Bundesministerium der Verteidigung

KUNST AM BAU

Dokumentation Band IV

Graphik - Bundeswehrzentralkrankenhaus Koblenz
Graphik - Standortverwaltung Unna

HERAUSGEBER
Bundesministerium der Verteidigung WV II 1

REDAKTION
Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen

FOTOS
Mühlensiep, Ulm

COPYRIGHT
Bundesministerium der Verteidigung

HERSTELLUNG
Bundesministerium der Verteidigung - ID (T 4) -

Graphiksammlung der Bundeswehr

Bundeswehrzentralkrankenhaus Koblenz
Standortverwaltung Unna

Das Bundesministerium der Verteidigung ist dem kulturpolitischen Auftrag des Deutschen Bundestages, bei allen Bauvorhaben des Bundes, so auch der Bundeswehr, eine Beteiligung bildender Künstler vorzusehen, durch die Ergänzung der Graphiksammlung nachgekommen.
Eine Beteiligung bildender Künstler ist vorgesehen, wenn Zweck und Bedeutung der Baumaßnahme dies rechtfertigen.
Das Zentralgebäude des Bundeswehrzentralkrankenhauses Koblenz wurde von 1987 bis 1996 mit einem Kostenvolumen von ca. 88 Mio DM saniert.
Der Mensch mit seinen Gebrechen, der dort Heilung an Körper/Seele erfahren soll, steht im Mittelpunkt des Geschehens. Da das Wohlbefinden jedoch nicht ausschließlich von der medizinischen Versorgung, sondern auch von der Umwelt abhängig ist, galt der künstlerischen Ausgestaltung besondere Aufmerksamkeit. Um die Kunst an möglichst vielen Orten innerhalb des Krankenhauses zur Geltung kommen zu lassen, wurden unter fachkundiger Leitung von dem Kunsthistoriker Herrn Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen Graphiken aus den 80'er Jahren erworben. Damit wurde die bereits bestehende Graphiksammlung der Bundeswehr, die bislang in der Hauptsache aus Werken aus den 70'er Jahren besteht und in den Universitäten der Bundeswehr in Hamburg und München sowie dem Bundeswehrkrankenhaus Ulm untergebracht ist, wesentlich bereichert.
Eine weitere Ergänzung der Graphiksammlung gelang im Zuge des Neubaues des Verwaltungsgebäudes der Standortverwaltung Unna mit den dazugehörigen Nebengebäuden. Die Baumaßnahme hatte ein Gesamtvolumen von ca. 14 Mio. DM. Es wurden neun Werke erworben und damit ein wesentlicher Beitrag zu der Erweiterung der Graphiksammlung der Bundeswehr geleistet.

Stephan Schmidt-Wulffen Alles in allem — Panorama >wilder< Malerei

Düsseldorfer Impressionen

Politiken

Die Studentenunruhen an den Universitäten führten auch an den Akademien zu einer Politisierung. Die Diskussionen innerhalb der >Neuen Linken< wurden auch auf die bildende Kunst übertragen.>Was und für wen arbeitest du<, war die Frage, die die angehenden Künstler sich und ihren Lehrern stellten.Ihre Antwort fanden sie in den Schriften von Lenin, Trotzki und Mao Die Kultur hatte im Dienste der >Volksmassen< zu stehen >Breitenwirkung< hieß die programmatische Devise. Auch die Kunst sollte sich politischen Zielen unterordnen. »Hört auf zu malen'«, forderte der Beuys-Schüler Jörg Immendorff.

Immendorff hatte seine Kunstpolitik mit Aktionen begonnen, die mit künstlerischer Kreativität die Unmenschlichkeit von Machtpolitik anprangerten. Der Konflikt zwischen Kunst und Politik schien unlösbar Immendorff und seine Freunde konzentrierten sich mit der Gruppe >Mietersolidaritat< auf politische Demonstrationen. Die Gruppe besetzte Hauser, malte Plakate gegen Mietwucher und kampierte eine Woche lang auf dem Platz vor dem Düsseldorfer Schauspielhaus in Papierhäusern, um mit Betroffenen zu diskutieren.

Zu Immendorff, dessen Frau Chris Reinecke und anderen politisch Gleichgesinnten stießen auch die Kunststudenten Meuser, Felix Droese und Albert Oehlen, dereine Buchhandlerlehre in Düsseldorf absolvierte.

Als sich herausstellte, daß die »Waffe der bedrängten Mieter« stumpf blieb, entschloß sich die Gruppe als >Rote Zelle Kunst< zu einer gründlichen Erarbeitung der theoretischen Grundlagen »Wir wollten gar nicht Kunst machen« (Meuser).

Von der Betroffenheit

»Ich bin nie richtig in die Akademie gegangen«, sagt Felix Droese, »bevor ich anfing reinzuriechen, war ich schon wieder draußen. « Nach einem Jahr Kunststudium - Droese gehörte zur Klasse von Peter Bruning, erschien aber meist bei Beuys - mußte er 1971 seinen Ersatzdienst antreten. Eineinhalb Jahre arbeitete er in der Landeshellanstalt Grafenberg.

Droese nahm die extremen Zustande einer psychiatrischen Klinik mit wachen Augen auf. Er fotografierte, filmte, machte Tonbandaufnahmen. Wenn er abends nach Hause kam, zeichnete er, um seine Eindrücke zu verarbeiten Blätter wie der Rollstuhlführer stellen das Gesehene nicht dar, sondern dienen als Stenogramm, als eine Art Erinnerungsstütze, die die wesentlichen Momente einer Einsicht notiert. Das Bochumer Museum zeigte 1980 eine Sammlung dieser Arbeiten, die von Droeses Betroffenheit angesichts einer Realität zeugen, wie er sie im Schutz der Akademie nicht erfahren konnte. »Plötzlich war der Ernst des Lebens da Vormundschaftsgericht, Polizei. Da war nichts geschützt, war nichts mit Gammlerleben. Da gab's keine andere Möglichkeit als diese Wut im Bauch.«

Droese entschloß sich, nach seinem Ersatzdienst vor allem politisch zu arbeiten. Bis 1976 blieb die Arbeit in der >KPD-AO< (KPD-Aufbauorganisation), in die die >Rote Zelle Kunst< einging, seine Haupttätigkeit Politische, propagandistische Blätter entstanden. Alles steht still, wenn der Arbeiter es will oder das Aquarell einer KPD-Demonstration in Dortmund Medien- und Gesellschaftskritik übte Droese, wenn er auf Tageszeitungen und Illustrierten Abbildungen zeichnerisch verfremdete. Es lag nahe, Motive auch auszuschneiden.Erste kleine Papierschnitte schuf er seit 1974 eher nebenbei. »Man hat ein dreijähriges Kind und fangt an herumzuschnippeln.«

Für wenige Mark wurden die Schnitte auch an den Büchertischen verkauft »Ich habe mir eingebildet, damit Geld zu verdienen und dann war man ja als Maoist immer auf der Suche nach Breitenwirkung .«

Seit 1976 verschärfte sich der Konflikt zwischen Theorie und Praxis für Droese mehr und mehr. Er wurde sich bewußt, daß die Agitation ihre Adressaten nicht erreichte und daß die politische Arbeit seine Person nur abstrakt betraf.»Es interessierte mich, wie man sich einbringt mit der >Kurzen Geschichte der Kommunistischen Partei in Rußland< oder mit seinem eigenen Leid, seiner eigenen Freude.«

Weil die Mehrheit der Politiker in der jungen Bundesrepublik sich der Katastrophe des Dritten Reiches nur rational gestellt hatte, aber nicht das Wagnis einer emotionalen Betroffenheit einging, war deutsche Geschichte noch immer eine unbewältigte Aufgabe Droese stellte sich ihr.
Zur >documenta< 1981 gestaltete er einen großen Papierschnitt. Ich habe Anne Frank umgebracht.

Autoritäten - Lokalitäten

Nach der Entlassung von Joseph Beuys hielt er sich als Mentor der Jungeren im Hintergrund. Seinen Platz nahmen seine erfolgreichsten Schüler ein.

Imi Knoebel und Blinky Palermo waren bis zu Palermos Tod 1977 unzertrennlich. Beide sahen in Malewitsch das große Vorbild. Mit ihren streng geometrischen Bildern, die sie zu Räumen komponierten, hatten sie unter Insidern

bereits ansehnlichen Erfolg. Bewundert wurden sie nicht nur wegen ihrer Werke, sondern auch als >Profis< die ihren Arbeiten die gebührende Öffentlichkeit zu beschaffen wußten.

Allerdings wurden beide, ebenso wie Jörg Immendorff, an Prestige noch übertreffen von Sigmar Polke. Polke, bei informellen Lehrern in die Schule gegangen, hatte sich an die Spuren der Pop-Kunst geheftet, mit Gerhard Richter den kapitalistischen Realismus< kreiert, und er verwendete in seinen Arbeiten auch Fotos, Fotokopien und Texte. Seine unverwechselbare Ästhetik lag in der Luft »Was der machte, da war das Gefühl dabei. So konnte es weitergehen« (Angermann). Kaum einer der Eleven hatte seine Werke je im Original gesehen Seine Fotokopiebücher, seine Alltagsszenen, im Zeitungsstil gerastert, seine Fotografien fanden die Jungen in Zeitungen und Katalogen abgebildet. Mehr noch aber wirkte die Aura des erfindungsreichen Künstlers »Polke war einfach der Lustigste. Wenn der den Raum betrat, dann herrschte eine Atmosphäre, die war einfach Klasse« (Markus Oehlen).

Polke hatte schon Gleichaltrigen Anstöße gegeben. »Das Beispiel von Polke war sicher sehr inspirierend. Er verkörperte eine zeittypische Haltung sicher sehr exemplarisch«, meint Johannes Brus, der mit Polke eine Zeitlang befreundet war, bis er Düsseldorf 1968 verließ, um sein Geld in Gladbeck als Lehrer zu verdienen.

»Die Künstler gehen eben einfach auch viel saufen«, stellt Meuser fest. Und so trafen die Jungen ihre Idole häufig im >magischen Dreieck< der Düsseldorfer Altstadt, das durch die Kneipen >Ratinger Hof<, >Uek<, >Goldenes Einhorn< gebildet wurde. Nicht nur Markus Oehlen verlegte sein Studium in die Kneipe »Das waren Leute, die haben Kunst gemacht. Da wollte man auch hin Und diese ganzen Geschichten, die sich um diese Personen rankten, das war einfach interessant. Und dann habe ich den Palermo auch noch ein paar Monate in der Kneipe herumstehen sehn - das war toll für mich.«

Die Ratinger Straße, auf der die Lokale lagen, wurde in den siebziger Jahren zum >Wohnzimmer< der Studenten.

>Ratinger Hof<

»Zwei Mark fünfzig« zahlte man wenige Meter weiter im >Ratinger Hof< für Spiegelei mit Bratkartoffeln. Aus der gutbürgerlichen Kneipe wurde allerdings erst 1974 ein Künstlertreff, als Carmen Knoebel, Frau des Malers Imi Knoebel, und Ingrid Kohlhofer, die mit Blinky Palermo verheiratet war, das Lokal übernahmen. Aus dem >Domino<, das beide vorher geführt hatten, brachten sie ihre Stammkunden mit Polke, Palermo, Knoebel.

»Entweder du bist heiß oder kalt, die Lauen wird der Herr aus seinem Munde speien«, stand auf der Theke, die Johannes Stuttgen mit Tigern dekoriert hatte. Chris Kohlhofer gab dem Raum ein eigenwilliges Flair, indem er die Decke dunkelblau anstrich und mit Sternen übersäte. Der Billardraum erstrahlte golden Grüne Neonlampen und Palmen vervollständigten das Ambiente.

Seinen Ruf über Düsseldorf hinaus erhielt der >Ratinger Hof< aber erst drei Jahre später Carmen Knoebel: »Es gab diesen Musikumschwung, also fingen auch hier in Düsseldorf so ein paar Leute an, Musik zu machen. Dann ging es darum, daß die keine Übungsräume hatten, und dann wurde halt der Keller vom >Ratinger Hof< Übungsraum. Irgendwie stand das an, daß die ja auch mal live spielen müssen. «Zu Anfang traten in dem langen Raum die heimischen Gruppen auf, Carmen Knoebel nahm sie später als Produzentin unter ihre Fittiche.
»Die erste ausländische Gruppe war >wire<. Das war zwar so eine richtige Punk-Gruppe, die aber schon einen großen Plattenvertrag hatte. Die kamen schon einen Abend vorher, sahen das Lokal, und es gab sofort Stunk, weil die da nicht auftreten wollten. Wir hatten noch keine Bühne, die mußten auf Billardtischen spielen. Es war ein irres Theater. Ich bin dann am anderen Tag hin und habe eine Stunde mit denen geredet - gnädigst haben sie es dann da drinnen versucht. Das Konzert war Spitze, und die Musiker sagten, daß dies das beste Konzert überhaupt gewesen sei« (Carmen Knoebel).

Zu Konzerten wie diesen erschienen die Künstler aus Düsseldorf und auch aus Köln »Walter Dahn war fast immer da, Jürgen Klauke, Hans Peter Adamski. Die kamen alle«. Auch Milan Kunc, Meuser, Horst Munch und Andreas Schulze waren Stammgäste.

Neben dem Stilangebot von Polke, Immendorff, Knoebel und Palermo war die Musik ein wichtiger Motor zur Befreiung von den Kunstkonventionen einer allzutrockenen Avantgarde Warum nicht das tun, worauf man >Bock< hatte? Spaß machte die Power der Musik, die ihre Zuhörer körperlich direkt packte Spaß machte, ein Relikt der Studentenrevolte, die Unterhöhlung aller Konventionen in Kunst und Gesellschaft Spaß machte, was Film und Fernsehen boten, starke Bilder, die direkt wirkten wie die Musik.

Die Krefelder

Markus Oehlen war in Krefeld aufgewachsen und lebte auch noch dort, als er 1978 Discjockey des >Ratinger Hof< wurde und als Gitarrist und Schlagzeuger bei der Gruppe >Mittagspause< spielte. Während sein Bruder Albert nach der mittleren Reife trotz künstlerischer Ambitionen klaglos eine Buchhandlerlehre absolvierte, hatte sich Markus mit der Berufsausbildung schwer getan. Eine Dekorateurlehre brach er ab, und auch die Ausbildung als Musterzeichner befriedigte ihn nicht. 1974 traf er jemanden, der geschafft hatte, wovon er träumte. Walter Dahn lief meist in

weißer Latzhose herum mit einer fliegenden Möwe vorne darauf und war >Beuys-Schüler<. Ansonsten nährte er sein Krefelder Lokalrenommee durch Fotos, die er vom Fernseher abfotografierte, und durch kleine Zeichnungen, die seine Bewunderung für Blinky Palermo für Imi Knoebel und Lothar Baumgarten spiegelten.

In der Hoffnung, den Sprung an die Akademie zu schaffen füllte Markus Oehlen Stapel kleiner Blätter mit Zeichnungen. »Miniaturselbstporträts Fotorealismus so Kleinkunst halt, was ich damals durch den Einfluß von Walter mitgekriegt hatte. Es waren also nicht die ersten Versuche selbst Kunst zu machen. Das ich malen konnte, das wußte ich schon immer«.

Von Krefeld aus fuhren Walter Dahn und Arno Kohnen regelmäßig gemeinsam mit der Straßenbahn nach Düsseldorf. Um sich die Zeit zu vertreiben, lasen sie aus dem >Express< vor. »Dann gab es immer diese Kurzgeschichten wie: >Frauen erzählen ihre sexuellen Probleme< oder >Unterdrückte Frauen erklären ihr Leid<. Wir haben also diese Geschichten vorgelesen, wie andere Leute sich Arno Schmidt oder so etwas vorlesen. Was daran interessant war, ist, daß die aus dem Leben gegriffen waren, und auf der anderen Seite war das was der Polke malte. Das, was der malte, hatte der >Express< hautnah brisant thematisch abgegrenzt, reißerisch aufgebaut, schon langst kapiert. Daß das eine Kunst war und das andere banale Wirklichkeit, spielte überhaupt keine Rolle. Dann ist uns irgendwann der Gedanke gekommen, daß also der >Express<, so banal er auch ist, wenn man ihn richtig anpackt, ganz interessant sein kann. Dann kann unsere Kunst auch ganz interessant sein, wenn wir sie verpacken wie einen >Express< «.

International: NORMAL

Ost-West-Transfer

Der alte Ruf der Düsseldorfer Akademie lockte auch jenseits der Grenzen. Der Tscheche Milan Kunc hielt sich seit 1969 in Italien auf. Er war Student der Prager Kunstakademie »einer richtigen Hochschule mit allem drum und dran. Wenn man da einen Abschluß macht ist man ein akademischer Maler«. Aus der südländischen Ferne schienen ihm die reglementierte Ausbildung die Kunstvorstellung des Sozialistischen Realismus »zu muffig«. Außerdem hatte er das Ende des Prager Frühlings hautnah miterlebt und entschloß sich auch deshalb im Westen zu bleiben. 1970 zog Kunc nach Düsseldorf

»Leider war alles schon vorbei. Man konnte da nichts lernen. Die Lehrer waren wahnsinnig liberal, aber im falschen Sinne sie haben einfach gesagt: Mach was du willst! Zeichnen ist nicht wichtig Ideen sind wichtiger«.

Milan Kunc war entgegengesetzter Meinung. Genauso wie ein anderer tschechischer Emigrant, den er in der Akademie traf, Jan Knap. Die unsinnliche konzeptuelle Kunst im Westen irritierte beide Künstler. Sie hatten aus ihrer Heimat die Vorstellungen einer anschaulichen klar formulierten Malerei mitgebracht. "Wir haben hauptsächlich über Meisterwerke diskutiert. Wir wollten unbedingt Meisterwerke machen also Malerei, die mit diesem Schwachsinn nichts zu tun hat, der da gelaufen ist«. (Kunc) Ihre Vorbilder waren die barocken Niederländer, vor allem Frans Hals, und die Maler des spanischen Manierismus. Knap der sich als abstrakter Maler fühlte, orientierte sich noch an de Kooning. Kunc ließ als einzige Ausnahme Sigmar Polke gelten, der sich in seinen Bildern noch mit Inhalten auseinandersetzte. Die zeitgenössische Avantgarde »das war uns einfach zu blöde diese stumpfsinnige, ästhetische Malerei, die einfach nichts zu tun hatte mit der Außenwelt« (Kunc).

