wie der Hase hinter dem Igel, der immer schon da ist. Die freundschaftliche Verabredung, die Peter Bamm der Albernheit abliest, ist wie diejenige zwischen dem Igel und der Igelin, die jeweils am anderen Ende der Laufbahn sitzen und den Hasen an der Nase herumführen. So ist das berühmte Märchen eine unübertroffene Metapher für die mörderischen sozialen Auswirkungen des veralbernden Einverständnisses auf diejenigen, die ihm seriös nachzukommen suchen.

Man kann aber auch ganz gut für sich selbst herumalbern, wenn keiner zuschaut. »Wer spricht mir einen Witz auf Band? Freue mich über jeden Anruf«. Dieses Inserat stand 1995 über acht Monate hinweg in mehreren Berliner Anzeigenblättern. Erstaunlich viele Anrufer nahmen die Gelegenheit wahr, ohne daß ihnen eine Bezahlung oder ein sonstiger Vorteil winkte. Sie wußten auch nicht, daß ihre Witze das Ausgangsmaterial für eine Installation der Künstlerin Friederike Klotz waren. Denn später konnten Ausstellungsbesucher, die sich einen nachgebildeten, mit einem Mikrofon versehenen Finger ins Ohr stecken, einige der Witze so oft sie wollten auf Endloskassetten anhören (Abb. 1).⁴

Wie gesagt, das wußten die Anrufer nicht. Was war also ihre Motivation? Sie konnten albern sein und dabei anonym bleiben. Sie konnten die dämlichsten Witze erzählen und mußten nicht auf Zuhörer vertrauen, die den freien Fall in die Boden- und Niveaulosigkeit bereitwillig mittrugen. Sie konnten heimlich albern sein und ihre Albernheit dennoch mitteilen – keinem Zuhörer, sondern einem Aufzeichnungsgerät, einem Medium.

Dem Anrufbeantworter von Friederike Klotz wurden Dämlichkeiten anvertraut, die man sonst nur beim anonymen Chat im Netz herausläßt. Das Tonband wurde zum Beichtstuhl zur Entlastung von Peinlichkeit. Ein traditionell häufiger Gegenstand der Beichte sind unerlaubte sexuelle Handlungen. Alberne Witze sind häufig »schmutzige« Witze, die unter die Gürtellinie gehen – eine der menschlichen Anatomie entnommene Definition niedriger Höhenlage. Da wird nicht nur das Niveau heruntergeholt.

Einer der Anrufer hinterließ folgenden Witz auf dem Band: Kleiner Junge im Laden: »Ich hätte gern einen Pumuckl!« Die Verkäuferin: »Soll ich dir einen runterholen?« Junge: »Wenn ich dafür einen Pumuckl krieg.«

Sexuelle Frühreife ist ein Standardtopos besonders alberner Witze. Albernheit wird oft der Pubertät zugeschrieben, hat mit dem Überspielen von Peinlichkeit, mit der Mischung aus Scheu und Frechheit zu tun, mit der Jugendliche häufig auf den Sex reagieren oder über ihn reden. Wie Mattenklott bemerkt, kommt Albernheit als



2 Franz West: Paßstück, ca. 1984.

Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung fast nur in Schriften über das Sozialverhalten von Schulkindern vor: »In der pädagogischen Behandlung von Albernheit kommt das Schamverhalten diesem Laster gegenüber als Prüderie zum Vorschein, wie wir sie ähnlich sonst nur Sexualität gegenüber beobachten können [...]. Wie sonst nur Geilheit verletzt Albernheit das Würdegefühl.«⁵

Kulturgeschichtlich ausholend könnte man das dreckige, entwürdigende Herumalbern über Sex als Relikt der umfassenden, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit stark ausgeprägten Kultur der Groteske und des Karnevals sehen, die der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin ausführlich beschrieben hat. Der Karnevals ist geprägt durch »Erniedrigungen« und »Erdungen«, »die unanständigen Reden und Gesten, die auf die Zeugungskraft der Erde und des Leibes hinweisen.« Der Erniedrigung steht aber auch die Erhöhung gegenüber, denn »der Karneval ist die umgestülpte Welt«, und er »vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weisse mit dem Törichten.«⁶

Alles Religiöse erfährt eine »Profanation«, ein Begriff, den der mit Bachtins Schriften vertraute Wiener Künstler Franz West in seiner eigenen Kunst für zentral hält.⁷ Wests Skulpturen, Installationen, Collagen und Performances nehmen bewußten Abstand zum pathetischen Ernst und zur pseudoreligiösen Aura, mit der etwa die Wiener Aktionisten in den sechziger Jahren auftraten.