Milan Kunc war nach dem Tod seines Lehrers Sieler in die Klasse von Joseph Beuys gewechselt. »Beuys hat mich aufgegabelt. Auf dem Flur hat er meine Bilder gesehen. Er hat mich gleich aufgefordert in seine Klasse zu gehen. Der hatte damals diese Riesenklasse - 400 Schüler«. Da fiel es kaum mehr auf daß Kunc sich von der Linie des Meisters unaufhaltsam entfernte und auf der Suche nach genialem Duktus mal abstrakt expressiv, mal in realistisch altväterlicher Manier malte.

Auch Jan Knap Schüler von Gerhard Richter war sich über den richtigen Stil nicht ganz im klaren. Dem avantgardistischen Akademiestandard kam eine heftig abstrahierte Figuration entgegen, wie Knap sie bei de Kooning gefunden hatte Richter reagierte denn auch positiv auf diesen Köder »Aber diese Bilder waren zu offiziell. Wenn ich richtig für mich malte, habe ich mir Blumen gekauft und Stilleben gemacht. <

Der Konflikt zwischen westdeutschen Avantgarde-Normen und eigenen Kunstansprüchen war nicht beizulegen. Nach eineinhalb Jahren verließ Jan Knap 1972 deshalb Düsseldorf, um sich von Deutschland und der Kunst zu verabschieden. Nachdem Beuys entlassen worden war wechselte Kunc in die Richter-Klasse. Solange sich Kunc auf Richters Normen einließ schuf der Wechsel keine Probleme. Doch als er begann seinen eigenen Kunstvorstellungen nachzugeben, wies ihm der Meister prompt die Tür. »Ich habe in der Richter-Klasse angefangen, Zeichnungen zu machen, die vom Banalen her ins Komplizierte gehen und eben als sie anfingen kompliziert zu sein, hat das dem Richter nicht gefallen. Dann hat er das Blatt zur Illustration abgestempelt. Das war ihm einfach zu blöde«. Was da als >Meisterwerke< aus dem Pinsel von Kunc floß macht die rüde Entschlossenheit Gerhard Richters immerhin verständlich. Als Malerei der Zukunft oder Zukunft der Malerei (1973) bot der Tscheche z.B. eine süßlich romanti-

sche Landschaft mit Windmühle, deren Goldrahmen von einem Blumengeflecht umkränzt ist. Eine Malerhand, die den Pinsel ins Bild hält, eine Palette, die mit Hühnerkeule, Erbsen und Nudeln garniert ist, wendeten die Sache nicht unbedingt zum Besseren. »Malerei der kontrollierten Torheit« nannte Milan Kunc selbst diese pseudonaive Bilderbuchmalerei.

Daß hinter dem suffigen Realismus ein neuer Impuls stecken konnte, ahnte nur einer. Peter Angermann stieß im März 1973 zufällig auf die Kunc-Kunst. »Ich habe seine Freundin auf der Straße getroffen .Sie gefiel mir. Ich wußte nicht, daß sie seine Freundin ist. Ich ging mit ihr nach Hause und sah, noch bevor der Milan da war, ein Bild an der Wand, ein Silhouettenbild. Das hat mich begeistert«. Der Gegenbesuch am nächsten Tag vertiefte nur die beiderseitige Achtung .»Seine Zeichnungen haben mich sofort überzeugt, weil sie eine Aussage hatten, und da habe ich mich mit dem Angermann angefreundet«

Ausschlaggebend für die Zusammenarbeit war, daß die »kontrollierte Torheit« auch diejenigen verstanden, die sich nicht in langen Studien mit der modernen Kunst vertraut gemacht hatten. Peter Angermann »Ich habe damals verstanden, daß das Wichtigste und der erste Schritt bei der Kunst ist, daß sie den Leuten etwas zu sagen hat, es nicht damit getan ist, irgendwie vor sich hin zu reden, sondern sich an jemanden zu wenden, wenn man ein Bild malt. Der Gedanke ist zunächst einmal wichtig. Wie tief das dann geht, das ist die zweite Frage.«

Grafenberger-Allee-Szene

In den frühen siebziger Jahren gab es zwei Ateliergemeinschaften in Düsseldorf, im Greifweg und an der Grafenberger Allee, wo Peter Angermann schon bald die Wohnung von Milan Kunc' Freundin übernahm. »Nach hinten heraus war ein großes Gelände, so eine alte Fabrik mit mehreren Gebäuden. Das Gelände war ziemlich verwildert, ein richtiger Abenteuerspielplatz für große Kinder. Wir haben da immer Fußball gespielt und Feuerchen gemacht. Da waren eine ganze Menge Leute von der Akademie, Fernand Roda, Horst Glasker, ein paar Luxemburger. Da war schon ein reger Austausch. Wir haben ständig bei den anderen im Zimmer gehangen, haben geredet, haben gekifft. Das war die große Zeit des Rauschgifts damals«.

Bei Unterhaltungen in der Kneipe oder beim Essen ging den beiden häufig die Phantasie durch, und die Bildeinfälle wurden gleich auf irgendeinem Blatt Papier festgehalten. In den Gesprächen entwickelte sich eher zufällig diese später auch in der Gruppe >NORMAL< bewährte Technik der dialektischen Verfremdung.

Als Dank an Promoter Figuli trägt der Supermarkt in der Dorfidylle das Ladenschild >Figuli<. »Der saß beim Malen oft dabei«, berichtet Peter Angermann: »Wir haben alle unseren Dope durchgezogen, und wenn wir ein großes Bild gemalt haben, hat Martin Figuli dann kommentiert. Der Martin hat unheimlich angeheizt, er hat die sowieso schon kreative Atmosphäre noch bereichert, sehr viel Inspiration vom Wort her gebracht« Solch übermütigen Humor verrät auch das Große Froschbild. In der Pose feriensatter Sonnenanbeter aalen sich ein Froschkönig und seine nackte Gefährtin auf einem Seerosenblatt. Genuß verschafft den beiden aber nicht südliche Hitze, sondern, naturgemäß, ein dickperliger Regenguß.

Peter Angermann würzte seine Gemälde gern mit Sprachwitz Tatort, eine ländliche Straßenkreuzung, in sattem Rot gepinselt, gibt dem Betrachter auf zwei gelben Straßenschildern paradoxe Orientierungshilfe >Da<, >Dort<.

»Schließlich haben wir industriell gearbeitet. Wir fingen an, einen Stapel Papier erst einmal mit Spray vorzubereiten. Wir haben alles, was wir in die Hände bekamen, Pfennige oder Reis, Pflanzen, Farnkraut, draufgestreut und als Schablone wie eine Grundierung aufgespritzt. Dann haben wir uns überlegt, was man da reinzeichnen oder draufdrucken konnte. Wenn wir eine besonders schöne Zeichnung hatten, wiederholten wir die auf einem Film als Siebdruck« (Angermann).

Für Milan Kunc und Peter Angermann war es keine Frage, daß ihre Drucke die Leute in der Düsseldorfer Altstadt begeistern wurden. Sie stempelten die Blätter mit Namen, Adressen, Telefonnummer und hängten sie in Kneipen auf. Ein Telefonanruf und 50 DM genügten zum Erwerb.

Abtauchen in die Subkultur

Die gut gemeinte Aktion fand jedoch kaum Resonanz Und als ihn auch noch seine Freundin verließ, brach Peter Angermann seine Zelte in Düsseldorf ab. Er beschloß, sein Leben von Grund auf zu ändern. Den Anfang machte er mit seinem Umzug zurück nach Nürnberg In einer Sonderschule für Schwererziehbare verdiente er als Zeichenlehrer 500 DM im Monat, immer noch mehr als das, was seine Taschen in Düsseldorf hergaben: »Meine Haupttätigkeit war, darauf zu achten, daß nichts passierte. Ein reiner Nervenjob. Aber ich konnte davon leben und hatte fünf Tage *die Woche* frei«. Obwohl Angermann und Kunc sich ab und an besuchten, schlugen sie doch unterschiedliche Wege ein.

Peter Angermann stellte seine Ängste und Rauschgiftvisionen in Bildern wie Nekropolis dar. Die Stadt ist bevölkert von Skeletten, die den Verkehr regeln, Kinder spazierenfahren, mit ihrem Hund (auch einem Skelett) Gassi gehen. Angermann experimentierte wie in diesem Hinterglasbild mit ungewöhnlichen Techniken. Inhaltlich war er zwischen süßer Idylle, die er allerdings mit Vorliebe auf die Tierwelt übertrug, und sarkastischem Humor hin- und her-

gerissen. Das Drama auf dem Eis zeigt ein eingeschneites Eiskunstlaufpaar dem selbst das Lachein eingefroren ist Träumerei und Liebe sind anderen vorbehalten etwa den beiden Teddys, die im Bärenbild engumschlungen in eine glutrote Abendsonne blinzeln.

In Düsseldorf zerfiel mittlerweile die politische Protestbewegung der Akademiestudenten zur Grüppchenwirtschaft. Milan Kunc provozierte das zu einem anarchischen Gegenkurs, der den von ihm geprägten >Peinlichen Realismus< zum >Sozialistischen Surrealismus< steigerte: »Bilder der Aggression in einem Superkitschstil das war mein Ideal. Was mich hier im Westen eigentlich interessiert hat war chinesischer Sozialistischer Realismus. Den fand ich absolute Spitze. Später natürlich sozialistisch stalimstischer. Das gefällt mir nach wie vor. Das ist eine kräftige Sache«. Der Junge Soldat ein chinesischer Rotarmist, der in revolutionärem Elan durch eine Mauer rennt und dabei in den Backsteinen seine Silhouette samt Gewehrlauf hinterläßt, wirkt noch hintergrundig humorig im Vergleich zur Melancholischen Herbstwache, auf der ein Wehrmachtssoldat einen Panzer bewacht.»Die Bilder wurden einfach immer entsetzlicher, immer provokativer durch den Punk. Das hat sich gesteigert praktisch von 1975 bis 1978/1979 bis zu diesen Raritäten, in denen ich Sozialistischen Realismus und noch Dritte-Reich-Malerei einfach in einem Stuck durchgezogen hatte.«

Zur Olympiade tauchte Kunc sogar in Moskau auf um die Symbole des westlichen Konsumismus, Coca Cola und McDonalds in die Sowjetunion zu bringen. In den Einkaufszonen von Wuppertal und Düsseldorf fanden Aktionen mit Hammer und Sichel statt. Doch als Kunc mit diesen Parteiinsignien als Konsumweihnachtsmann auftrat riefen die Passanten die Polizei.

Stilisieren blockiert

Bei Jan Knap in New York ging es derweil stiller zu: >Meisterwerke< waren da nicht gefragt. Der Kampf ums Überleben machte den Tschechen bescheiden. Er versuchte sich im Bebildern von Märchen ohne allzu großen Erfolg. Peter Angermann bringt das auf die knappe Formel: »Amerika wollte Comics und der Jan hat tschechische Märchenbuchillustrationen gemacht«.

Doch die Bildgeschichten brachten Jan Knap schließlich gänzlich von der Abstraktion moderner Kunst ab. Als er 1979 seine Eltern in Deutschland besuchte, hatte er zu einer klaren Erkenntnis gefunden. »Er sagte dieses Stilisieren bringt überhaupt nichts, das ist Quatsch. Man muß sich überhaupt nicht darum kümmern, das blockiert einen nur«. (Angermann)

Milan Kunc' Entwicklung schien ihm, die drastische Politlinie einmal beiseite gelassen, in eine ähnliche Richtung zu gehen. Bei Martin Figuli, der einige von Angermanns Bildern gekauft hatte, lernte Knap die Arbeit des Bayern kennen und reiste, um ihn aufzusuchen nach Nürnberg. Neugierig gemacht, kam Angermann wenig später nach Düsseldorf. »Da haben wir gesagt: ok Jetzt arbeiten wir zusammen und versuchen das einmal zusammen zu erzwingen«. (Angermann)

Programm »Stinknormal«

Milan Kunc kam dann auf die Idee das gemeinsame Malgefühl zu institutionalisieren und eine Gruppe zu gründen >NORMAL< sollte sie heißen.

»Das Wort >normal< kam aus unserem Sprachgebrauch. Wir haben uns darüber unterhalten, daß es darauf ankommt einfach stinknormale Sachen zu machen. Stinknormal das war so ein Ausdruck für es kommt nicht darauf an sich über die Kunst den Kopf zu zerbrechen, sondern einfach etwas auf der Straße oder etwas, das sehr nahe liegt aufzugreifen und zu präsentieren. Also stinknormal ist auch etwas, was jedem geläufig ist und gerade bei den ganz normalen Sachen hat man am ehesten die Möglichkeit dann auch das sehr Eigene und Spezielle, den sehr speziellen Aspekt, hereinzubringen.

Die Zusammenarbeit half nicht nur ein Bild schneller und effektvoller fertigzustellen, sondern verhinderte auch einen allzu individualistischen Malstil. Die Gruppe brachte das später in ihrem Manifest auf die Formel »NORMAL vermeidet den Individualismus der die Kunst in die Sackgasse führte«.

Zur Ausstellung in der Aachener Neuen Galerie - Slg Ludwig formulierte die Gruppe NORMAL ihre Position in einem Manifest:»NORMAL macht Bilder die für sich selber sprechen. Das Einfache war und ist der einzige Weg, die Kunst wieder in Bewegung zu bringen. «

Aber selbst Erklärungsversuche änderten nichts am Unverständnis des Publikums, das mit diesen Bildern nicht zurecht kam. Entweder nahm man sie als naive Malerei oder man entdeckte in ihnen satirische Züge: »Die meinten wohl, daß sie verschaukelt wurden« überlegt Peter Angermann. »Die Leute nahmen immer Abstand, wenn wir darauf bestanden haben. Dieser >Witz< ist überhaupt keine Ironie, das ist Pathos.« »Das wir das ernst meinen könnten, darauf ist noch nie jemand gekommen« ergänzt Jan Knap.

Seine Heilige Familie zeigt den heiligen Josef beim Holzsägen in der guten Stube. Der kleine Jesus, mit Heiligenschein hält den Holzpfahl an dem der Vater arbeitet. Diese Bilder mit einer aktualisierten christlichen Ikonolo-

gie »machen Ernst mit dem Kitsch und seiner Verlogenheit«, schrieb Annelie Fohlen in der >Süddeutschen Zeitung< »aber nicht durch gesellschaftskritische Larmoyanz, sondern durch eine radikale Komik in der Darstellung ihrer trivialen Pseudonaivitat«. Die Kritikerin konnte sich nicht vorstellen, daß diese Art von Naivität keineswegs kalkuliert, sondern ein völlig ernst gemeintes Ausdrucksmittel war. »Naivität ist ein wichtiger Zugang zur Realität«, behauptet Jan Knap. »Wenn ihr nicht als Kinder ins Reich Gottes kommt, dann gar nicht, sagt die Bibel. Die Naivität, wenn man sie wirklich glaubt, wenn man sie erfährt, ist ein wichtiger Zugang, man berührt etwas Wahres.«

NORMAL tat sich auch in den nächsten Monaten schwer mit seinem Publikum. So begann jeder Künstler, seinen eigenen Weg zum Erfolg zu suchen: »Die Gruppe gab es nicht mehr, weil nichts mehr geschah.« (Knap)

Die Maler vom Moritzplatz

Galerie am letzten Fleck

Schon zu Zeiten in denen Fetting mit Reinhard Pods auf der Suche nach Arbeitermotiven durch Neukölln streifte, diskutierten viele Kunststudenten den Plan, eine eigene Galerie aufzumachen. Daß der Schritt in die Selbständigkeit erfolgversprechend war, hatte rund zehn Jahre vorher das Beispiel >Großgörschen 35< bewiesen, wo Künstler wie K. H. Hödicke, Bernd Koberling und Markus Lupertz debütiert hatten.

Als eines Tages in Fettings und Salomes kleiner Wohnung die Kündigung auf dem Tisch lag, der Hausbesitzer wollte das schwule Künstlerpaar los sein, machten sich beide auf, Ersatz zu suchen. Salome träumte von einem Industriegebäude ähnlich dem in der Flughafenstraße, wo er nach seiner Ankunft aus Karlsruhe 1973 einige Zeit mit jungen Künstlern mit Reinhard Pods und Frank Dornseif, gelebt hatte.

»Das war kurz bevor wir fast aufgegeben hatten zu suchen, als ich das Haus am Moritzplatz gefunden habe. Das war so der letzte Fleck. « Der letzte Winkel in Kreuzberg, den Fetting auf seinen langen Streifzügen bisher ausgelassen hatte, war der Moritzplatz am Kontrollpunkt Heinrich-Heine-Straße. Da stand isoliert ein alter Hausblock im Hinterhof. Drei Stockwerke waren leer. Nur ein Hutmacher arbeitete noch im zweiten Stock. In die dritte Etage zogen Fetting und Salome 1975. 230 DM Miete mußten die beiden Studenten für ihr neues Domizil monatlich bezahlen. Das Stockwerk darüber hatten sie auch noch gerne gemietet, aber dazu fehlte das Geld. »Und da fing eigentlich die ganze Sache an daß man sagte, Mensch laßt uns doch irgendwie eine Galerie machen. «

Salome der in der Klasse von K. H. Hödicke an der Hochschule der Künste studierte, erzählte von dieser Idee im Kreis von Gleichgesinnten der durch Ausstellungen der Klasse und bei der Organisation von Filmfestivals allmählich entstanden war. Auch vom Lehrer gab es Zuspruch. »Ich habe ihnen immer nahegelegt, nicht mit einer Mappe zu den Galeristen zu gehen. Aus der Erfahrung mit >Großgörschen< habe ich ihnen geraten, sich ihre eigenen Voraussetzungen zu schaffen, es selber zu versuchen«

Körperpolitik

Berufsverbote und Strafrechtsänderungen hatten Mitte der siebziger Jahre das Klima in der Berliner Szene geändert. Hatten nach 1968 die >Kritischen Realisten< auf ihre politische Botschaft gesetzt, steckten sich die Künstler unter dem Eindruck terroristischer Gewalt überschaubarere Horizonte ab. Sie engagierten sich in alternativen Projekten, die ihre eigenen Bedürfnisse betrafen. Wolfgang Cilarz schloß sich der >Homosexuellen Aktion Westberlin< (HAW) an, einer Gruppe, die nach einem neuen Selbstverständnis für schwule Manner suchte.

Besonders die Tuntenfraktion demonstrierte schon durch ihre provozierende Bekleidung, daß sie sich nicht mehr im Alltag verstecken wollte. In Frauenkleidern, geschminkt und aufgedonnert, liefen die Manner herum. »Und im Zug dieser ganzen Geschichte, auch der Abtrennung von den anderen Gruppierungen in der HAW, haben wir uns feminine Namen gegeben. Da gab's die absurdesten Geschichten >Klara Bella Kuh< >Rosa Luxemburg< oder >Käthe Kollwitz< und lauter so blödes Zeug. Ich hab dann gedacht, wenn ich schon einen Namen will, dann >Salome<:«Die Frau hatte ihm imponiert »Männer, die nicht küssen wollen, kriegen einfach die Rübe ab. «

Nach Entrümpelung, Wändeweißen und der Installation eines alten Ofens eröffnete Salome mit einer Performance am 13. Mai 1977 die Galerie am Moritzplatz »Eine Rosenbettperformance war das - auf einem riesigen rosa Bett tummelte sich so was Dreigeschlechtliches mit Musik dazu. «

Seine Ausstellung verriet in ihrer Brüchigkeit etwas von Salomes gewandeltem Selbstbewußtsein. Da hing noch Selbst, gemalt 1975 als Anfänger in Hödickes Klasse. Das Selbstporträt, in dem er als Frau im dünnen Blüschen, mit geschminkten Lippen und Damenhut auttritt, war wie ein vergewissernder Blick in den Spiegel. Das Bild hatte Fetting beeindruckt, weil es keine fertigen Formen mehr anbot, sondern die skizzenhafte Malweise des Tachismus in die Darstellung der Figur brachte Hödicke predigte seinen Studenten, ein Bild nicht kaputt zu malen, sondern im

expressiven Entwurfsstadium stehen zu lassen, nach seinem Motto. Das neue figurative Bild muß durch den Tachismus durch Fetting, der sonst Salome bei seinen angestrengten Zeichenversuchen auf die Sprünge half, hatte hier gelernt. »Ich wollte die Bilder immer weiter durchmalen, mehr zum Naturalistischen hin. Hab aber auch die ganze Zeit versucht, davon wegzukommen, und dann ganz expressionistische Bilder gemalt. Und bei Salome, wo die Sachen offen blieben, da hab ich zum erstenmal so eine Kombination von Figurativem mit dem, was ich mir als Bild malerisch vorstellte, gesehen. «

Konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des Künstlers bei solchen früheren Arbeiten noch ganz auf sich selbst, so wandte er sich in den neueren mit exhibitionistischer Aggressivität an die Betrachter.

Noch vor Gründung der Galerie hatte Salome die Hochschule verlassen und seine eigene >Akademie< gefunden das >Blue Moon< und das >Matala<. »Da war jede Nacht Karneval, jede Nacht eine andere Verkleidung. Da waren wir, eben wie verrückt aufgedonnert, sehr vertuntet, ganz gemein, die bösesten Sprüche und so. Da kamen auch schon mal ganz schrille Sachen vor Striptease wurde drin getanzt, Nutten waren da, Transvestiten, Zuhälter, Punks. « Das Lebensgefühl steigerte sich in den Nachtclubs zu einer intensiven Künstlichkeit, die in ganz selbstverständlicher Weise schon etwas von >Kunst< an sich hatte. Wenn Salome sich hoch oben auf der Theke vor dem Publikum auszog, dann stieß er auf eine Vergötterung, die ihn für die Angriffe auf der Straße entschädigten. »Damals bin ich manchmal mit dem Bus zur Arbeit gefahren, schon voll aufgedröselt über den Ku-damm. Da kam es dann zu Aggressivitäten. «

Lichtduschen im Underground

In seinen Anfängen war der Moritzplatz eine experimentelle Galerie, in der - ganz in der Tradition der siebziger Jahre - Fotografie und Film, Performance und Musik, selbst eine Kindermalschule Platz hatten.

>Undergroundmäßig< waren nicht nur die Ausstellungen und Aktionen. »Viele Probleme gab es, weil wir immer auf der Suche nach Geld waren Es war grauenhaft Ich hab schon schlaflose Nachte gehabt, weil einfach kein Material da war. Ich bin nachts in den Kneipen arbeiten gegangen, hab dafür meine Kohle verdient, um eben solche Sachen zu machen« (Salome).

Keine Angst vorm Fliegen

»Die saßen oft monatelang an einem Bild«, stöhnt K.H. Hödicke in Erinnerung an die Anfänge seiner Schützlinge. Um ihnen einen Blick für Motive und Themen zu geben, ließ er sie mit der Super-8-Kamera ausschwärmen. Wenn sie mit ihren Filmrollen zurückkamen, »240 Bilder auf einem Meter«, dann konnte er ihnen über die Schulter gucken und sagen »Ist das nicht ein gutes Bildmotiv"?«

Was da auf Celluloid gebannt wurde, sah zunächst aus wie von Dali oder Bunuel Doch der Blick durchs Objektiv schulte das Auge. Scheinbar belanglose Situationen ließen tiefere Bedeutungen entdecken Erzählung und Empfindung, Drastik und Dramatik schlichen sich in die künstlerische Handschrift.

Für viele Mitglieder des Moritzplatz spielte das Filmemachen eine große Rolle. Middendorf erhielt schon 1979 einen Lehrauftrag für Expenmentalfilm an der Hochschule der Künste. Berthold Schepers drehte 1977 seinen Pinselkamerafilm, der die Malerei mit dem Filmemachen modellhaft verband. Er band einen Pinsel an das Objektiv, malte damit verschiedene Farblagen auf eine Leinwand und ließ dabei den Film laufen. Fetting filmte gerade während der Anfänge seiner Arbeit immer dann, wenn er seine Emotionen nicht auf die Leinwand brachte. » Da konnte ich gewisse Sachen nicht ausdrücken, wie ich wollte. Im Film kam ich da viel weiter. Z. B. in R und S in B konnte ich so eine Situation darstellen zwischen Salome und mir, wie wir gelebt haben. Und da spielt eine wichtige Rolle dieses Offentlichmachen von Privatheit, daß man sich nicht als Schwuler versteckt. Das wollte ich irgendwie auch immer in den Bildern ausdrücken und wußte damals aber nicht, wie ich da rankommen sollte. « Trotzdem blieben das Medium Film und das der Malerei für Fetting zweierlei. Er wollte sie keinesfalls mischen, wie das vor ihm die Konzept oder die Videokunst versucht hatten. »Film war für mich als >Großes Kino< gemeint, Spielfilm, große Leinwand, ein eigenständiger Bereich außerhalb der bildenden Kunst«.

Vorbilder

In Sachen Tradition hatte jeder seine eigenen Vorlieben, ohne daß systematisch Raubbau getrieben wurde »Ich hab das nie so betrieben, ein Bild in der Kunstgeschichte zu sehen und dann die Variation zu malen. « Helmut Middendorf konnte sich für den Expressionismus z. B. wenig begeistern »Das hat mich nicht als Vorbild interessiert. Das anzugucken so mit der Idee, das möchtest du auch machen und so. Das war vollkommen uninteressant«. Statt dessen ging er, von Polke inspiriert, anfangs mit dadaistischem Humor an die Arbeit Erst als die Malerei wichtiger wurde, spielte das Vorbild Lupertz eine Rolle, auch Penck und Baselitz. Später besann sich Middendorf, Fetting hatte nach den Demoiselle d'Avignon schon seine Duschbilder gemalt, auf große Vorbilder wie Picasso, dessen Einfluß in den Großstadteingeborenen zu spüren ist.

Salome dagegen war der Pragmatiker, der ganz aus seinen eigenen Bedürfnissen heraus Stile entwarf. Allerdings blieb es nicht aus, daß er sich von den Vorlieben seiner Mitstreiter gelegentlich infizieren ließ.

Fetting begeisterten schon als Schüler die deutschen Expressionisten, die >Brücke<-Maler Kirchner und Heckel, von deren Werken er Abbildungen in der Bibliothek seines Vaters gefunden hatte. Seine frühen Arbeiten verraten heftige Orientierungsversuche in der gesamten frühen Tradition der Moderne bis zurück zum Impressionismus, den er an einem Fliederstrauch auf einem kleinen runden Tisch durchspielt. Porträts, die er noch 1977 abwechselnd zu Stadtbildern malt, lassen in dem kostbar ornamentalen Umgang mit Farbe und Form sogar an Bilder von Egon Schiele denken.

Flut in der Galerie

Der gelernte Verlagsbuchhändler Zimmer war 1974 in die Kreuzberger Naunynstraße gezogen, in ein Fabrikgebäude, das auch der Maler Bernd Koberling bewohnte. »Ich war damals beim Wagenbach Verlag in Berlin und habe die Umschläge der Bücher gemacht. Gleichzeitig habe ich bei Klaus Heinrich Religionswissenschaft gehört, an der FU. Das kann man aber nicht lange aushallen. Und irgendwann habe ich dann kapiert Nicht reproduzieren, sondern was selber machen!« (Zimmer)

Auf seiner ersten Ausstellung wollte Zimmer jedoch nicht einfach die Bilder des letzten Jahres aufhängen. »Ich war immer gegen Bilder-zeigen. Da hab ich gesagt, dafür mache ich was, und dann bin ich nach Spanien gefahren, Urlaub, und dann hab ich mir überlegt, was machst du. Dann bin ich zurückgekommen und hab gesagt: Ich mal ein Bild und ich häng nur das eine hin, das war 3x10 Meter Die Flut. Das war eigentlich so mein erster Auftritt.«

An der Entstehung des 30 Quadratmeter-Gemäldes waren Tintoretto beteiligt, dessen Arbeiten Zimmer kurz zuvor auf einem Umweg während seiner Urlaubsreise in der Scula dl San Rocco von Venedig gesehen hatte, und Bernd Koberling.

Drei Fassungen entstanden in der einen Woche bis zur Eröffnung, zwei auf Papier und schließlich die Übertragung auf Leinwand »Mein ganzes Studio war eine Flut.«

Am 11.11.1977 hing das fünfteilige Monumentalgemälde an den Galeriewänden, einige Stuhlreihen standen vor einem kleineren Papierentwurf in der Ecke. Ganz nah wird der Betrachter an gewaltige Wellenberge herangeführt, aus denen sich in quirligem Weiß Spritzer lösen und Schaum auftreibt. In die machtvoll bewegten, schwarzblauen Wassermassen fällt nur wenig Licht, ein kühles Gelb, das sich von oben in die Wellenschluchten drängt.

Zum erstenmal bildeten sich Fronten pro und contra Malerei. Middendorf schlug sich auf die Seite von Zimmer. »Richtig malen. So ein bißchen die Sau rauslassen. Eher Tintoretto als Graubner. Das Bild mußte einfach doll sein. Motiv war nicht das Wichtige. Da ging man abends ein Bier trinken, dann waren halt Bierseidel auf den Bildern.«

Allerdings »Es brodelte schon immer«, meint Salome, und schließlich konnte keiner ohne den anderen »Wer die Gruppe verlassen hatte, wäre auch allein dagestanden. Also es war eher so ein Gruppenzwang, der eigentlich gut war«

So erweiterte Die Flut trotz Meinungsverschiedenheiten die Vorstellungen über die Malmöglichkeiten. Was alle wollten, wurde klarer. Ein starkes, emotional wirkendes Bild, das seinen Betrachter direkt erreicht, ohne Reflexionsfilter. Abstrakt durfte es nicht sein, denn es mußte eine klare, aber subjektiv gefärbte Botschaft enthalten. Diese schöpferische Spontaneität leistete vor allem die Malerei. Und die Flut-Ausstellung war auch ein erster öffentlicher Erfolg für den Moritzplatz. »Da kamen so die ersten Leute, Rene Block, und hat gesagt, mein lieber Jolly, geht das denn überhaupt so, darf man denn überhaupt malen? Es war berauschend«. (Zimmer)

Premiere

»Koberling sagte mir so ganz sanft, da ist so 'n Jungscher, der (Zimmer) ist vielleicht ganz interessant«, erinnert sich Thomas Kempas an ein Gespräch mit dem Maler, dessen Ausstellung er 1979 für das >Haus am Waldsee<, das er leitete, vorbereitete.

Und Kempas ging die eine Treppe hinauf und begutachtete die Bilder dort. »Da war bei mir schon ein ziemlich heißes Interesse, aber noch nicht so klar artikuliert, entstanden. Ich wußte von den anderen, hatte aber noch nichts von denen gesehen «

»Wir fuhren mit meinem Auto von Kreuzberg in Richtung Argentinische Allee - Was nehmen wir denn nur als Ausstellungstitel? Hinten saßen der Fetting drin und der Middendorf. Wir haben uns gesträubt gegen das Wort wild, fauve und so. Und irgendwann hab ich einfach gesagt, nennen wir' s halt >heftige Malerei<. Denn >heftig< ist mehr als >wild<.>Wild< ist immer nur: wir sind ja alle so naiv und hauen mal richtig druff. Dann kamen wir zu Kempas >Station Moritzplatz< wollte der immer >Moritzboys<.Und dann ging dann doch besser >Heftige Malerei<« (Zimmer).

Entdeckt!

»Die Wilden sind da!«, konstatierte der >BerlinerTagesspiegel<, dessen Kunstkritiker Heinz Ohff sich diesmal selbst bemühte und kritisch anmerkte. »Alles wirkt wie geborgt« Zum erstenmal kümmerte sich auch die westdeutsche

Presse um das Moritzplatzphänomen. »Bei allen herrscht eine Ekstase wie in Diskotheken «, schrieb >Die Zeit< in einer Kurzkritik. In der Fachzeitschrift >Kunstforum< meldete sich einer aus Berlin zu Wort, dessen Name sich zwei Jahre später mit dem Standardwerk >Wilder Malerei< verbinden sollte, Wolfgang Max Faust. Auch er eher kritisch gestimmt: ».... der Rückbezug zur expressiven Tradition .....«, schreibt er,».... zeigt sich als Eklektizismus, der eine Nähe zur Vergangenheit genau da suggeriert, wo eine Distanz angezeigt wäre.«

Und auch der Kunstmarkt nahm an dieser Premiere lebhaften Anteil. Schon während der ersten Tage waren die Galeristen im Haus. Helmut Middendorf hatte schon zwei Jahre vorher Kontakt mit der Galerie Nothelfer aufgenommen und dort Gitarren gezeigt (allerdings ohne etwas zu kaufen). Jetzt erschien der Düsseldorfer Galerist Gmyrek am Moritzplatz und versuchte die vier zu überzeugen, die erste Ausstellung des >heftigen< Quartetts in Westdeutschland bei ihm stattfinden zu lassen.

Das Zögern der einen und die Zuversicht der anderen führten dazu, daß die Vierer-Gruppe sich verschiedenen Händlern anvertraute und damit die Auflösung programmierte.

Bernd Zimmer, Salome und auch Helmut Middendorf stellten jeder 1981 am Montzplatz noch einmal aus. Doch schließlich wurde auch ihnen klar, daß die gemeinsame Entwicklung an den Endpunkt gekommen war. »Der Moritzplatz hatte einfach seine Schuldigkeit getan. Er war nicht mehr notwendig. Der ganze Gruppenprozeß war in dem Sinne auch abgeschlossen. Das gegenseitige Anturnen war gar nicht mehr notwendig, weil jeder so einigermaßen wußte, was er machen wollte. Und dann fing auch die Zeit an, wo jeder sich selbst profilieren wollte« (Middendorf).

Rote bei der Schwarzarbeit

1973 zog es nicht nur Helmut Middendorf und Salome nach Berlin. Albert Oehlen, der in Düsseldorf eine Buchhändlerlehre absolviert hatte, lockte die Spontiszene der Stadt. In seiner Wohngemeinschaft lief ihm eines Tages Werner Büttner über den Weg.

Die Suche nach einem Broterwerb brachte Büttner und Oehlen einander näher. Die Berliner Subkultur hatte zu dieser Zeit schon einen eigenen Arbeitsmarkt hervorgebracht Werkstätten, Geschäfte, Anstreicherkollektive. In einer solchen Schwarzarbeiterkolonne werkelten 1974 die beiden Alternativen mit politisch bewegter Vergangenheit. »Ich hab dann mit dem Albert zusammen schwarz gearbeitet, so Wohnungen renoviert. Da waren wir also auch schon Maler«.

Der orthodoxe Marxist Oehlen fand recht leicht zum Anarchisten Büttner.

Harte Entschlüsse — weiche Aktionen

»Als Werner und ich uns kennengelernt haben in Berlin, haben wir auch versucht, radikale Entschlüsse zu fassen, aber das hat nie funktioniert, weil wir doch nicht dran geglaubt haben. Wir haben immer von allgemeinverständlichen Aktionen geredet und versucht, solche zu planen. Das einzige, was dann wirklich stattgefunden hat, ist, daß wir Schinkenbrötchen über die Mauer geschmissen haben. «

Diese >Brötcheninitiative< ist bezeichnend für den theoretisch komplexen< Gehalt der damaligen Gespräche, der allerdings nur selten in entsprechend provozierenden Handlungen seinen Niederschlag fand.

Immerhin deutet sich hier schon der Hang zu einem eher lapidar konstatierenden Wirklichkeitsempfinden an. »Mit diesem Unpathetischen hängt es zusammen, daß wir unfähig waren, das als Kunst zu sehen. Das haben wir ganz weit von uns gewiesen und das alles als bürgerliche Scheiße und elitaren Quatsch abgetan. « Beiden ging es um mehr. Die gesellschaftliche Situation in der Bundesrepublik erschien ihnen unmenschlich, so daß sie für alle Umsturztheorien größte Bewunderung hatten. Andererseits mochten sie sich auch nicht mit einer der gängigen Polit-Gruppierungen identifizieren. Und wenn sie sich zunächst als PR-Büro der RAF dachten, dann war das eine programmatische Linie für die eigene Phantasie, keine ernst gemeinte Kooperation.» Das mit der RAF haben wir auch ganz schnell abgelegt. Als Sackgasse: Ja, da gab's nur die Möglichkeit, eine Zweierzelle zu gründen«.(Werner Büttner)

Die Zweierzelle nannte sich >Liga zur Bekämpfung des widersprüchlichen Verhaltens<.

Albert Oehlen, wie Bruder Markus durch einen malenden Vater künstlerisch infiziert, aber nicht ausgebildet, zeichnete während der Programmdebatten, und seine Bilder boten sich als weiteres Mittel zur Kommunikation. »Und in dem Rahmen haben wir dann angefangen zu diskutieren, was man machen kann, nachdem alles kaputt war, die linke Bewegung. Jemand, der politisch tätig sein will, muß Propaganda betreiben. Und Propaganda war schon immer Text und Bild. Das ist genau das, was wir seither betreiben« (Werner Büttner).