Die aus Papiermâché und anderen billigen Materialien gefertigten »Paßstücke«, mit denen West seit Mitte der siebziger Jahre kleine Performances aufführen ließ, wirken wie Ausstülpungen des Körpers, wie überschüssige Organe, und haben damit etwas Groteskes und Clowneskes. (Abb. 2) Angesichts ernsterer, konzeptionellerer künstlerischer Vorgehensweisen wirkt West wie derjenige, der hinter dem Rücken die Gesten eines anderen durch Nachahmung ins Lächerliche zieht.

Eine groteske Ordnung der Sinne, in der die »niedereren« Nahsinne dominieren, ist in vielen Werken Wests erkennbar, besonders deutlich bei seinen Lemurenköpfen (Abb. 3). Hier treten nur Nase und Mund hervor, Auge und Ohren fehlen hingegen vollständig. Der grotesken Auffassung des Mundes entspricht auch Wests »Handlungsanweisung« an die Rezipienten, in den »Mäulern Speisereste und Küchenabfälle zur Verwesung zu bringen.«⁸

Das scheint aber nur bei der Aufstellung im Freien angebracht. In einem geschlossenen Raum würde auf die Dauer ein unerträglicher Gestank entstehen. Im Park kann man auch hinter einen Busch gehen, in einem Ausstellungsraum in die Ecke pinkeln geht nicht. Auch Duchamps Urinoir verwies nur auf die Möglichkeit, hineinzupinkeln, an die Franz West aber konkret dachte, und die der chinesische Künstler Wu Shan Zhuan im Moderna Museet Stockholm wirklich ausgeführt hat. Aber schon lautes Sprechen oder das Hineintragen von Schmutz verstößt gegen museale Verhaltensregeln. West lädt dazu ein, sich in ungewohnter Weise in der Ausstellung zu verhalten. Die Besucher sind geradezu aufgefordert, sich auf den von ihm gestalteten Sofas, Stühlen oder Sitzskulpturen niederzulassen.

Sozial kann das Sitzen sowohl Aufwertung als auch Erniedrigung bedeuten. »Sitzen ist für'n Arsch« mokieren sich die Stehplatzinhaber in Fußballstadien über die vornehmen Pinkel auf den teuren Tribünenplätzen. Der Arsch, der After, steht weit oben in der Reihenfolge der wichtigsten grotesken Körperteile. Er kommt gleich nach dem Bauch, den Geschlechtsorganen und dem Mund.⁹ Der After hat auch besonders stark mit Erniedrigung zu tun, mit dem In-den-Schmutz- oder In-die-Scheiße-Ziehen.



3 Franz West: Lemuren, 2000.

Zu edleren Materialien greift West nur dann, wenn's wirklich für den Arsch ist, nämlich damit eine Skulptur sich durch vieles Sitzen nicht zu schnell abnutzt und auch eine Aufstellung im Freien längere Zeit aushält. Wests Sitzskulpturen aus Aluminium könnten perfekt und glatt aussehen, aber auf den ersten Blick denkt man auch hier an das gewohnte Papiermaché oder an Gips. Unsauberkeiten und Nähte überziehen die Oberfläche. Verglichen mit einem üblichen Designobjekt sieht das aus wie ein mit der Innenseite nach außen angezogenes Kleidungsstück. Bemalt sind die Sitzskulpturen mit Farben, die West selbst »grauslich« nennt: »Amts- oder Linsengrün«, »Kotbraun« oder das von West oft verwendete Rosa, das an die menschliche Haut, an Damenunterwäsche oder an Zahnprothesen denken läßt.¹⁰

Die wurm- oder larvenartige Form der Sitzskulpturen mit ihrem Oszillieren zwischen Tierischem und Dinglichem ist deutlich eine groteske Gestalt. Dazu kommen groteske Namen: Wuste, Qulze und Qwertze, wobei letzterer aus den links oben bei einer Tastatur nebeneinanderliegenden Buchstaben besteht.

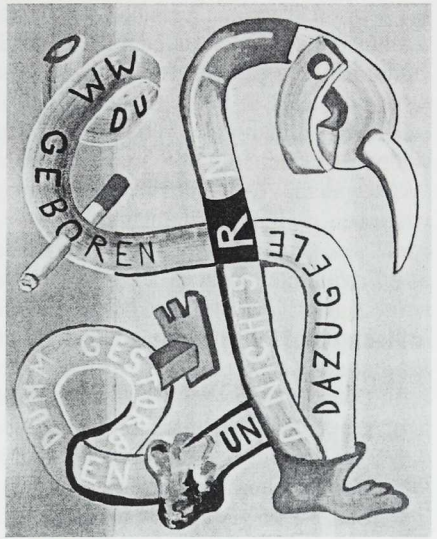
Daß West das teure Aluminium dem billigen Papiermaché annähert, stellt die übliche Praxis auf den Kopf, Marmor oder Holz durch Plastik zu imitieren. Es ist eine bewußte Herabwürdigung des edlen Materials, da West »die Möglichkeit etwa, mittels der Technik des Treibens eine einheitliche in sich geschlossene und das Material optimal zur Wirkung bringende Oberfläche zu schaffen«, als »Materialfetischismus« ablehnt.¹¹

Eine Verwandtschaft mit Wests gezielter Verallerberung der traditionellen Aura bildhauerischen Materials findet sich bei Georg Herold. Seine »Goethe-Latte« ist wirklich eine, sie steht einfach an der Wand, daneben, »zum Vergleich«, ein ganz kleines Stück Holz als »irgendein Scheißer«. Wie bei Wests länglichen Wulsten ist hier auch die Verallerberung phallischer Konnotationen im Spiel. Wer die längere Latte hat, ist auch im akademischen Vergleich maßgeblich: Student zum Professor auf der Toilette: »Endlich kann ich mir Ihnen gegenüber mal etwas herausnehmen.« Professor: »Ich glaube, Sie werden auch diesmal den Kürzeren ziehen.«

»Dumm geboren, nichts dazugelernt und dumm gestorben« wäre aber das alerschlimmste, was man deutschen Akademikern nachsagen könnte, denn mehr in die Hose gehen könnte eine am deutschen Bildungsroman geschulte Biografie nicht. Martin Kippenberger schrieb diesen Satz 1984 auf eines seiner Bilder in ein schlangenartiges Formgebilde hinein (Abb. 4). Kippenberger bringt die Albernheit endgültig dorthin, von wo auch keine Goethe-Latte mehr über die Gürtellinie hinauszuragen vermag. Seine »Tote Frau wie Taubenscheiße« setzt um, was er in einem anderen Bildtitel 1986 programmatisch mitteilt: »Peinlichkeit kennt keine Grenzen.«

Daß einem nichts peinlich ist, ist nur die Kehrseite dessen, daß alles peinlich ist, vor allem der eigene Körper, dessen Unförmigkeit Kippenberger in seinen späten Selbstbildnissen, die ihn mit übergroßer Unterhose oder in sonstwie eher unangenehmen Posen und Situationen vorführt. Gleichzeitig demonstriert Kippenberger, daß er, trotz gegenteiliger Behauptung, auch ein handwerklich hervorragender, virtuoso mit Vorgaben der Kunstgeschichte umgehender, eben »richtiger« Maler, war und sein wollte. Die Selbstbildnisse werden mittlerweile auch von Leuten gefeiert, die Kippenberger zu seinen Lebzeiten als zeitverhaftete, in provokanten Sprüchen und Ulkereien versandende Eintagsfliege abtaten.