Zu dieser Zeit, 1976, entstanden auch Werner Büttners erste Zeichnungen. »Albert hat mich irgendwann mal provoziert, und dann kam ich in den >Dschungel< mit den ersten Zeichnungen. Wie auch noch heute war bei diesen frühen Werken der >propagandistische< Gehalt dieser Blätter nicht gleich auszumachen. Der tanzende Wasserfloh oder Junge, der einen Hund geschlagen hat hießen diese ersten Bilder«

Hamburg und seine Satelliten

Hamburg kunst-mobil

Hamburg 1970 An der Hochschule wollte sich kein rechter Entdeckergeist entfalten. Gotthard Graubner entwickelte mit seinen Farbkissen eine abstrakte Farbigkeit. Hausner kultivierte eine vertrackte Psychoanalyse. Trockenes Brot für junge Studenten, die ihre eigenen Wege finden wollten. z. B. Thomas Wachweger, der sein Studium 1963 begonnen hatte. Er war schon froh, daß ihm Professor Thiemann, ein Funktionalist, alle Freiheiten ließ, die er sich wünschte. Auch das Agitprop, in dem sich der politische Geist von 68 einen Ausdruck zu geben versuchte, bot ihm keine Alternative zur Abstraktion. Zumal die neue Programmatik an die Wurzel der Kunst ging. »Die war so politisch, daß Malen an sich schon wieder das Letzte war. Da friemelten nur so einige vor sich hin, und die anderen sagten alle Malerei, weg damit!« Angst mußte man haben, daß die Bilder aufgeschlitzt oder einfach weggeschmissen wurden.

Thomas Wachweger verlegte sich deshalb aufs Zeichnen, meist auf kleinen Formaten, die man umstandslos verschwinden lassen konnte. Szenen Geschichten interessierten ihn. »Das Narrative wurde uns immer zum Vorwurf gemacht. Da fanden wir eigentlich nur bei Kollegen Unterstützung, von seiten der Lehrerschaft wurde das immer unterdrückt. Das Narrative wurde geradezu als Schimpfwort benutzt. Erst Mitte der siebziger Jahre haben das dann auch andere gemacht.«

Professor Rudolf Hausner ärgerte sich zu dieser Zeit über eine junge Studentin, die beinahe im Stundenrhythmus Buntstiftzeichnungen produzierte und deren konstruiert surreale Visionen kein Ende zu nehmen schienen. Ina Barfuss war 1968 an die Hochschule gekommen und konzentrierte sich vor allem auf das Zeichnen mit Buntstiften, »weil das ein sehr spontanes Medium war. Ich habe mich eigentlich immer bemüht, etwas darzustellen, was ich so empfinde, was ich aber noch nirgendwo in der Kunst gesehen habe. So Zwischenzustände, die für mich wichtig waren, von denen ich immer das Gefühl hatte, daß die in der Kunstgeschichte ausgespart waren, weil sie nicht wertvoll genug schienen « Um den sicheren Boden sprachlicher Klassifizierung zu verlassen und in die unbestimmteren Bildwelten einzudringen, entwarf Ina Barfuss Szenen, in denen sich die Motive gegenseitig Konkurrenz machten.

Diese in Zeiten nüchterner Abstraktion oder konventionell fabulierender Surrealismen ungewöhnliche Technik verlangte nach Mitstreitern. Ina Barfuss streifte bald durch die Ateliers, um sich zu orientieren Wachweger »Ina kam, hat meine Bilder gesehen und fand sie gut. Sie hat ähnliche Bilder gemalt«. Barfuss »Das kam bei ihm von innen heraus. Das war es, was mich interessierte.« Zunächst aus Jux haben beide damals begonnen, zusammenzuarbeiten.

1970 wurde Sigmar Polke für ein Jahr Dozent an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Er brachte einen Experimentiergeist mit, der das Politische mit dem Alltäglichen, die Kunst mit der Erfahrung beinahe spielerisch zu verbinden vermochte. Und vor allem brachte er seinen Fotoapparat mit. Unter den Hamburger Studenten von Polke griff die Fotomanie um sich. Auch Thomas Wachweger, der Polke bald kennenlernte, ließ sich von dem Bazillus infizieren. Das Medium erlaubte ihm noch schneller, die flüchtigen psychischen Momente zu fixieren. In der Montage von einzelnen Bildern steckte die Möglichkeit, neuen Sinn zu stiften. Und vor allem erkannte er die Entwicklungskräfte, die in dem schnellen Medium steckten. »Man kann sich in der Fotografie leichter von der Quantität zur Qualitat vorarbeiten.« Wer bin ich hieß eine Serie solcher Fotomontagen. Körnige Schwarzweiß-Aufnahmen, in denen Wachweger sich in verschiedenen Rollen probierte.

Einer von uns

1973 fiel Wachweger und Barfuss ein junger Mann auf, der in der Mensa immer der lauteste war und den beide auf Anhieb nicht sonderlich mochten. Wachweger:»Er hat sich sehr lange sehr intensiv um uns bemüht, und wir hatten sehr große Vorbehalte gegen seine Person.«

Martin Kippenberger war seit einem Jahr in Hamburg, auch bei Hausner eingeschrieben, besuchte aber die Hochschule kaum. Vom Malen hielt der Eleve wenig. Auch ihm lag mehr das schnelle Medium Fotografie. Weil ihm nie ganz klar war, ob er nun Künstler, Schauspieler oder Kunstvermittler werden sollte, nutzte er die Kamera, um sich seiner zukünftigen Rolle zu vergewissern. Dabei entwickelte sich eine eigenartige Kunstform zwischen Selbstdarstellung und Selbstanalyse. »Das war so hin und her zwischen Boltanski und Spurensicherung.« Einer von euch, mit euch 21 Jahre Kippenberger hieß z. B. eine der Aktionen, bei denen nie ganz klar war, ob das Plakatedrucken, Einladungen-Verschicken ihr einziger Anlaß war oder ob >einer von uns< mehr zu sagen hatte.

In der Wohngemeinschaft des Zippelhauses, wo Kippenberger bis vor kurzem logiert hatte, war er auch auf andere junge Künstler getroffen, die ihn mit neuen Strömungen, etwa mit der konzeptuellen Kunst von Hamish Fulton oder Richard Long, bekannt machten Hans Joachim Bötel erzählte ihm von >Bad Painting<, einer amerikanischen

Punk-Version der Malerei Jochen Kruger Freund nicht nur von Kippenberger, sondern auch von Polke vermittelte ihm die Grundmaximen des kapitalistischen Realismus.<
Martin Kippenberger räumte alle Monate ab. Wird die Stadt zu eng gehen die zugkräftigen Ideen aus ist das Publikum ermüdet dann sucht er eine neue frische Bühne übt eine neue Rolle ». Ende 1977 wurde das alles ein bißchen eng in Hamburg und dann war keine Perspektive mehr für mich da und dann hab ich geerbt und konnte mir erlauben nach Italien zu fahren.«

Die Hinterlassenschaft der tödlich verunglückten Mutter ermöglichte Kippenberger für zwei Jahre, alle Einfälle und seien sie noch so kostspielig unmittelbar Wirklichkeit werden zu lassen. Kippenberger brach noch im Dezember 1977 nach Italien auf und kam am Neujahrsmorgen in Florenz an.

Wieder stand die Alternative Schriftsteller Maler oder Schauspiele" auf dem Programm Kippenberger allein in der Renaissance-Stadt entschloß sich es doch als Maler zu probieren und besorgte sich zunächst zehn Leinwände 50 x 60 Zentimeter. » Also ich habe das mal ausgetestet wie das ist Maler zu sein genauso wie man Musiker ist und jeden zweiten Tag 'nen Auftritt hat also jetzt mal ständig gemalt«.

Das war nicht leicht. Das Fotografieren ermöglichte eine Kunst auf Knopfdruck die Malerei mehr noch als das Zeichnen war immer mit großen Ansprüchen verbunden gewesen. »Sonst war ich immer unter Druck. Jetzt sagte ich mir, versuch s mal. Dann machte ich erst mal und das flutschte so die Ölfarbe und die Pinsel so zu tupfen und auszudrücken und AaaHHH das machte fürchterlichen Spaß« berichtet Martin Kippenberger dem Interviewer Baldum Baas in einem Interview, das im Katalog >Al vostro servizio< abgedruckt ist.

Mit seinen dick gemalten Ölbildern die alle das Schablonenhafte nachgemalter Fotografie haben registriert Kippenberger seine Umwelt den Ponte Vecchio eine Boutique die Tauben auf der Piazza Sigriona.Unterschiedslos wird behandelt was ihm nah ist, der Geburtstagskuchen genauso wie der Tisch an dem er arbeitet, und was als Medienklischee in weite Ferne rückt: das Plakat für einen Landserfilm zB. Sturmtruppen. Schon mit seiner ersten Bilderserie erweist er sich als Sammler der Sujets aus den verschiedenster Gründen zusammenbringt. >Normale< beinahe nichtssagende Motive: einen Parkwächter oder einen Kartonsammler, deren Reiz allein darin liegt, daß sie als verschlüsselte persönliche Erfahrung wirken. Hier funktionieren die Bilder wie Erinnerungsfotos im Album eines Fremden.

Das Vorbild dieser stilistisch unpersönlichen Malerei liegt im kapitalistischen Realismus< weniger bei Sigmar Polke als bei Gerhard Richter. Wie dieser geht Kippenberger von einigen theoretischen Prämissen aus wählt etwa ein Standard-Bildformat und beschränkt sich wie sein Vorbild auf Grauwerte.

Kippenberger brachte es immerhin auf 83 Bilder in drei Monaten nicht zuletzt weil er von zwei Mädchen auf einer Partie in der Via Romana provoziert worden war.»Ich hab gesagt: Na Mädels, ich mach hier Bilder wieviel Bilder soll ich denn malen? Da sagte die eine 30. Sagte ich 30 Bilder das kann es nicht sein! Ich habe vorher Fotos gemacht: da waren es 1000 oder 500. Aber 30 das kann doch kein gutes Bild von Florenz ergeben.
Und dann sagten sie 200.«

Feste Arbeit, fester Wohnsitz, feste Freundin

In Berlin ging Werner Büttner und Albert Oehlen ihr Lotterleben allmählich auf die Nerven. Wie üblich tendierten beide zu einer radikaien Lösung die sie auf die knappe Formel brachten Feste Arbeit fester Wohnsitz feste Freundin »Und da Albert aus dem Rheinland kam und ich in München schon gewesen bin gab's nur eine Großstadt die relativ unschuldig noch dalag im äußersten Norden. Und da haben wir unseren ganzen Mist in einen LKW geschmissen und sind nach Hamburg gefahren« erzählt Werner Büttner von dem plötzlichen Aufbruch 1977.

Während der Ferien in Portugal hatte Werner Büttner einen Übersetzer kennengelernt, der den beiden als sie im April ankamen sein Reihenhäuschen in Pinneberg zur Verfügung stellte. Albert Oehlen kam beim Springer-Verlag unter und arbeitete in der Druckplattenherstellung. Werner Büttner wurde Fahrer bei den Geldtransportern Purolator jedenfalls bis ihm die Polizei wegen Trunkenheit den Führerschein abnahm. Dann leistete er seinem Freund bei der hitzigen Arbeit Gesellschaft.»Das Blei ist schon heiß 350 Grad und dann hatte man immer schon Durst und konnte gut saufen. Also acht so Holstenflaschen waren gar nichts hat man sofort wieder ausgeschwitzt. Man kam raus war völlig nüchtern nach den acht Flaschen Bier und mußte sofort wieder in die Kneipe« (Werner Büttner).

Nur in Sachen Freundin dauerte es etwas länger die guten Vorsätze in die Tat umzusetzen. Schließlich fanden sich in Bettina und Ina >Lösungen< der selbstgestellten Aufgabe, die zumindest was Werner Büttner angeht von größerer Beständigkeit waren als Wohnung und Arbeit.

Gans:gut

Künstlertreff in Hamburg war die >Gans< in der Grindelallee. Hier saßen die Studenten und auch die Professoren der Hamburger Kunsthochschule. Der geeignete Ort also für Diskussionen und neue Begegnungen. Die >Gans< war die Drehscheibe auf der sich die Kontakte für die nächsten Jahre herausbildeten. Albert Oehlen, Georg Herold, Michael Deistler, Ina Barfuss und Thomas Wachweger.

Hier stieß Georg Herold, nachdem er gerade zwei Monate bei Franz Erhard Walther studiert hatte, auf Polke, der seit 1975 eine Professur an der Hochschule für bildende Künste hatte. »Polke war in Hamburg bekannt Schlangenlederhose, Besäufnisse in der Mensa, so etwas fällt ja auf. Ich habe das im Anfang aber nie so richtig mitgekriegt. Ich kannte Polke eigentlich auch nur flüchtig, erst einmal.

1977 wechselte Georg Herold in die Polke-Klasse und lieferte als Entree gleich eine programmatische Arbeit, mit der er die Münchner Pop Art-Periode abschloß. »Ich sagte dann, als die Jahresausstellung der Hochschule war. Ich möchte bei Dir in der Klasse ausstellen. Dann bin ich hochgegangen und habe eine Latte an die Wand geschlagen. Da steht die Länge drauf, 1,76 m Alter Keilrahmen. Das war's dann. Aber es ging mir nicht um Keilrahmen. Für mich war die Latte so etwas wie eine These, wie die These an die Wand hauen.«

Auch Werner und Albert saßen in der >Gans< beim Bier, als Oehlen Polke erkannte und einfach ansprach. »Ich habe zu der Zeit überhaupt nicht gewußt, daß ich studieren konnte, weil ich nur Schweineabitur habe. Erst in der Kneipe bin ich auf die Idee gekommen, mal zu fragen. Und dann ging alles ziemlich rasch, ich war schnell angenommen.«

Oehlen landete in der Polke-Klasse, in der Achim Duchow, Georg Galda, Georg Herold, Michael Deistler studierten Werner Büttner, dem ein Studium reichte, trainierte derweil in den eigenen vier Wänden. Aber auch für Albert Oehlen gab es so etwas wie Unterricht nicht. Jeder hing seinen Ideen nach, vorzugsweise in den wenigen Stammkneipen, fotografierte viel und arbeitete wenig. Lehrer Polke wirkte eher indirekt durch seine freie, improvisierende Arbeitsweise.»Spielerischer Umgang, auch das Sich-nicht-auf-Dinge-Festlegen, sondern man macht es einfach wie es einem gerade so mal intuitiv kommt. Das war eine Sache, die ich in München absolut nicht gespürt hatte«, erinnert sich Georg Herold. So bot Polke vor allem eine Methodik an, Sprach- und Bildelemente der Massenmedien weiterzuverwenden und zu neuen Aussagen zu verarbeiten. Albert Oehlen, dem der politische Gehalt nie aus den Augen geriet, hatte dabei aus Düsseldorfer Zeiten noch ein anderes Vorbild Jörg Immendorff.

Von der Kunst der Propaganda zur Propagandakunst

Die >Liga zur Bekämpfung des widersprüchlichen Verhaltens< hatte schon 1977 eine Zeitung herausgebracht. >DUM DUM< »Als Beispiele, wie man noch arbeiten und zu was für Aussagen man noch kommen kann. Und zu was für Aussagen man stehen kann. Und das hat sehr lang gedauert. Wir haben eigentlich während der ganzen Zeit an diesen Dingern gearbeitet. Ursprünglich hatten wir vor, sie vierzehntägig erscheinen zu lassen. Und dann hat sich herausgestellt, daß man für so eine Nummer doch ein Jahr braucht« (Werner Büttner).

>Dum Dum< schlägt eine Brücke von den Berliner Spontiaktionen zur künstlerischen Haltung, die die Arbeit von Büttner und Oehlen prägt. »Was wir diskutiert haben. Über jeden Strich, den wir gemacht haben. Wir haben uns totgeredet, was ideologisch vertretbar ist oder >Abweichlertum< «(Werner Büttner).

Die folgenden Skizzen und knappen Texte lassen bereits die Arbeitsstrategien der kommenden Jahre erkennen Symptomatisch ist ein scheinbar naiv konstatierender Tonfall, der den politischen Forderungen, im alltäglichen Gebrauch verschlissen, ihre alte Frische wiedergibt. »Kein Mensch hat das Recht, zu einem anderen zu sagen, auf-nieder auf-nieder«. Die Verharmlosung unmenschlicher Verhältnisse, zu der die Medien mit ihrem Nachrichtenallerlei einen Beitrag leisten, wird nicht durch die kritisch anklagende Analyse fühlbar, sondern indem sie wörtlich genommen und als Bild festgeschrieben wird. Eine grob skizzierte Selbstschußanlage streut ihre Geschosse,als wären es nur Mozartkugeln »Piff-paff-piff-paff-oi-oi-oi«. Es geht um das bloße Konstatieren einer banal gewaltsamen Szenographie, zu der die Gesellschaft heruntergekommen ist, etwa wenn Werner Büttner unter ein Männerporträt die mahnenden Worte eines A. Fuchs klebt. »Sehr geehrter Herr Büttner' Vergessen Sie bitte die Flurreinigung nicht.«

Das Politische dieser Kunst ist nicht leicht auf einen sprachlichen Nenner zu bringen. Es ging beiden nicht um eine entlarvende Analyse der herrschenden Bedingungen, wie es die >Kritischen Realisten< versucht hatten. Es ging auch nicht darum durch karikierende Übertreibung zu provozieren. Büttner und Oehlen brachten mit einem strategischen Winkelzug die eigene Betroffenheit zum Ausdruck. Da auch sie von der Gesellschaft, in der sie lebten, zwangsläufig geprägt waren, brauchten sie diesen Einfluß nur auf der Leinwand dingfest werden zu lassen. Eine bezwingende Logik. Wenn man dem Alltag schon nicht entgehen kann, so soll man sich ihm überlassen. Die Distanzierung findet nicht im Kopf oder in politischen Diskussionen statt, sondern geschieht erst vor dem fertigen Bild, das durch die scheinbare Übernahme des Motivs umso provokanter wirkt.

Zu euren Diensten

In der >Marktstube< traf Kippenberger, im August 1978 aus Italien nach Hamburg zurückgekehrt, Büttner und Oehlen.»Ich habe die gleich gesehen, zwei dominante Menschen. Gutaussehende Typen. Die stachen so hervor. Büttner/Oehlen, das war zwei, drei Jahre das verlobte Paar. Absolut verlobt, immer zusammen gewesen.« Kippenberger war allerdings zunächst damit beschäftigt, sich in Hamburg mit seinen neuesten Arbeitsprodukten in Szene zu setzen. Für seine 80 Florenz-Bilder begann Kippenberger direkt nach seiner Rückkehr eine Ausstellung zu organisieren >Al vostro servizio< (Zu euren Diensten), die er im Oktober in seiner Wohnung zeigte.