Das Gegenteil nicht nur zu behaupten, sondern auch wissenschaftlich zu begründen, ist jedoch alles andere als einfach. Die »Organisationen des Scheiterns«,



4 Martin Kippenberger: Dumm geboren, nichts dazugelernt und dumm gestorben, 1984, Dispersion auf Leinwand, 90,5 x 75 cm, Sammlung Falckenberg.

die eine gründliche kunsthistorische Analyse von Kippenbergers Werk auszumachen sucht, führten den Autor in die ausweglose Situation des Hasen, nicht Kippenbergers, sondern das eigene Scheitern organisiert zu haben. Hier bestätigt sich, was Mattenklott präzise beschrieben hat: »Gegen Albernheit läßt sich nicht argumentieren, weil sich gegen den Sog des Kitzels, in dem hier aller Sinn verschwindet, keine Gründe ins Feld führen lassen.«¹² So tat der Autor der Disseration denn auch das Beste, was er akademisch formuliert aus seiner Situation machen konnte und zog das ehrliche Resümee, für Kippenberger ließen sich »keine allgemeinverbindlichen formalen Kriterien aufzeigen, nach denen man sie als Gesamtheit kunsthistorisch einordnen könnte«.¹³

Das gilt besonders für Kippenbergers vielleicht komplexeste Arbeit, »The Happy End of Franz Kafka's »Amerika««. Die raumgreifende Installation war erstmals 1994 in Rotterdam zu sehen, dann 1999 in der großen Kippenberger-Retrospektive in den Hamburger Deichtorhallen.

Peinlichkeit ist auch für »The Happy End...« der Ausgangspunkt, genauer gesagt, die peinlichen Situation, sich vorstellen zu müssen. Literarischer Ausgangspunkt sind die Einstellungsgespräche für den Wanderzirkus in Kafkas unvollendetem Roman »Amerika«. Man sieht eine labyrinthische Anordnung zahlreicher, oft skurriler Tische und Stühle auf einer gigantischen Tischfußballmatte. Auf zwei Zuschauertribünen können Besucher Platz nehmen und das Feld beobachten.

Die Möbel sind zum Teil von Kippenberger selbst entworfen, andere stammen von Künstlern wie Jason Rhoades oder Tony Oursler, von Designern wie Arne Jacobsen, kommen aus Trödeläden oder sind einfach Fundstücke. Die sichtbare Installation, die für jede Ausstellung vor Ort durch passendes Mobiliar ergänzt wird, ist allerdings nur ein Teil des Werkes. Kippenberger lud verschiedene Autoren ein, Kafkas Roman mit einem Dialog in Form eines Einstellungsgesprächs gut ausgehen zu lassen. Daß dies der Logik des Buches nicht entspricht, deutet darauf hin, daß

Kippenberger es gar nicht vollständig gelesen hat. Seine eigene »Bewerbung« für den Posten des Direktors, der die Einstellungsgespräche führt, ist eine unredigiert in Buchform erschienene Reihe von Gesprächen, die der Künstler mit Jutta Koether 1990 und 1991 in Köln, Frankfurt und in der Deutschen Bundesbahn geführt hat.¹⁴

Die Metapher des Einstellungsgesprächs hat nicht nur mit der sozialen Funktion von Tischen und Stühlen zu tun, sondern auch mit den Rahmenbedingungen des Kunstsystems. Der Künstler ist jemand, der sich für diesen Wanderzirkus ständig bewerben und Beurteilungen aussetzen muß. Er sollte sich in den Regeln des Betriebs wie auf einem Spielfeld auskennen. Bei einem Bewerbungsgespräch führen nur die richtigen »Züge« zum Gewinn, also der Stelle. Man sitzt sich gegenüber wie beim Schachspiel, das Duchamp zur Metapher einer Kunst machte, die nicht nach ästhetischen Höhenlagen, sondern mit taktischen Verschiebungen vorgeht. Marcel Duchamps Ready mades, der Flaschentrockner oder das Pissoir, sind in einen anderen Kontext verschoben. Duchamp schob auch Schachfiguren professionell hin-und her, was seine Vorliebe für waagerechte Beziehungen bestätigt.¹⁵

Vor seinem frühen Tod 1997 hat Kippenberger noch ein weiteres, groß angelegtes Projekt begonnen, das horizontale Beziehungen hinterfragt.