Mit von der Partie waren einige der Freunde und Bekannten die schon ihre >Chimarenbilder< gezeigt hatten. Achim Duchow, Joachim Krüger, Anna Oppermann. »Da habe ich noch 'ne Gruppe gesehen, habe nicht den Alleinanspruch erhoben. Aber es war nicht so, daß man irgendwas formulieren wollte, zusammen, das glaube ich nicht. Das war die Gelegenheit Sachen auszuprobieren und an die Öffentlichkeit zu treten. Duchow hat Fotos gemacht vom Stephansplatz, und wir haben gemeinsam so ein Fotokopiebuch dazu gemacht, zu dem auch Wachweger Bilder lieferte, Marke >Polke-durcheinander<.« Mit dieser Ausstellung hatte Kippenberger alle Hamburger Trümpfe gespielt. Direkt nach der Ausstellungseröffnung von >Al vostro servizio< zog er im Herbst 1978 nach Berlin.

In der Hamburger Künstlerszene zeigten sich Auflösungserscheinungen. Achim Duchow bereitete eine lange Japanreise vor. Michael Deistler ging nach Ägypten. Georg Herold begann an der Berliner Schaubühne als Bühnenbildner zu arbeiten. Er pendelte erst ein Jahr lang hin und her und zog schließlich im Herbst 1980 ganz nach Berlin.

Kleine Häuschen, große Wirkung

Einziger Neuzugang der Hamburger Gruppe war Hubert Kiecol. Albert Oehlen lernte ihn 1979 kennen. Frisch aus Ägypten zurückgekehrt, war Kiecol an der Hochschule aus der Klasse von Sudek zu Graubner gewechselt und entwickelte konzentriert seine Zementhäuser. »Die Betonhäuser das war damals so eine Reaktion, weil mich das alles geärgert hat. Auf der einen Seite gab es nur so Minimal-Geschichten in der Walther-Klasse. Und auf der anderen Seite waren sie alle auf Spurensicherung. Ich wollte Klarheit und daß das Atmosphäre hat, das wollte ich auch haben.« So goß Kiecol kleine abstrakte Häuser für die die eigene Biografie den Anstoß gab. Kiecol kam aus Bremen »wo's zum Land rübergeht. Dann bin ich mit 21 nach Hamburg. Und da hab ich aber Hamburg nie so erlebt. Das ging erst nach acht Jahren los. So 1978 fand ich Hamburg total toll. Da bin ich so aufgelebt. Und da habe ich auch wirklich so ein Anliegen gehabt das aufzuzeichnen.«

Von der Großstadt inspiriert hatte Kiecol erst ganze Stadtpanoramen gemalt beschränkte sich aber bald auf die kleinen Gusse. »Das hat wirklich was mit alltäglich und profan zu tun. Wenn ich durch eine Straße gehe da sind wirklich die langweiligsten Nachkriegshäuser. Ich weiß aber da haben sich in jedem Hause Hochzeiten, Familiendramen und so was abgespielt. Da ist einfach eine Fülle da und sowas habe ich im Sinn.«

>Altes Gerippe, mieses Getitte<

»Wir haben ja damals nicht so richtig mitgekriegt, was überhaupt passierte und ab und zu kamen so Informationen, was jetzt in Amerika gemacht wird und da haben wir gehört, da ist jetzt Pattern Art und das Wort hat uns schon so gefallen.« Georg Herold brachte diese Informationen bei einem seiner Hamburg-Besuche aus Berlin mit. Wie schon bei >Laser< und >Skylab< lag es nahe auch die amerikanischen Kollegen in trickreicher Weise wörtlich, allzu wörtlich zu nehmen. »Es kam auch einfach dadurch, daß man schon ab und zu über Malerei gesprochen hat und gesagt hat, wir malen mal wieder. Und vielleicht hat uns das Wort Pattern auf die Sprünge geholfen, weil wir gesagt haben jetzt pattern wir mal was an die Wand«, erinnert sich Herold. Im Teamwork entstanden zwei Bilder, bei denen die dekorativen Pattern kaum noch zu ahnen sind, z.B. bei dem Gehirn, dem die Buchstaben »UGD« eingeschrieben sind als seien sie selbst Hirnwindungen. Albert Oehlen >erklärt< den Zusammenhang »UGD sind Tabletten gegen Impotenz, Haarausfall und dumme Fragen«. Ein anderes Gemälde zeigt in einer von drei kleinen Figuren belebten Einöde große Brüste an einem Gerippe. Wie meist war auch hier die Freude an einer griffigen Formulierung eigentlicher Anlaß für das Bild Altes Gerippe mieses Getitte. Der knappe Stabreim erwies sich sogar als so tragfähig, daß eine ganze Ausstellung unter diesem Motto stattfand Im Hamburger Künstlerhaus präsentierten Georg Herold und Albert Oehlen eine spröde makabre Schau mit Fotos Collagen Installationen. »Da gab's die drei Bilder dann gab's ein altes Bord mit Gipsflaschen, eine Jacke mit einem piepsenden Taschenrechner, echte Negerskulpturen Fischbüchsen« (Herold).

Solche Themen entstanden bei gemeinsamen Kneipenbesuchen beim Skatspielen oder Zeitunglesen. »Entweder man saß zuammen und plante oder man hat gleich gemacht. Das war sehr intensiv. Dann hat man auch irgendwo, wo man war kleine Skizzen gemacht Pläne« (Herold). >Mode Nervo< hieß wenige Wochen später das zweite Unternehmen, das beide in Angriff nahmen. Die Ausstellung bestand vorwiegend aus Fotos auf denen jedesmal ein Hund eine Rolle spielte. Das Herzstück allerdings machten vier unscheinbare schwarze Blätter aus, auf denen jeweils ein Wort weiß leuchtete Unsichtbar - Geheim - Daheim - Gemein. Ein langer Eröffnungsvortrag, den das kleine Katalogheft wiedergibt lieferte eine Einführung ins Thema. »Zunächst kann als feststehend bezeichnet werden, daß die Nervosität auf dem Asphalt sehr häufig auftritt, so häufig, daß sie die ernste Aufmerksamkeit der Fachleute und aller zuständigen Instanzen verdient.«

»Mit Albert habe ich besser gekonnt« sagt Georg Herold zu dieser Zeit der intensiven Zusammenarbeit Werner Büttner blieb beim Gespann Herold-Oehlen außen vor. »Mit Werner war diese Auseinandersetzung zum großen Teil verbal gewesen und der Werner hat wiederum dann mit dem Albert auch besser gekonnt.«

Kippenbergers Moritzplatz

»Am Anfang, als ich nach Berlin kam, hab ich mich beschäftigt, rein beschäftigt, weil ich eben Geld hatte, Bilder zu machen nach Vorstellungen, die ich von Florenz im Kopf hatte. «
Für Kippenberger sah die Beschäftigung wieder aus wie zu Hamburger Zeiten, gemalt wurde nur sporadisch. Aus 1300 Fotos, die das Familienleben der Berliner Modemacherin Skoda protokollieren, machte er einen hochwertig versiegelten Fußboden. Für Gelegenheitsbilder dienten wieder Zeitungsbilder oder Comics als Vorlagen: »Schatz, mein Superfrühstück«, sagt der gerade eintretende, knapp bekleidete Mann zu seiner Freundin, die nur noch eben »eine Scheibe auflegt.«

Das Arbeiten nach Vorlagen entlastete zum einen von dem Vorwurf, sich eines >reaktionären< Mediums, der Malerei, zu bedienen und beließ andererseits mehr eigenen gestalterischen Freiraum als die Fotografie, denn es erlaubte ein Thema durch seine Darstellung zu ironisieren, zu karikieren.
Natürlich entgingen Kippenberger die wichtigsten Aktionisten der neuen Szene nicht die Maler des Moritzplatz. »Kippi wollte auch damals im Moritzplatz einsteigen, aber das wollten wir nicht, weil wir da schon zuviel Arbeit reingesteckt hatten. Langsam lief das, hatte unter der Oberfläche seine Resonanz schon gekriegt, kunstszenenintern", erinnert sich Helmut Middendorf.

Für Salome war Kippenberger nur das »Großmaul« der Szene. »Viel Luft, viel' dumme Sprüche. Dann seine abgemalten, schwarz-weißen, fotorealistischen Bildchen. Also sagten wir >Mann< so eine Kacke, jetzt sind wir gerade mal froh, daß wir von dem tradierten Mist wegkommen, und jetzt malt da noch mal einer wie Tom Wesselmann 1968, bloß noch mit einem blöden Spruch drauf«. Und Bernd Zimmer erzählt von dem teils spannungsvollen, teils freundschaftlichen Verhältnis. »Wir waren halt die Maler. Und wir haben uns dann nicht einfach anschiffen lassen. Eines Abends waren wir mal trinken, und dann bin ich mit ihm nach Haus gegangen. Dann stand da eine Leinwand, und dann habe ich gesagt: Darf ich die mal ausprobieren. Der Pinsel, der flog dann irgendwann mal an die Decke, dann hab ich mir gedacht, so jetzt verschwindest du, aber mit dem Bild .«

Kippenberger selbst sah das Verhältnis offenbar pragmatischer. »Ich fand das zu blöd, daß man sich von Leuten distanziert, sondern hab' mir irgend jemanden rausgesucht, mit dem ich Spaß haben konnte. Das war in dem Fall Middendorf. Salome wollte die ganze Welt begeistern. Ich wollte auch die ganze Welt begeistern, das paßte nicht zusammen. Da blieb nur der Fetting, den ich als Maler gut fand, so die frühen van Gogh-Bilder. Da habe ich dann vom Fetting mehrere Bilder gekauft, und mit Middendorf war ich so zusammen am Trinken.«

Eher amüsiert und von der Zwecklosigkeit der Anstrengungen überzeugt, betrachteten die Moritzplatzler die Aktivitäten des Neuankömmlings. Auch mit seinen Hamburger Freunden und deren Kunstauffassung konnten sie nicht viel anfangen, widersprach sie doch ihrer Überzeugung, daß die Malerei die entscheidende Entwicklung der nächsten Jahre einleiten wurde.

»Der Koberling hatte damals eine kleine Ausstellung, der kannte den Polke von Hamburg. Polke kam nach Berlin und hatte eine ganze Truppe dabei, Thomas Wachweger, Achim Duchow usw. Dabei habe ich Kippi kennengelernt. Die sind durch Berlin gezogen und haben Dias, Dias, Dias geschossen. Der Sigmar hatte eine Kamera auf der Brust, und alle haben sie es nachgemacht. Das war dann der neue Trend« (Middendorf).
Martin Kippenberger bestätigt »Wir haben viel in der Art gemacht. Entweder Bilder abfotografiert von Thomas Wachweger und Ina Barfuss oder Fotos projiziert, die Thomas selbst gemacht hatte. Da kamen Sigmar Polke, Achim Duchow, und dann haben wir lange Berlinspaziergänge gemacht und uns gegenseitig fotografiert, das fanden wir sehr witzig Diaprojektor, und das ist es. «

Vielleicht lag es auch an der Distanz der Moritzplatz-Künstler, daß Martin Kippenberger das Malen fürs erste wieder aufgab. Erinnert sich Middendorf: »Kippi hat ja in Berlin aufgehört zu malen, weil er dachte, er kam da gar nicht gegen an. Er hatte so einen Berg Farbpigmente, die hab ich ihm dann abgekauft, alles spottbillig. Seine ganzen Keilrahmen habe ich bekommen. Und er hatte mit der Malerei absolut abgeschlossen. «Und nicht nur Malmaterialien wechselten den Besitzer. Da standen im Atelier von Middendorf kleine Arbeiten aus Kippenbergers verflossener Malphase, mit denen die Spielschulden beim Mau-Mau beglichen worden waren.

Kippenberger verlagerte seine Aktivitäten wieder auf das Verschicken von Einladungen und das Drucken von Plakaten »Dazu gehört irgendein Anlaß. So entstand die Idee für >Kippenbergers Büro< « (Kippenberger). Am Segitzdamm 2 bezog er eine große Fabriketage von 600 Quadratmetern.

»Das ist genau um die Ecke von der Moritzgalerie. Ich habe mir vorgestellt, wie man so etwas machen kann, daß einer neben dem anderen was macht, und das man dadurch eben Publizität schafft. Aber das war nicht der Fall. Kaum hatten die etwas Greifbares gehabt, sind die rausgegangen. Die wollten nicht nach vorne.«

Peinlichkeitsfeier

>Kippenbergers Büro< eröffnete 1980 mit einer Aktion, halb Performance, halb Party Helmut Middendorf nennt >Ascha matta - Bier für junge Leute< eine »Peinlichkeitsfeier«. »Es gab DDR-Bier und dazu Salzletten und Tüten mit Erdnüssen. Das war so der Partyrahmen. Dazu hat dann, das war extrem peinlich, ein türkischer Kinderchor ge-

sungen und ein bißchen getanzt. Dann sollte aus einem Pornokino so eine Tante da auftreten, Striptease machen. Die hat sich aber in letzter Minute geweigert weil sie das zu peinlich fand. « Außerdem spielte eine Musikgruppe und der Schlagzeuger von Igy Pop trat auf .Wachweger und Barfuss zeigten in einer Diashow die Ergebnisse der Polke-Ausflüge, beeindruckt von der bröckligen Geschichtlichkeit der ehemaligen Reichshauptstadt. Ina Barfuss und Thomas Wachweger wollten eigentlich in die USA: "aber wegen Kippenberger sind wir in Berlin hängen geblieben« (Wachweger). Sie hatten Berlin bei zwei Besuchen kennengelernt und fanden die Stadt interessanter sogar als New York.

Am 17. Juni 1978 kamen sie in Berlin an. »Da sind wir wirklich ins Elend getaucht«. Sie zogen in die Blumenthalstraße im Wedding direkt unters Dach. »Überall lagen Taubenleichen herum« (Wachweger). Ihre Situation belastete sie sehr, die Farben verschwanden aus den Bildern. »Eine Zeitlang haben wir nur noch schwarz-weiß gemalt« (Barfuss). Zusätzlich machte ihnen Kippenberger das Leben schwer, der sie bewegen wollte wie er selbst das Malen aufzugeben. Thomas Wachweger: »Jedesmal wenn er glaubte etwas ganz Neues entdeckt zu haben, dann mußte sich alles andere nach dem Neuen richten.«

Aus Alt mach Neu

Das Neue war für Kippenberger das Alte, nur erlaubte ihm sein Erbe jetzt die eher schüchternen Hamburger Ansätze mit Plakaten und Einladungen in größerem Stil zu praktizieren. Und auch wenn Kippenberger heute selbstkritisch zugibt: »nur zwei drei Sachen in Berlin waren ernsthaft«, so war seine PR-Arbeit durchaus eine Kunstform. »Das ergibt sich automatisch, wenn man Einladungen an Leute schickt, die mit Kunst zu tun haben, an Szeneleute oder an Kunstfreaks. Ich wollte ja auch irgendwas probieren, was es sein sollte, wußte ich auch nicht. Natürlich kam da keine Reaktion oder so gut wie Null, man hatte dann zwei drei Freunde gewonnen also Freunde die einen für so bekloppt hielten, daß sie einen dafür wieder liebten. Dann hatte sich das gelohnt. Aber mehr war das eigentlich nicht«.

Sein >Kombinat Leder Westberlin< eine Ledermodenfabrik, die viel Geld verschlang, war wie die Serviceleistungen des >Büros< (»Nutzen Sie die ganze Palette unserer Dienstleistungen - Vermittlung Beratung Bilder«) willkommener Anlaß für die Public-Relations-Kunst. Ernster gemeint waren da schon die Ausstellungen, die Kippenberger in seinem Büro organisierte von Joachim Krüger, Hans Joachim Bötel, Meuser. Aber auch sie lohnte kein Erfolg. Meuser erinnert sich an die Veranstaltung im Juni 1979: »Es geriet bei ihm immer fahrig weil ein gestandener Galerist ist Kippi nun mal nicht«.

Immerhin führte die Ausstellung die lediglich aus verschiedenfarbigen großen Rechtecken bestand für Meuser zu neuen Einsichten, weil Kritiker Heinz Ohff ihn einen Mondrian-Epigonen schimpfte. »Ich hab dann gemerkt daß das an und für sich Unsinn ist. Man kann nicht in so epigonale Sachen reingehen, die ja an sich formuliert worden sind. Auch wenn ich das geliebt habe. Ich schätze sehr den amerikanischen Minimalisten Don Judd. Aber das habe ich dann als Unsinn erkannt. Und diese Erkenntnis ist mir eigentlich nach Kippis Ausstellung so klar geworden.«
Der >Berliner Tagesspiegel berichtete aus Anlaß der Ausstellung mit Arbeiten von Meuser: »Als Lagerraum und Rollschuhbahn, Redaktionsgroßraum, Tanzbums und Hochgarage für Mofas läßt sich >Kippenbergers Büro< im sechsten Stock eines Hochhauses aus den zwanziger Jahren benutzen, sozusagen als Allzweckraum und der pfiffige junge Kippenberger steht ihm als Rundum- und Vielzweckmanager vor. Jetzt hat er um die langen öden Wände der Etagenhalle zu füllen und zu beleben auch noch eine Galerie daraus gemacht. «

»Es war ohne eigentliche Idee«, faßt Martin Kippenberger die >Büro<-Zeiten zusammen »nur daß irgendwas passierte. «Und er lobt die >Berliner Zeitung<, weil sie als einzige die Arbeit des Aktionisten auf eine griffige Formel zu bringen wußte: » >Kippenberger: das besondere Nichts< also so eine Schlagzeile, dafür habe ich lange gearbeitet, darüber habe ich mich gefreut«.

>Süd-Ost 36<

"Ein nackter großer Raum wo nichts drinstand außer ein paar Hockern. Da war vorne eine Theke mit Kühlschränken dahinter, wo das Bier drin war. Und hinten eine Bühne und ein Karton, wo die Bierbüchsen reingeworfen wurden. Das war alles Nackt und hart und direkt. « Was Helmut Middendorf immer noch mit Vibrato in der Stimme beschreibt war das >SO 36< 8 Meter hoch, 29 Meter lang, 8 Meter breit ein ehemaliges Kino in der Oranienstraße Berlin Süd-Ost Kreuzberg. Sieben Leute schmissen den Laden als abendliche Nebentätigkeit, Postbeamte und Anstreicher »Es war ja nur ein Dreivierteljahr wirklich gut« sagt Stammgast Middendorf. »Und wenn eine Gruppe spielte war da knallharte Musik da drängten sich halt die Leute drin. Eine große anonyme Masse, wo die Leute standen und einen abschluckten laute Musik hörten und fertig aus. Keine Beschönigung nichts.«

Am Jahrestag des Mauerbaues im August 1978 öffnete das SO 36 seine Türen. Bernd Zimmer mit einem der Organisatoren befreundet erinnert sich an den ersten Abend "Eine ungemein wichtige Zeit. Wir gehen hin Feiertag Berliner Mauerbau. Zwölf Gruppen spielen die ganze Nacht. Gemacht war das Ding von einem Düsseldorfer und Berlinern. Die haben das gemacht ein Jahr lang. Perfekt - Perfekt, weil der Tresen war phantastisch nachgebaut, so a la Intershop. Und die Kellner hatten weiße Livrees an mit Namen drauf. Das war eine Wiener Spezialität«. Martin

Kippenberger traf bei dieser Eröffnung zum erstenmal auf Markus Oehlen, den Schlagzeuger von >Mittagspause<. »Den Markus Oehlen kenne ich von einer Eröffnungsveranstaltung im SO 36, weil das war die bekannteste Gruppe, die es seinerzeit in Deutschland gab, die Punk gemacht hat. Da war ja der Markus im Vordergrund. Ich wußte gar nicht, daß das der Bruder von Albert ist«.