Das »Metro-Net« hat mehrere Eingänge, die sich verstreut an verschiedenen Orten der Erde befinden: auf der griechischen Insel Syros, im Nordwesten Kanadas, in Leipzig oder in Los Angeles. 1997 bestückte ein großes Lüftungsrohr die Skulptur-Projekte Münster; ein U-Bahn-Eingang stand gleichzeitig während der documenta X am Kasseler Fulda-Ufer: einladend, weiß gestrichen, aber verschlossen. Hatte Kippenberger sich einst bewußt als Underground-Künstler stilisiert, steht am Ende seines Werkes die Aussage, daß der Underground keinen Zugang mehr bietet. Die Eingänge führen nirgendwohin und stehen wie bestellt und nicht abgeholt herum. Hier werden nicht nur die vertikalen ästhetische Höhenlagen veralbert, sondern auch der Versuch, ihnen zu entkommen. Auch die horizontale Vernetzung bietet keinen Ausweg, auch die Metroeingänge sind Igel, die stehen bleiben und Hasen herumjagen.

Wie kaum ein anderer hat Kippenberger das Entwaffnende der Albernheit zur konsequenten künstlerischen Strategie umgemünzt. Wenn man da überhaupt noch etwas sagen will, sollte man versuchen, dieser Strategie theoretisch beizukommen und nicht ständig Sinn zuschreiben, wo er nicht mehr ist. Aber gibt es überhaupt Nicht-Sinn? In einem Gespräch mit Alexander Kluge stellt der Systemtheoretiker Dirk Baecker dies in Frage: »Man stellt fest, daß man so oder so ›Sinn‹ produziert und kann die Anschluß-Frage stellen, ob es auch die Möglichkeit gibt, Nicht Sinn oder Unsinn zu produzieren. Mit anderen Worten, man stellt fest, daß das Repertoire der Reflexion über die Welt durch die eigene Geschichte, durch das, was sich als Sinn bewährt hat, streng limitiert ist, und beginnt sich zu fragen, ob es eine Möglichkeit gibt, den gegebenen Rahmen zu verlassen.

Diese radikale Frage wird verneint. Man kann durch Kommunikation keinen Unsinn produzieren, so sehr wir umgangssprachlich davon ausgehen, sagen zu können, daß jemand, den wir uns anhören, gerade Unsinn produziert. Für einen Systemtheoretiker ist das eine unmögliche Aussage, da bereits die Aussage, dort werde Unsinn produziert, Sinn aus dem Unsinn, nämlich ›Unsinn‹, macht.«¹⁶

Daran schließt sich allerdings die Frage an, welchem Begriff von »Kommunikation« der konsequenten »Unsinn«-Produktion der Albernheit überhaupt ent-

spricht. Ihre oben beschriebene extreme Situationsabhängigkeit, das zugrundeliegende freundschaftliche oder gruppenspezifische Einverständnis stellt ja eher einen Erlebnismodus her, der nicht wirklich kommunizierbar ist, auch darin der Sexualität vergleichbar.

Daß Sexualität am ehesten als Form der Selbstwahrnehmung beschreibbar ist, hat Bazon Brock dargelegt und geht dabei wie Baecker von systemtheoretischen Prämissen aus. Der zwar kulturell langfristig verankerte, aber immer wieder zur Debatte stehende Unterschied zwischen Liebe und Sexualität hört sich dann so an: »Liebe war eine Form der Übertragung von Selbstwahrnehmung auf andere. Wenn man sich wechselseitig akzeptiert bei der Sexualität, bedeutet das eine andere Bewußtseinsstufe: Die Lustempfindungen, die als Selbstwahrnehmungen im Körper produziert werden, nimmt man vom anderen an und akzeptiert sie, dann sprechen wir von Liebe.«¹⁷