Das SO 36 bot für beinahe zwei Jahre die besten Punk- und New Wave-Konzerte. »Und es war wirklich wichtiger ein gutes Konzert zu hören als sich ein Bild anzugucken. Das war ganz eindeutig inspirierender für uns« (Middendorf). Die Power und Unmittelbarkeit, die bei solchen Konzerten über die Rampe kamen, lieferten für die Maler einen Maßstab für das, was sie an >Power< mit ihren Bildern erreichen wollten.

Bernd Zimmer erläutert das künstlerische Feeling, das sich zwischen Biertheke und Konzertrampe allmählich herausbildete: »Man dachte es muß so schnell gehen wie da. Der Porsche fährt schnell, die Musik geht ab, und so muß es auch mit dem Bild sein. Der Aufbruch, das Revolutionäre, das Widerliche, das Häßliche, das war eigentlich so das Schöne am Punk. Und die Direktheit. Dabei hatten wir alle ein ziemlich gutes Gefühl«. Die Musik vermittelte sich direkt spielte sich scheinbar im eigenen Körper ab, brachte ihn in Schwingungen wie eine Droge. Das gab ein Feeling, das die Künstler auch gerne mit ihrer Malerei ausgelost hatten.

Fetting, der kurz nach der Eröffnung des SO 36 sein Stipendium in New York antrat, hatte sein musikalisches Aha-Erlebnis im >CBJB< Und als Middendorf ihn für einen Monat besuchen kam, verbrachten die beiden viel Zeit in dem Musikschuppen. Beim Training der Berliner Künstler, ihre Umwelt genau zu registrieren und sie malerisch zu verwandeln, war es nicht weiter erstaunlich, daß Fetting schon nach kurzer Zeit begann, seine Faszination in Bilder umzusetzen. Beinahe zur selben Zeit wie Another murder at the anvil entstanden Bilder wie Drummer und Gitarrist, in Farbgebung, Malduktus auch in der extremen Haltung der agierenden Personen durchaus einander ähnlich.

Für Helmut Middendorf bedeutete diese Thematik den Durchbruch. Noch im April 1979, Fetting war in New York, hatte er am Moritzplatz >Malerei< ausgestellt. Tatsächlich zeigten die Bilder Kompositionen mit Pinseln, Ergebnis einer langwierigen Phase von zeichnerischen Studien 1978, während der er als »Weltmeister des DIN A4-Blattes« galt (Zimmer). Mit den Pinselbildern wagte sich Middendorf Ende 1978, Anfang 1979 wieder ans größere Format und befreite sich zwar noch nicht von der Monumentaliltät Lupertzscher Gegenständlichkeit, jedoch von dessen erdiger Farbigkeit. Das Panorama mit dem mannshohen Pinselwald im Vordergrund tauchte allmählich in die dann für Middendorf so typische nächtliche Lichtatmosphare, Stadtsilhouetten zeichneten sich ab und erste stilisierte Figuren. Danach entstanden die Bilder der Großstadteingeborenen, in denen die Dschungelatmosphäre der Tänzer im SO 36 in allen Schattierungen variiert wird.

Während des Malens lief der Plattenspieler oder der Kassettenrecorder Musik war für die Arbeit so wichtig, daß sich die jungen Künstler selbst im Spielen versuchten Middendorf und Markus Oehlen spielten Gitarre, Rainer Fetting und Martin Kippenberger setzten sich ans Schlagzeug. Nicht zu vergessen die >Geilen Tiere<, Salome und Castelli. Fetting brachte dieses Lebensgefühl mit seinem oft zitierten Satz auf den richtigen Nenner »Ich wollte eigentlich immer Rockstar sein.«

Ein Hochofen der Kunst

Die Konzerte im SO 36 lockten natürlich nicht nur die Künstler aus Berlin und dem Rheinland. Die harte Atmosphäre entstand vor allem durch die Berliner Rocker und Punks, die die Halle als ihr Terrain betrachteten.

»Das ganze Programm war ein Hochofen«, erinnert sich Stammgast Martin Kippenberger. »Die ganze Szene drängte sich da rein und beanspruchte alles für sich. Auch für die Polizei wurde der Club zu gefährlich. « Die Punks aus Kreuzberg liefen nicht nur mit der gebotenen Kunst auf Kollisionskurs, sondern schon mit den Bierpreisen. Eine Berliner Zeitung meldete schließlich: »Bier zu teuer Rocker prügeln 400 Gäste! Weil ihnen das Bier für 2,50 DM zu teuer war, stürmten 35 Punk-Rocker mit bemalten Gesichtern eine Berliner Diskothek, schlugen auf die 400 Gäste mit Knüppeln ein und raubten 4500 DM aus der Kasse«. Bernd Zimmer berichtet als Augenzeuge »Dann haben sie den Laden überfallen, so mit Baseballschlägern und Steine-Reinschmeißen. Furchtbar. Und drin waren die Leute und die haben einfach draufgeschlagen. Die haben die Straße gesperrt, Autos quergestellt, und vorne ist die Polizei nicht reingekommen. Im härtesten Gebiet der Stadt sollten auch die härtesten Leute kommen. Aber die haben das so nicht angenommen. Deshalb der Krieg.« >Punx gegen Konsumscheiße< war die Parole eines wild geklebten Plakats mit der Aufforderung »Destroy SO 36!« Als der Laden nach einem Dreivierteljahr zusammengeschlagen worden war, brachte Martin Kippenberger das Geld für den Wiederaufbau. »Als ich einstieg, da gab's die Riesenschlägerei, da bin ich einmal durch die ganzen Clubs durchgegangen mit einer Pistole im Halfter. Die wußten also, daß ich eine Pistole habe. Keiner hat mich angefaßt. Und trotzdem gab es weiter Blut. Obwohl wir uns sogar Hells Angels geholt hatten, die sich nicht schlagen dürfen, weil sie vorbestraft sind. D.h. , wenn die jemanden anfassen und die kriegen eine Anzeige, sind sie wieder drin im Kasten. Die Leute haben wir uns geholt. Und es hat nicht geholfen. Und das ist dann so anstrengend jeden Abend.«

Nachdem Kippenberger in die Geschäftsführung eingestiegen war, veränderte sich die Atmosphäre im SO 36. Die Postbeamten hatten durch den Presseskandal ihre Arbeitsplätze verloren, und so mußte öfter abends geöffnet sein, um die Umsätze zu erhöhen.

Kippenberger weitete seine Aktivitäten vom Büro auf das SO 36 aus und versuchte auch hier, neben Konzerten, Diashows und Undergroundfilmen, die er in New York einkaufte, noch mehr bildende Kunst zu bieten. Bernd Zimmer:»Der Kippenberger stieg dann ein, weil kein Geld mehr da war. Der hat dann gesagt, jetzt muß ein bißchen was Gesellschaftlicheres laufen. Da haben dann Elvira Bach und der Metzner eine Ausstellung gemacht«.

»Malerei war so, daß die Leute dafür bezahlt haben«, sagt Kippenberger. »Die haben für eine Ausstellungseröffnung 5 DM Eintritt bezahlt. Das war genau, wie bei anderen Veranstaltungen auch, nur eben für die Malerei. Da wurde an die Wand gemalt. Manche haben auf Leinwand gemalt. Am nächsten Tag wurde das dann übermalt.«

Dasselbe galt für Filmvorführungen und Diashows, die immer wieder im SO 36 stattfanden. >Buenas Dias< hieß eine solche Veranstaltung, die Kippenberger zusammen mit Wachweger und Barfuss durchführte. Gezeigt wurden Diaserien mit Alltagsmotiven aus dem Berliner Milieu, gemischt mit Ausschnitten aus Werken von Wachweger und Barfuss. »Das fing immer wahnsinnig gut an«, erinnert sich Helmut Middendorf, der zusammen mit Fetting und Kippenberger auch für einen Diaabend verantwortlich war, »und hörte immer wahnsinnig peinlich auf, weil irgendwie brach das immer in sich zusammen, der ganze Mist. Die ersten zehn Minuten war es immer toll und witzig, und am Schluß war es dann immer irre platt, aber das meinte er, glaube ich, auch.«

Supergroß und Super-8

Die Künstler nahmen den düsteren, harten Raum des SO 36 auch auf ihre ganz eigene Weise in Besitz. Bernd Zimmer machte schon 1978, wenige Monate nach der Eröffnung, den Anfang. Nach dem Erfolg der Flut sah er die Möglichkeit für einen zweiten großen Auftritt, diesmal noch monumentaler. Nach seinem Wasserbild hatte den Bayern sein Einfallsreichtum ein wenig verlassen. Er hatte das im Vergleich zu Salome oder Fetting recht konventionelle Motive des Wassers aufgebläht, wußte aber nicht so ganz, wie er dieselbe Wirkung auf handlicherem Format erzielen konnte. Jetzt hatte er zwei Monate Zeit, sich wieder etwas Großes einfallen zu lassen. Im Oktober 1979 blieb das SO 36 drei Tage geschlossen. Während dieser Zeit bemalte Zimmer auf drei Leinwänden eine ganze Länge des Raumes, 3,30 auf 29 Meter.

Am 25. Oktober war die Eröffnung »Die ganze Längsseite war eine S-Bahn Wenn die Leute drunter standen, war es richtig wie echt. Eigentlich sollte eine Wiener Punkgruppe auftreten und Wagners >Tristan und Isolde< laufen. Die Gruppe hat aber einen Tag vorher abgesagt. Da hab ich das ganze Konzept umgeschmissen und hab nur Lou Reed laufen lassen, >Metal machine music< und so ganz harte Nummern.« Für sein Breitwandwerk bekam der Künstler, der allerdings 1000 DM für sein Material bezahlt hatte, 750 DM Gage. Schon am nächsten Tag wurden die drei Leinwände eingerollt, und der Moritzplatz zeigte unter dem Titel >Stadtbilder Hochbahn Zimmers Vorstudien<. Das Beispiel machte Schule. Anne Jud ließ sich für eine Nacht im SO 36 mutterseelenallein einschließen und dokumentierte ihre Nacht mit Fotos. 1979, die gemeinsame Inspiration durch die Musik legte es nahe, malten Rainer Fetting und Helmut Middendorf - nach gemeinsamem Pläneschmieden im Freibad - im SO 36 einen schon kitschigen Sonnenuntergang. Direkt auf die Wand gepinselt, wurde das Bild schon nach zwei Wochen wieder übermalt Fetting steuerte einen sprintenden Polizisten a la van Gogh und sein damaliges Markenzeichen, die Berliner Mauer bei Middendorf ließ zwei Figuren posieren, die ihn im Zusammenhang mit den Großstadteingeborenen beschäftigten. Einer seiner Filme, der den Eindruck eines Sonnenuntergangs wiederholte, ergänzte die Idylle »Und die Leute standen davor und fanden das alles ganz schwachsinnig«, glaubt Helmut Middendorf, »aber wir hatten unseren Spaß. Es ging ja gar nicht darum, so >Hochkunst< zu machen.«

Zimmer spielte in Fettings Film Brooklyn 11238, der um dieselben Motive kreiste wie das Gemälde Another murder at the anvil, die Rolle eines Mörders. Gemeinsam hatten beide dafür eine Kulisse im Stil des deutschen expressionistischen Films gemalt. »Und das haben wir dann an einem Abend auch mal so hingehängt. Gnadenlos der Film Kitschig, aber eine dolle Szene« (Zimmer).

Mit seinem >New York Narrativ Film Fest< versammelte Kippenberger im SO 36 schon sehr früh Macher der New Yorker Szene John Ahearn, Charly Ahearn, Tom Otterness. »Das waren alles Filmemacher, die ich seinerzeit in New York kennengelernt habe, als ich in einem Monat da Super-8-Filme zusammengesammelt habe«. Das Filmprogramm wurde begleitet von Live-Auftritten, wie dem der Punkmusikerin Lydia Lunch.

Das Festival lieferte auch den Anstoß, über eine Zeitung nachzudenken, die wie alle Vorhaben Kippenbergers allerhöchsten Ansprüchen genügen sollte, Very good - sehr gut. Das Beste rekrutierte Kippenberger aus seinem Filmfestival, den Malern des Moritzplatz und aus der Berliner Szene Drastische Stills aus Filmen wie Deadly Art of Survival von Charly Ahearn, Shot Dog Film von Tom Otterness wechselten mit eher Hintergründigem wie Hans Peter Feldmanns Englischer Frau, niemand anderem als der Queen Tabea Blumenschein steuerte Kostümentwürfe bei, noch einmal wurden Fotos von den Künstlergemälden im SO 36 abgedruckt, und eine der DIN A3-Seiten widmete sich Kippenberger selbst >Zwangsbeglückung von Kippenberger -1/4 Jahrhundert. Einer von Euch< Abgerundet wurde das Blatt, das mit dem Schlagwort >Yellow Press< ernst machte und auf gelbem Papier erschien, durch eine Lebensmittel- und eine Tierseite, mit >Rama< und einem >lieben Schwein< das am Lauf einer Pistole nuckelt »Das war auch nur mal eine Formulierung >eine Zeitung rausbringen<. Alle haben eine Zeitung, und du willst auch >eine Zeitung machen<. Und dann gibt's eben eine. Und dann ist es aber auch gut «

Damensolo

Im SO 36 zeigte 1979 auch Elvira Bach ihre Badewannenbilder. Die Ausstellung spiegelte einen entscheidenden Moment in ihrer eigenen Entwicklung Begonnen hatte die junge Malerin aus Neuenhain im Taunus mit Stilleben, die Utensilien ihres Alltags sammelten Dinge, die für einen wichtig sind, was man mitnimmt, wenn man weggeht Brille, Geld, Schlüssel Lippenstift was man eben braucht, um wieder zurückzukommen. Die lockere, skizzenhafte Pinselführung ließ, ähnlich wie bei den Schülern Hödickes, eine Auseinandersetzung mit dem Informel erkennen. Im SO 36 hingen jetzt wenige Leinwände, ohne Keilrahmen direkt auf die Wand geheftet. In einer der Badewannen schwamm neben einem kleinen Hai eine Frau wie eine Leiche. Sie war die erste Figur, die in einem Gemälde von Elvira Bach auftauchte.

Studiert hatte Elvira Bach zwischen 1972 und 1979 bei Hann Trier an der Hochschule der Künste. Um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitete sie gleichzeitig regelmäßig an der >Schaubühne am Halleschen Ufer<, jenem renommierten Theater, das damals unter der Leitung von Peter Stein die Fundamente seines weltweiten Ruhmes legte. Sie stand in der Garderobe, sorgte für die Requisiten oder soufflierte den Akteuren und führte über ihre Eindrücke in Notizbüchern genau Protokoll. »Manchmal hat mich das Theater mehr interessiert. Aber als ich mir das genauer anguckte, habe ich doch gemerkt, daß das eine andere Arbeit ist. Ich wollte was alleine machen.«
Elvira Bach hatte zwar immer Kontakt mit den Schülern der Hödicke-Klasse, mochte sich aber nie in eine Gruppe integrieren. Ich hab was gegen Gruppen. So zog sie es vor, in einem kleinen Raum der Hochschule für sich zu arbeiten, mit ihren Stilleben eine intime Welt zu bauen.

Die Badewannenbilder im SO 36 verrieten in ihrem Motiv noch etwas von diesem Hang zum Alleinsein. Das Badezimmer ist so ein Raum, wo keiner hingeht, wo man allein sein kann, wo man sich regenerieren kann. Und das Gekachelte hat auch etwas Erotisches. - Es kommen einem viele Assoziationen.

Elvira Bach brauchte die Isolation zur Auseinandersetzung mit sich selbst in ihrer Rolle als Frau und als Malerin. »Erst einmal zurückkommen auf sich selbst. Ich hatte das Gefühl, ich muß mich als Person zeigen, zu sagen, das bin ich ohne Alibi«. Schon bald nach der Ausstellung im SO 36 fand sie für diese Art reiner Präsenz die genaue Ausdrucksweise. Sie entwickelte eine gegenüber der eigenen Person vorbehaltlose Malweise, in der ihre Eigenart sich darstellen konnte. »Malen wie es aus mir rausfließt«, das war die Sache, die alles in Gang brachte. Die schwimmende, später unter großen Federbetten liegende Figur wurde in die Horizontale gedreht und entwickelte sich zu einer Chiffre, mit der sich gelegentlich sogar tagebuchartig die eigenen Eindrücke notieren ließen. Diese mondänen, erotischen Frauen sind keine Selbstporträts, aber als Stellvertreter proben sie ein weibliches Selbstbewußtsein, das kein >kritischer< Überbau mehr zum Verzicht auf Schmuck, Verführung, Sinnlichkeit zwingt.

>Elend< in Kippenbergers Büro

Im Spätherbst 1978 kam Kippenberger ins Rheinland, um sich ein Lou Reed-Konzert in Köln anzuhören, und besuchte 1978 bei dieser Gelegenheit auch die Freunde in Düsseldorf Dort lebte nicht nur Markus Oehlen, sondern auch die Künstlerin Brigitta Rohrbach, die im Ratinger Hof gelegentlich kellnerte, um sich ihren Lebensunterhalt zu finanzieren.

»Der Kippi hatte schon immer ein lockeres und ziemlich großes Maul«, erzählt Markus Oehlen, »und das hat so manch einer nicht vertragen. Die Witwe von Blinky Palermo war mit so einem Typ vom Sozialamt zusammen, und der Kippi sagte zu dem >Na, bist Du der Ficker von der Titte? - Der sagte gar nichts, ging weg, zog sich weiße Handschuhe an, kam wieder und - Kippi saß mit dem Rücken zu ihm - sagte >Kippi<, der drehte sich um, und der Typ hat dem dann so die Fresse poliert, mit weißen Handschuhen, daß Kippi blutüberströmt darniederlag.« Um sich von der Abreibung zu erholen, zog Kippenberger mit Oehlen am Abend durch die Stadt. »Der fand mich absolut bescheuert und ich ihn auch. « Sie gingen Flippern, und Kippenberger entwickelte eine überraschende Leidenschaft für >Schlösser Alt<.«

»Er sagte >Ich brauche unbedingt ein Dreierpack<. Und zwar gibt es doch diese Plastikschlaufen, da wollte der sich die Hände durchstecken und in der Mitte sollte dann die Dose Schlösser Alt stecken >Gefangener des Alkohols< oder wie er das nannte. Wir haben dann tatsächlich so ein Schlösser Alt Dreierpack gefunden und dann schnell mit dem Dreierpack in einen Fotofixautomat. Wir haben uns dann ganz gern gemocht« (Markus Oehlen).
Auch Meuser, der Kippenberger bei Brigitte Rohrbach traf, dachte erst, »der ist bekloppt. Und nach einer halben Stunde mußte ich derartig lachen, ich konnte nicht mehr. Weil der nur vom Pferd erzählte.«
Nach dem Konzert verfielen Meuser, Rohrbach und Kippenberger auf die Idee, die vielen Verbindungen für eine Ausstellung im Büro zu einer Ubersichtsausstellung zu nutzen, »weil es hieß, da seien so viele Junge« (Meuser).
Meusers politische Vergangenheit lebte bei der Titelfindung noch einmal auf. »Ich hatte gesagt, ist doch alles Elend. Weil es diesen Überkonsum gab, der ja auch eine der Ursachen war, daß die RAF so stark einstieg, diese Nachschuld von Adenauer«. Kippenberger, der Künstler-Kunst-Promoter, war neugierig, was dabei herumkommen würde.»Mir war das im Grunde egal, was da gemacht wurde. Hab nur gesagt, die sollten sich mal zu diesem Thema äußern. Daß da mal irgendeine Bewegung reinkommt untereinander, weil jeder für sich gearbeitet hat letzten Endes,

und auch für mich, um mir da selber ein Bild zu machen« (Kippenberger). Die neuen Perspektiven sollten, das war gleich klar, keinesfalls den Berlinern vorbehalten bleiben. Wenn schon Künstler aus verschiedenen Städten teilnahmen, dann konnten sie auch für Fortsetzungsausstellungen sorgen. »Es ging auch darum, jetzt nicht nur in Berlin, sondern auch was in Hamburg was in Düsseldorf zu machen, was in Deutschland zu verteilen auszuprobieren« (Kippenberger). So wurden >Elend II< und >Elend III< auch gleich mit auf Kiel gelegt. Der volle Titel der Ausstellung, die vom 17.11. bis 18.12.1979 dauerte verwies schon auf das, was folgen sollte. >1. außerordentliche Veranstaltung in Bild und Klang zum Thema der Zeit »Elend«.< Am 9.4.1980 eröffnete im Hamburger Künstlerhaus die Ausstellung >Pißkrücke< und fünf Monate später am 29.9.1980 in Immendorffs Düsseldorfer Atelier >Finger für Deutschland<. So hat Kippenberger nicht ganz unrecht, wenn er behauptet: »Bei mir hat das alles angefangen.« Eine Liste der Teilnehmer ließ sich problemlos zusammenstellen Kippenberger nannte Büttner, Albert Oehlen und Markus Oehlen. Die Hamburger Gruppe wurde durch Georg Herold, Uwe Gabriel, Achim Duchow und Deistler vervollständigt. Natürlich standen auch Thomas Wachweger und Ina Barfuss sowie die Mitinitiatoren Brigitta Rohrbach und Meuser auf der Liste. Meuser brachte Walter Dann mit der zur Überraschung aller Georg Dokoupil im Schlepptau hatte.

Der >Berliner Tagesspiegel< bemerkte zu diesem Namenspotpourri in einer Ankündigung: »Nur zwei der Aussteller sind Berufskünstler der Rest sind Köche, Kellner oder Klempner«.

Daß dieser Eindruck nicht ganz zu unrecht bestand bewiesen die Teilnehmer die zunächst recht ratlos in der eigenen Ausstellung standen. Meuser etwa war nicht mit voller Überzeugung bei der Sache. »Ich war am Abend vorher angekommen hatte mir das angeschaut und gesagt: Kippi am besten bestellst du einen Mulicontainer und tust alles rein. Und dann war er so ein bißchen traurig und dann haben wir mal gesagt naja, wir sehen mal«.

Walter Dann der selbst nicht kommen konnte hatte eine Arbeit geschickt, die zusammen mit Georg Dokoupil entstanden war. Eine alte Pferdedecke auf der grün angestrichene Baguettes befestigt waren. Kippenberger war von diesem Werk keinesfalls begeistert erinnert sich Markus Oehlen. »Der rastete aus und wir haben wirklich beschlossen das Zeug abzuhängen. Das war so unglaublich doof.« Schließlich setzte Meuser durch, daß dieses Werk noch an die Wand kam.

»Ich heiße Obermüller und freue mich bei Kippis Ausstellung dabei zu sein« meldete sich per Zettel ein Kochlöffel den Georg Herold mit vielen Küchenkameraden an die Wand hängte mit dem Motto: Kleine Gegenstande stellen sich namentlich vor.

Auch wenn für den Besucher im ersten Augenblick der Eindruck entstand, die gewohnte Galerieausstellung würde mit billigen Mitteln ad absurdum geführt, so sammelten sich doch hier zum erstenmal landesweit die jungen Künstler zum Angriff auf das Künstestablishment. Die Namen konnte man sich merken. Bei den beiden Folgeausstellungen im Hamburger Künstlerhaus und in Immendorffs Atelier wuchs die Zahl der Teilnehmer bis schließlich die Berliner Künstler ausgenommen ein Großteil der >wilden< Maler beisammen war. Was das Schlagwort zur Kunstbewegung einte paßte bei näherem Hinsehen allerdings nicht so selbstverständlich zusammen. Zwischen Dahn/Dokoupils grünen Baguettes und den Porträtfragmenten die Brigitta Rohrbach auf die Scheiben des Büros klebte, lagen Welten. Büttner/Oehlens Ich heize durch Pupen trennte viel von Ina Barfuss malerisch streng durchgestaltetem Paravent, der verschiedene Motive - eine Straßenschlacht einen Eingesperrten, einen Mann, dem eine Nackte beim Jonglieren auseinanderfällt wie ein Stapel Pappkartons - zur komplexen Bildaussage verwob.

Kippenberger zeigte ein Tryptichon aus Schaumgummimatratze mit »Sportflecken« (Kippenberger) drauf, einem lila Laken und eine Comic-Szene Schatz dein Superfrühstück »Mehr hatte ich zu der Zeit eigentlich nicht zu sagen im Bildnerischen. Das reichte vollkommen und die Leute fanden das widerlich und da habe ich das immer wieder in Ausstellungen reingeknallt. Mein Standardbild...«

Neben ihren Zeichnungen lieferten Albert Oehlen, Georg Herold und Werner Büttner schließlich noch die Installation zur Auflösung der Ausstellung und Elend. Georg Herold erzählt »Albert und ich hatten für das Entwickeln von Fotos mal eine Kiste gebaut. Dann haben wir die Apparatur etwas praktischer für diese Ausstellung zurechtgerückt, aber minimal. Und Werner hat Nebelkerzen beigesteuert, die dann die Ausstellung, zumindest die Eröffnung, auch aufgelöst haben«. Ein Staubsaugermotor ließ die Holzkiste unheimlich fauchen. Ein Grillmotor drehte ein großes Rad.» Das schepperte so vor sich hin.«

Die letzte Nacht

Die Inhaber des SO 36 hatten ununterbrochen an allen Fronten zu kämpfen, um ihr Unternehmen am Leben zu halten Geldmangel fehlende Aufmerksamkeit der Presse zu wenig Publikum.

»Die Gruppen wurden eingeflogen die haben ihre Gagen gekriegt kamen ins Hotel. Das brauchte 4000 DM pro Veranstaltung. Kommerzielle Veranstaltungen kosten rund 2000 DM. Wenn man dann aufzählt, wen wir da zusammengekriegt haben, Gruppen die heute alle Stars sind wie im Star-Club die dann vor 40 Leuten gespielt haben. >Suicide< haben wir vor 60 Leuten gemacht. Alle diese heute bekannten Gruppen haben wir allein durchziehen müssen, vor ganz wenig Leuten« (Kippenberger).

Die dauernde Ignorierung durch die Presse beschleunigte den Kräfteverfall. »Dann hatten wir auch erschöpft, was wir eigentlich wollten. Keiner war richtig auf diese Arbeit angewiesen, jeder hat noch andere Sachen gemacht. Deswegen war keine Motivation mehr da, nachdem wir die Gruppen gebracht hatten, die wir machen wollten, eigentlich« (Kippenberger).

Zu allem Überfluß meldete sich auch noch das Ordnungsamt. »Die sagten neue Belüftungsanlage, das hätte 200000 DM gekostet. Als wir den Laden verkauften, hat keiner mehr nach der Belüftungsanlage und keiner mehr nach der Heizung gefragt. Als wir das verkauften, hat jeder 5000 DM gekriegt, und das von 180 000 DM, die wir investiert hatten« (Kippenberger).

Schließlich die Kräfte waren auch durch die allabendlichen harten Auseinandersetzungen aufgebraucht, wurde am 1. Juli 1980 >Die letzte Nacht im SO 36< veranstaltet.

Noch nach der Schließung wurde Martin Kippenberger ein Opfer seiner ehemaligen Gäste, die ihn für einen Vertreter des Senats hielten. »Die Punks haben mich zusammengeschlagen. Der ganze Kopf ist vernäht worden, war alles offen. Die Frau war vorbestraft Aber das spielte dann auch keine Rolle mehr. Sonst wäre das versuchter Totschlag gewesen fünf Jahre hätte die dann gesessen.«

Von der Szene zur Seine

Kippenberger fühlte sich von dem Panorama der Szene, das er auch unter dem Aspekt organisiert hatte, sich ein Bild vom Stand der Dinge machen zu können, doch so enttäuscht, daß er sich der Literatur zuwandte. Die Pariser Cafes erschienen ihm als der geeignete Ort zum Schreiben. »Mit Literatur hat das gar nichts zu tun, weil ich keine Bücher lese. Aber genauso wie man weiß, daß eine Badeanstalt da ist oder eine Oper, kennt man den üblichen Sprachgebrauch. Danach hab ich meine Vorträge gemacht, und aus Vorträgen habe ich mir dann was Schlaues rausgeholt, wo es Reaktionen gab und ich merkte, da wird eine Ader getroffen.«

Ergebnis war wieder ein biografisches Resümee in Buchform. Vom Eindruck zum Ausdruck, 1/4 Jahrhundert Kippenberger, erschienen in einer 300er Auflage wenig später im Verlag Picassos Erben. Auf knapp 100 Seiten finden sich in scheinbar willkürlicher Reihenfolge Fotos aus Kippenbergers Kindheit und der Hamburger Studienzeit, die Zeichnung eines Büchsenöffners von 1972 aus dem ersten Studentenjahr, eine Picasso-Hommage von 1963. Abgebildet sind im Kleinformat das Plakat der Aktion 'Einer von euch, unter euch, mit euch aus Hamburg' und die Briefmarken die Kippenberger dazu mit einem eigenen Porträt hatte drucken lassen. Das Automatenfoto, das er zusammen mit Markus Oehlen und >Schlösser Alt< in Düsseldorf aufgenommen hatte, taucht wieder auf, gefolgt von Fotos vom Italienaufenthalt und der dort entstandenen Bilder. Eineinhalb Jahre später wurde der Band eine Fundgrube für die Bilderserien, die Kippenberger zu malen begann.

Das Pariser brain-storming warf auch einige >Gedichte< ab, die in einem Buch des Rainer Verlags unter einem Titel veröffentlicht wurden, der dem Inhalt völlig gerecht wird 19 Gedichte, 1 Geschichte, 1 kl. Stapel Papier, 15 Männer, 1 Superposter anbei Gedichtzeilen wie: »Uhu ist lecker, Pattex schmeckt auch«, »Heute denken, morgen fertig« tauchten bald als Titel von Bildern auf. Texte wie »Ob Sommer, Winter oder Schnee, die Tochter von Jimmy Carter ist sehr geil« lassen schon die typisch selbstzerstörerische Tendenz Kippenbergerscher Sinnproduktion erkennen, die in den Höhenflug den Absturz einbaut. Werner Büttner und Albert Oehlen geben in ihrem Buch Facharbeiterficken für derlei semantische Selbstaufhebung das methodisch richtige Stichwort »taktvolles Verfremden«. Ganz nebenbei entstand auf Anregung des Merve Verlags noch das Taschenbuch Frauen, ein Album weiblicher Wesen, denen Kippenberger realiter oder nur auf Papier begegnet war.

Bei der Rückkehr bestellte sich Kippenberger einen Freund an den Flughafen, der >zufällig< bei einem Boulevardblatt des Springer-Verlags schrieb. »Kippenberger der am Wochenende wieder nach Paris jetten will, hat sich von Farbe und Pinsel losgesagt. >Ich habe mir Malverbot erteilt. Ich lasse jetzt malen.< In einer Reinickendorfer Scheune entstehen derzeit zwölf Kippenberger-Werke, die die Firma Werner Werbung, spezialisiert auf großformatige Kinoplakate, im Zweimal-drei-Meter-Format fertigt. So entstehen dort neben Yul Brunners und Bud Spencers nun Kippenbergers. >So trage ich auch zur Vollbeschäftigung in der Expressionisten-Stadt Berlin bei<, konstatiert er trocken.« >Lieber Maler male mir < hieß dann konsequenterweise die Ausstellung, mit der die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst ein Jahr später neun dieser Gemälde zeigte.

Knechte des Tourismus

Doch bevor Kippenberger die letzte Berliner Runde einläutete, gab er zunächst einmal seine Wohnung am Seegitzdamm, das Büro, auf und erholte sich mit Achim Schächtele, ehemals Mitinhaber des SO 36, in Hawaii. Zurückgekehrt, stellten die beiden zunächst einmal ihre Erfahrungen unter dem Titel >Knechte des Tourismus< im Dezember 1980 im Cafe Einstein vor.

»Man kann ja nicht nur Werbung drucken und nicht irgendwas zeigen. Und dann haben wir gesagt, machen wir das mit den Betten, legen wir uns da rein und gucken Fernsehen und Filme und Dias und dazu neue amerikanische Musik. Und wegen der guten Werbung war das auch immer ausverkauft«.

Matthias Matussek schreibt im >Tagesspiegel< über die Veranstaltung des "enfant ternble Berliner Kneipenkunst": «Auf Zeichen wurden die Kerzen ausgeblasen - das elektrische Licht war abgeschaltet- und aus den Lautsprechern wummerte eine Mundharmonika die Titelmelodie von >Spiel mir das Lied vom Tod<. Herein kommen Kippenberger und Kompagnon in Cowboy-Hüten und schwerem Leder bis zu den Stiefeln bahnen sich den Weg zu einem bereitgestellten Bett, machen es sich bei mitgebrachtem Bier bequem und lassen einen bereitgehaltenen Film abfahren. Einen Streifen mit viel Rotband hektischem Collage-Tempo und einer angejahrten Experimentalfilm-Attitude. Als ordnendes Prinzip erkennt man Kippenberger selbst. All jene Schnipsel auf denen er schwer oder gar nicht zu erkennen gewesen wäre müssen der Schere zum Opfer gefallen sein. Kippenberger >pure< mal im Anzug, mal in Jeans. Urlaubserinnerungen >guck mal das bin ich und daneben das Empire State Building<.«

>Durch die Pubertät zum Erfolg<

Kippenbergers Werbeschlacht um seinen letzten großen Berlin-Auftritt begann mit postkartengroßen Aufklebern die sich problemlos an allen Orten plakatieren ließen mit Faltblättern und Postern. Angesagt war eine Buchpremiere in der >Paris Bar<, auf der Kippenberger sein neuestes Werk "Durch die Pubertät zum Erfolg" aus einem Kühlschrank zauberte. Keine zwei Wochen danach am 6. März 1981 eröffnete er seine erste große Ausstellung in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, begleitet von einer Schau in der Galerie Petersen unter dem Titel >Kippenberger in Nudelauflauf sehr gerne<. Schließlich fand Ende März nur unterbrochen durch einen kurzen Auftritt in der Münchner Ausstellung >Rundschau Deutschland< noch ein >Konzert< im Cafe Einstein statt. >Kua im Verschwendersound< wieder mit Katalog. «Das waren Fotos von mir und dazu Kompositionen vom Lampersberg. Die drei Philharmoniker die da vorgespielt haben das war so späte Avantgarde Geräuschkulisse in schwarzen Anzügen.«

In den Räumen der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst hingen neun Großformate die Kippenberger nach Vorlagen vom Kinomaler Werner hatte malen lassen. Ein Brötchen dessen Einlage kein Würstchen sondern ein Einwegfeuerzeug ist. In der oberen Bildhälfte balgten sich eine vierte und fünfte Klasse beim Tauziehen. Der Schauspieler Hans Jörg Felmy tauchte in einer aufgeblasenen Polaroid-Aufnahme auf, erneute Verneigung vor dem Meister Gerhard Richter. Auch ein Rotamint-Spielautomat und die eigene Anzugtasche mit eingeklemmten Kugelschreibern wurden zum Cinemaskop-Motiv. Ein Schlüsselbild entstand nach einer Fotografie die Kippenberger aus seinem Wohnungsfenster gemacht hatte: "Da stand ein Auto im Schnee. Kein Capri sondern ein Taunus, das sind diese Döner so heißen in Berlin die Türkenautos. Da habe ich in den Schnee reingeritzt >Kein Capri<, und das von oben nachts dann fotografiert. Das Motiv habe ich dann bis Florenz benutzt, das ist wie ein Blumenstrauß«. Aber während das Blumen-Stilleben als Motiv in der Kunstgeschichte schon abgenutzt war, besaß der flotte Ford für Kippenberger noch reichlich vieldeutige Ausdrucksmöglichkeiten. »Capri eben als das Land als Auto. Später habe ich einen blauen Capri in Stücke zerschnitten. Das war dann die Blaue Lagune. Das zur Ausstellung erschienene Buch "Durch die Pubertät zum Erfolg" fand viele Liebhaber. Mit Weitsicht war es »Vatti« gewidmet und allen, »die ich auf dem Weg nach oben treffe, weil ich ihnen auf dem Weg nach unten wieder begegne«. Wieder läßt Kippenberger sein Leben Revue passieren. Unübersehbar ist eine literarische Reife, die Werner Büttner in seiner Sounds-Kritik lobend hervorhebt: »Was da zu lesen ist wird in Hamburger Literatenkreisen für Aufregung sorgen«, schreibt der Malerfreund und erwähnt »mystisch schwermütige Sätze« wie »Schöne Schuhe haben dünne Sohlen«.