Brock spricht zwar nicht über Albernheit, aber er liefert wie Baecker einen theoretischen Rahmen, mit dem auch der Albernheit vielleicht zumindest ein klein wenig beizukommen wäre. Dirk Baecker sieht die Künstler als Spezialisten für »Un-sinn«, »die wach sind für die Limitationen sozialer Situationen und nun nicht wie der Soziologe bereits mit der Beschreibung zufrieden sind, sondern herauszufinden versuchen, wie man Rahmen stören, durcheinanderbringen kann, wie man Sätze sagen, auf der Bühne Gesten produzieren oder auch Musik komponieren kann, die die Leute dazu bringen zu sagen: Das haben wir noch nie gehört, das macht ja überhaupt keinen Sinn.«¹⁸

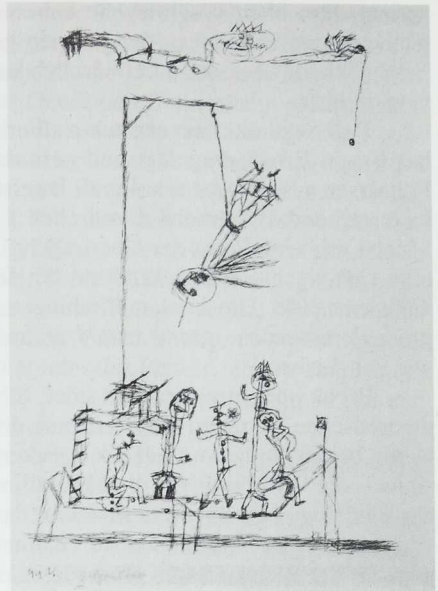
Das Herumalbern und Herumblödeln in der Kunst macht also letztlich doch immer wieder Sinn, ist eines ihrer Mittel, Störfälle in die Lücke zwischen Wahrnehmung und Kommunikation einzubauen. Kunst bohrt dort nach, wo Albernheit im sozialen Leben ausgleichend wirken kann, etwa im subtilen Spannungsfeld von Selbst- und Fremdwahrnehmung in Liebe und Sexualität. Hier erhält die Albernheit in besonderem Maße die entlastende Funktion, die Peinlichkeit doch noch in ihre Grenzen zu verweisen.

Am Ende findet sich die Albernheit als Begleiterscheinung immer wieder dort, wo destruktive Energien am Werke sind. So sieht man Gordon Matta-Clark in seinem »Conical Intersect«-Video 1976 mit seinen Mitarbeitern herumblödeln. Auch hier ist das eine Entlastung: von der machohaften Attitüde, die manche humorlose Interpreten seinen Zersägungsaktionen ablesen. Es ist doch eigentlich recht lustig, zwei mehrstöckige Wohnhäuser mitten in Paris konsequent zu durchlöchern. Es gäbe ja schließlich einfachere Wege, für frische Luft zu sorgen, auch die Fenster des New Yorker Institute for Architecture and Urban Resources hätte Matta-Clark nicht mit einem Luftgewehr durchzuschießen brauchen. Schließlich wären sie auch einfach zu öffnen gewesen. Über die humoristisch-alberne Ader Matta-Clarks erfahren wir von seinen Interpreten und Kommentaren eher wenig, aber einige Künstler folgen ihrer Linie.

So zeigte Stephen Craig in seinem »Transportable Pavillion« in der Ausstellung »Haus Schau« 2000 in den Hamburger Deichorhallen den Film »One Week« von Buster Keaton.¹⁹ Vor dem Hintergrund des Desasters, das ein jungvermähltes Paar hier mit einem falsch zusammengebauten Fertighaus erlebt, lassen sich auch Matta-Clarks Aktionen als Slapstick-Komödien lesen, sicher aber die Fotos, die der New Yorker Künstler Peter Garfield von Häusern macht, die er von einem Kran vom



5 Peter Garfield: Mobile Home (Trespass), 1997, C-Print, 40 x 30 cm, Privatsammlung.



6 Paul Klee: Galgenhumor, 1919, 26, Tusche auf Papier und Karton, 28 x 21,5 cm, Sammlung Berggruen in den Staatlichen Museen zu Berlin.

Himmel fallen läßt (Abb. 5). Wenn er in dem Moment auf den Auslöser drückt, wo das Haus unter dem Druck des Eigengewichts in tausend Teile auseinanderbricht, gehört schon ein gewisser Galgenhumor dazu. Den bewies Paul Klee in einer gleichnamigen Zeichnung von 1919 in der Berggruen-Sammlung in Berlin (Abb. 6). Was verrichten die Gestalten hier an der merkwürdigen Apparatur, die an die »Zwitschermaschine« auf Klees berühmten Aquarell erinnert? Und was geschieht mit der Figur, die oben kopfüber herabhängt, die Schlinge nicht um den Hals, sondern irgendwie um den Bauch gebunden? Jedenfalls scheinen sich alle den Bauch zu halten vor Lachen, und wir wissen nicht, warum. Sie sind eben albern, und es bleibt offen, wie viel tödlicher Ernst vielleicht doch dahintersteckt.

Anmerkungen

- 1 Songzeile aus »Lustige Songs«: Diuks Küche, Vom Tisch, Boulevard Records/Hammer Musik, Stuttgart 1999. Für den Hinweis danke ich Florian Seyfarth.
- 2 Peter Bamm: Über die Albernheit. In: Ders.: Die kleine Weltlaternen. Stuttgart 1953, S. 33-37, hier S. 34.
- 3 Gert Mattenklott: Versuch über Albernheit. In: Merkur 3, 1985, S. 221-228, hier S. 224.
- 4 Friederike Klotz: Langleinenfänge, Berlin 2000.
- 5 Mattenklott 1985 (wie Anm. 3), S. 224.
- 6 Michail Bachtin: Literatur und Karneval. München 1969. Alle Zitate S. 49.

- 7 Mündliche Bemerkung Wests. Daß West sich mit Bachtins Schriften auseinandergesetzt hat, geht aus einem »Small Talk« mit Andreas Reiter Raabe hervor. In: Klaus Thoman (Hrsg.): Franz West. Die Aluskulptur. Ausst.-Kat. Schloßpark Ambras, Köln 2000, S. 35f. Zum Grotesken bei Franz West vgl. auch meine Beiträge: Rohkost im Maul verwesen lassen in: Franz West – Appartement, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg 2002 sowie: Groteske Doubles, in: Franz West. We'll not carry coals, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz 2003.
- 8 Franz West: Proforma, Ausst.-Kat. MAK Wien 1996, S. 201.
- 9 Vgl. Bachtin 1969 (wie Anm. 6), S. 17.
- 10 Vgl. Ausst.-Kat. Aluskulptur (siehe Anm. 7), S. 18. West war selbst überrascht, wie vorteilhaft diese Farben in der Natur aussehen.
- 11 Ebenda, S. 16.
- 12 Mattenklott 1985 (wie Anm. 3), S. 222.
- 13 Roland Schappert: Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns. Köln 1998, S. 190.
- 14 Gespräche mit Martin Kippenberger, Ostfildern-Ruit 1994.
- 15 Vgl. Ludwig Seyfarth: Ein richtiger Maler spielt auch Schach. 1500 Seiten Kunsttheorie, Martin Kippenberger und ein Wettlauf zwischen Hase und Igel: In: Kunst & Kultur 2, 1999.
- 16 Dirk Baecker/Alexander Kluge: Vom Nutzen ungelöster Probleme. Berlin 2003, S. 128 f.
- 17 Bazon Brock: Future Sex. Die Zukunft von Liebe und Erotik. In: Gisela Getty, Jutta Winkelmann: Future Sex. Düsseldorf, München 1996. Wiederabdruck in: Bazon Brock: Der Barbar als Kulturheld/Ästhetik des Unterlassens – Kritik der Wahrheit/wie man wird, der man nicht ist. Gesammelte Schriften III, 1991–2002, Köln 2002, S. 86.
- 18 Baecker 2003 (wie Anm. 16), S. 228.
- 19 Näher zu Keaton/Craig: Ludwig Seyfarth: Abweichungen vom Standard inbegriffen. Über Häuser in der Kunst von den sechziger Jahren bis heute. In: Zdenek Felix (Hrsg.): HausSchau. Das Haus in der Kunst. Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern-Ruit 2000.