Italienische Erleuchtung

Nach der Ausstellung >Rundschau Deutschland< zeichnete sich durch die öffentliche Resonanz deutlich ab, daß die junge Kunst vor allem durch die Malerei weniger durch Fotoarbeiten, Aktionen oder Installationen Erfolg haben würde. Wieder einmal korrigierte Martin Kippenberger den Kurs.

»Ich hatte in Berlin angefangen Bilder zu malen. Aber ich kam hinten und vorn nicht zurecht, weil ich zu sehr gewohnt war in der Öffentlichkeit in den Kneipen zu sitzen. Ich kam nicht zu Potte. Dann bin ich abgehauen nach Italien«.

Durch Zufall fand er in Florenz eine stilvolle Residenz gegenüber der Villa Romana für nur 250 DM Miete im Monat. »Ich habe in einem Lokal eine Frau kennengelernt und ich wußte die hat's. Sie schrieb mir ihre Adresse auf. Ich sollte am anderen Tag erscheinen. Das war eine Principessa Barberini aus einer der ältesten Familien Italiens, die auch schon Michelangelo unterstützt hat.«

An das Jahr in Florenz schloß sich noch ein sechsmonatiger Aufenthalt in Siena an genügend Zeit, um die bisher folografisch gesammelten Themen malerisch umzupflügen, die alten Texte nach zugkräftigen Titeln durchzusehen und ein konzentriertes kleines Oeuvre von 100 Bildern zu erarbeiten, das einen neuen Start in der deutschen Kunstlandschaft ermöglichen sollte. Entscheidender Einfall war das Prinzip der Serie, in dem verschiedene der Standardthemen aufgegriffen wurden.

»Ich war irgendwie beleidigt von der Einfachheit der Malerei, die vorherrschte. Ich dachte mir, wenn ich ein Bild abgeben soll muß dieses und dieses Thema behandelt sein. Wie ich in einem Vortrag die Themen überspringe,

auch mal nicht zu Ende führe, sich ablösen lasse, so sollten zwei oder drei Themen unbedingt zusammen. Außerdem ergibt sich durch eine größere Serie, daß Bilder gekauft werden, die sonst nicht gekauft würden. Ich wollte mich da auch ganz einfach nicht auf einen Stil festlegen.«

Kippenberger begann seine Malerei auf gesichertem Terrain mit dem Standardformat 50 x 60 Zentimeter und mit den in ihrer Wirkung schon erprobten >verläßlichen< Motiven, die er in allen Bedeutungsvarianten auslotete. Wie den Capri, Blutender Capri, ein Capri auf der nächtlichen Piazza Pitti, ganz futuristisch, 5 Capris bei Nacht und der Capri Nr. 8 ein Spielzeugauto in großer Hand.

Viele Bilder entstanden zu Sätzen, die sich als wirkungsvoll erwiesen hatten. Loki steht am Fenster, draußen ist es kalt, drinnen hat sie Teller wunderschön bemalt. Das kleine Gedicht wurde erweitert zur Serie. Bekannt durch Film Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen, in der auch Marlon Brando (Der Indianerfreund), Breschniew (Mein Freund aus Rußland), Peter Kraus, Heinz Konsalik, Pierre Littbarski, Arafat (hat das Rasieren satt) auftreten.In Berlin bei Nacht taucht ein biografisches Bild auf, Kippenberger mit den Blessuren der Punker-Abreibung im Krankenhaus. Auch das Foto mit den Plastikhandschellen und der Bierbüchse Schlösser Alt wird noch einmal malerisch umgesetzt.

Die Arbeitsmethode ähnelt der des ersten Italienbesuchs. Kippenberger reagiert auf seine Umgebung und malt, was eigentlich des Malens kaum wert erscheint. Schäferhunde, die Teufels-Brücke bei Bagni di Lucca, Straßenkreuzungen.

Bekannte Malstile werden karikierend aufgenommen. Expressionistische Landschaften tauchen neben einem kubistischen Sherlock Holmes auf .Der Dortmunder Schornstein ist eine Lupertz-Figur, Comic-Figuren stehen direkt neben konstruktivistischen Malereien, bei denen Anfangsbuchstaben auf einen komisch komplizierten Titel verweisen. Der Ricky hier ein großer Drahthaarterrier, spielt auf eine wichtige Figur Fettings an und übersetzt diese wieder ins Alltägliche.

Die Multimedialität von früher wird jetzt auf die Malerei beschränkt. In dem Katalog, der diese Arbeiten unter dem lapidar umfassenden Titel >Kippenberger< vorstellt, schreibt Jean-Christoph Ammann.»Von Kippenberger mußte man sagen, er malt so vielfaltig (stillos) und differenziert, wie es die Idee (oder der Einfall) verlangt skizzenhaft, burschikos betont malerisch (im Sinne der Tonmalerei). Die Schnoddrigkeit des Moralisten Kippenberger hat damit eine Verbindlichkeit gewonnen, die vorher gar nicht in dem Maße zum Ausdruck gelangte«

Noch aus Italien rief Kippenberger deutsche Galeristen an, um ihnen die neusten Produkte anzubieten »Der einzige, der reagiert hat, war der Hetzler der lud mich mal ein, weil die ja auch die Druckerei im Haus hatten, ein Buch zu machen. Der hatte gesehen, daß ich Zeitungen und Bücher machte. Dann kam drei Tage später ein Telegramm, die Ausstellung ist dann und dann.«

Sie wurde ein Erfolg Kippenberger logierte danach noch eine Zeit im Schwarzwald und malte weitere 50 Bilder. Einige weitere Ausstellungen in der Provinz ermutigten ihn dann, sich 1982 nach Köln, in die Metropole der jungen deutschen Kunst, zu wagen.

Köln - Mülheim

Der Kölner Avantgarde-Jogger

Georg Dokoupil hatte immer eine Nase für Trends Schon 1976 gehörte er zu den wenigen Avantgarde-Joggern, die in Köln ihre Runden drehten. Eigentlich hatte der Sohn eines erfindungsreichen Ingenieurs Mathematik und Physik studieren wollen. Weil er aber doch vorher mal richtig zeichnen lernen wollte, hatte er sich an der Münchner Akademie beworben - und war durchgefallen. So geriet er 1976 an die Kölner Fachhochschule in die Klasse Freie Grafik von seinem tschechischen Landsmann Sovak. Hier studierte auch Gerard Kever, starrsinnig, doch einfallsreich. »Gerd war für mich mit der Interessanteste da, weil er irgendwie so was Extremes an sich hatte« (Dokoupil).Die Sympathie war gegenseitig, und so blieb es nicht beim gemeinsamen Joggen.

»Weil jeder wußte daß die Schule unheimlich Scheiße ist« (Kever), suchten Dokoupil und Kever nach einem Ausweg ein Stipendium für New York Im September 1977 kamen beide in New York an, ohne sich bewußt zu sein, daß sie in der wichtigsten Kunstmetropole der Welt gelandet waren, denn von moderner Kunst hatten sie eigentlich keinen blassen Schimmer.

In New York lernten die beiden Neuankömmlinge aus der Kunstprovinz Köln zuerst das große Staunen. Die Kunst hier hatte mit Malerei nichts mehr zu tun, hatte ganz andere Medien erobert, »aber das schien in Köln keiner zu wissen« (Dokoupil).

Verwundert und ahnungslos wanderten sie durch die Galerien, sahen große glänzende Metallkasten von Donald Judd, sahen karge Bleistiftstrukturen von Sol LeWitt, bis hin zu einer Zettelkunst, die ihre künstlerischen Ideen nur noch aufschrieb und nicht mehr ausarbeitete. »Das war so wie eine ganz andere Welt und ein richtiger kleiner Schock«, erinnert sich Georg Dokoupil.»Ich habe das zwei Monate mitgemacht.Dann hab ich mich konsequent jeden Tag in die Bibliothek gesetzt und Zeitschriften und Bücher gewälzt«. Typisch für Dokoupils Pragmatismus Ein

gutes halbes Jahr verbrachte er mit der theoretischen Aneignung der neuesten Kunstentwicklungen. Er entdeckte Joseph Beuys lernte, wer Marcel Duchamp war und hörte von Multimediakünstler Andy Warhol. Dort saß auch ein »langhaariges Arschloch unangenehm auf den ersten Blick« (Dokoupil). Gerhard Naschberger hatte schon sechs Semester bei Thomas Bayrle an der Frankfurter Stadel Schule studiert und überblickte anders als die Kölner den Kunstbetrieb. Als Kenner der Szene wies er die Pfade zu den wichtigsten New Yorker Kunstschauplätzen. Unter anderem auch zur Galerie Leo Castelli, die zum Traumziel von Georg Dokoupil wurde.

Schon ein Jahr später hatte er hier seine erste >Ausstellung<. Er montierte auf der gegenüberliegenden Straßenseite Spiegel, die das Sonnenlicht durch die Frontscheibe auf die Galeriewände projizierten und lud zur Vernissage »Georg Dokoupil bei Castelli«.

In der Cooper Union besuchte Dokoupil die Klasse von Hans Haacke einem deutschen Konzeptkünstler mit Hang zu soziologischen Fragestellungen. Doch nicht so sehr die Konzepte von Haacke beeinflußten ihn sondern, seine Art die Probleme ungewöhnlich darzustellen und kreativ zu lösen ».>Was ist das?< >Was bedeutet diese Erfahrung?< - Wirklich eine sehr exakte Betrachtung einer Sache, die mich gelehrt hat die Dinge anzugehen.«

In der praktischen Arbeit von Kever und Dokoupil vollzog sich ein Wandel.»Es ging mit Grafik los und endete mit Nichtstun. Zwischendurch kam dann Video«, berichtet Gerard Kever, der für die New Yorker Videoszene wie sie sich in der Galerie >The Kitchen< präsentierte eine besondere Vorliebe entwickelte. Sowohl Dokoupil als auch Kever besuchten schließlich die Video-Klasse der Schule. Zeichnend fotografierend vor allem aber mit Video erarbeiteten sie sich die gängigen Ausdrucksformen. »Reine Lernprozesse« ohne große Eigenleistung, meint Georg Dokoupil. »Da hab ich was gesehen und da mußte ich was ähnliches machen«

Und dann das Kino! New York lag damals im Star-War Fieber. »Die liefen auf den Straßen mit den Leuchtschwertern herum im Luke Skywalker-Dreß und den Imperator traf man an jeder Ecke. Wenn man aus Deutschland kommt, ist das völlig unbegreifbar, wenn die Kids auf den Stühlen stehen im Kino nur weil Luke Skywalker sein Lichtschwert in Gang setzt«. (Kever) Die Begeisterung für die Trivialitäten der Massenmedien faszinierte vor allem Georg Dokoupil, der einen Zusammenhang spürte mit dem was sich in einigen Galerien als Reaktion auf die Nüchternheit der Konzeptkunst regte. >Bad Painting< eine Kunst deren Wirkung aus einer reinen Attacke auf den Sehnerv und die geheiligten Normen des Kunstbetriebs zu bestehen schien. Unseriös im Vergleich zum Metallic-Weiß der Konzeptkunst gewollt vulgär und von hinterlistiger Humorigkeit.

»Wir haben die Konzeptkunst in New York entdeckt und die Konzeptkunst zu entdecken heißt, sich darüber klar zu werden, daß ganz andere Medien möglich sind. In New York war das ein kleiner Schock zu merken, daß auch z.B. soziologische Erhebungen ein Medium für die Kunst sein können Die Konzeptkunst war nichts anderes für mich als ein formaler Aufbruch hin zu anderen Medien auch Video« resümiert Kever seine Erfahrungen.Georg Dokoupil vollführte in dem New Yorker Jahr einen doppelten Salto.Er lernte die Konzeptkunst kennen nur um einzusehen, daß darin keine Zukunft mehr lag.

Auf der Suche nach der verlorenen Zukunft

Nach solchen Erfahrungen war nicht nur die Rückkehr in die Kölner Fachhochschule schwer. Die Immatrikulation an der Kölner Universität bot zumindest eine Alternative zu der vorwiegend technischen Ausbildung an der Kunstschule die Dokoupil schlichtweg »langweilig« fand. »Es ging darum so einen geistigen Halt, eine Idee zu finden. Das war eigentlich eine Konsequenz aus dem Ende der Konzeptkunst man hatte das einfach nicht weitertreiben können. Die Konsequenz davon war anzufangen Mathematik und Physik zu studieren.«

Natürlich war der Gedanke an eine neue andere Kunst nicht aufgegeben. Auf der Suche nach weiteren Gesprächspartnern nach unverbrauchten Ideen fuhr Georg Dokoupil zu verschiedenen deutschen Kunstakademien, besuchte Naschberger am Stadel in Frankfurt, fuhr nach Hamburg und Stuttgart und traf in Essen einen Freund aus New York. Hermann Link, der dort in den Wirtschaftswissenschaften promovierte und der ihm die effizienten Arbeitsmethoden aus Industrie und Handel vorführte.> Also wenn ich jetzt schon aufhöre mit der Kunst, gibt's da nicht trotzdem eine Möglichkeit ein guter Künstler zu werden? Wie werde ich das? Wie kann ich ein guter Künstler werden?«

Um die Beantwortung dieser Fragen bemühten sich Georg Dokoupil und Gerard Kever noch beeindruckt von den New Yorker Erlebnissen auch in Köln. Im Stil von Hans Haacke begannen sie im Dezember 1978 eine soziologische Umfrage an der Fachhochschule. Dem »Sehr geehrten Lehrer unserer Schule« wurden Fragen gestellt, die sich mit dem hehren Bild vom selbstlosen Künstler, der ganz seinen Ideen lebt, so gar nicht vertragen wollten, »wie z. B. über unsere beruflichen Aussichten nach mehr Informationen, über den Kunstmarkt die gegenwärtige Kunstszene usw.«(so formulierte es das den Fragebogen begleitende Anschreiben) »Wir sind zu den Lehrern hingegangen und haben die dann ausgefragt. Sie sind hier auf der Schule und Sie wollen mir etwas vermitteln mich interessiert, woher haben Sie das Wissen, können Sie mir vielleicht irgendwelche Quellen nennen?« (Dokoupil)

Die Kunstaktion verursachte einigen Wirbel im Kollegium, das sich auf den Prüfstand gestellt fühlte. Von den 24 hauptamtlich Lehrenden antworteten nur sechs. Die wenigen Antworten genügten der Wißbegierde der beiden Studenten nicht

Think tanks

Georg Dokoupil nahm jedenfalls die Sache selbst in die Hand. Er tat sich mit Hermann Link zusammen, der für derlei Fälle aus seinem Fachbereich eine Lösung bei der Hand hatte. >Think tanks<, die als Ideenfabrik dienen sollten.

»Wir haben so verschiedene Treffen damals gemacht mit Mathematikern und Physikern, und das Komische ist, das war die Essenz von dem Ganzen, es ist die Kunst, die mich eigentlich anzieht, die aber viel zu lasch ist in sich.« Die angehenden Physiker, Wirtschaftswissenschaftler Mediziner und Künstler trafen sich zu tagelangen Sitzungen in irgendwelchen Lokalen des Westerwalds und debattierten von morgens neun Uhr bis in die Nacht über eine ganz simple Frage: »Wie kommt man voran? - Ich muß sagen, das war schon viel aufregender als so ein normaler Akademiebetrieb. Da fragte Hermann: « Zielsetzung für dich als Künstler? Was ist das? Natürlich, man kommt sehr schnell dahinter in einem Museum zu hängen« (Dokoupil).

Um die kürzesten Wege in die Ausstellungstempel auszukundschaften, hob man nicht zu theoretischen Höhenflügen ab, sondern beackerte in sachlichem Marketingstil einfach zu umreißende Problemkreise. Da wurde die Geschichte der Institution Museum studiert, die Entwicklung und Struktur des Kunsthandels.

Kitsch ist Kunst

1979 bot sich die Gelegenheit, die New Yorker Filmleidenschaft wieder aufzufrischen. Der Filmemacher Robert van Ackeren wurde an die Kölner Fachhochschule berufen, um die neue Filmklasse zu leiten.
Film war damals das >Modemedium Nr. 1< Der Neue Deutsche Film machte beinahe täglich Schlagzeilen, und viele junge Künstler träumten davon, in die Fußspuren von Faßbinder, Herzog oder Kluge zu treten. »Als die Jungs bei mir angetreten sind haben sie mir erklärt, daß sie mit der Malerei nichts mehr anfangen konnten«, erinnert sich Robert van Ackeren »und daß ihnen die Vielschichtigkeit des Mediums Film viel mehr Möglichkeiten bieten würde.«

Van Ackeren sah seine Aufgabe darin, die eigene, sehr persönliche Sichtweise zu vermitteln. Er erzählte von dem Projekt an dem er arbeitete der >Flambierten Frau<. Die Theorie war weniger wichtig als die Praxis. »Ich habe die gleich darauf verpflichtet, praktisch zu arbeiten. Die mußten sofort Filme abliefern«. Gearbeitet wurde in Themenkreisen z.B. >Gewalt und Leidenschaft<. Dazu stellte van Ackeren konkrete Aufgaben. »Das Phänomenale war, daß die keinen inhaltlichen Ansatzpunkt hatten, sondern nur formale Fragen. Ich mußte die immer beauftragen«. Nachdenken sollten die Studenten über den >Kölner Karneval< oder eine Szene aus einem Micky Spillane-Roman. Über die abgelieferten Exposes wurde dann gemeinsam diskutiert, und die Schüler erläuterten, wie sie die Pläne umsetzen wollten. Dann erst durften sie zur Kamera greifen.

»Die haben alle sehr sehr gestöhnt, weil sie immer liefern mußten. Das freie Künstlerleben war in meiner Abteilung sehr schnell zuende«. Die Streifen, die Dokoupil und Kever, später auch Dahn ablieferten, zeigten Originalität. »Die waren somit die besten Studenten«.

Umso erstaunter war van Ackeren, als zwei Jahre später Dokoupil von einer Ausstellung in der Kölner Hahnentorburg erzählte. »Was die alle ausgezeichnet hat, war der feste Wille zu einer Karriere. Sie haben sich nicht nur für das Studium interessiert, sondern sahen den Film als ein gutes Medium, in die Öffentlichkeit zu gelangen. Als die Aussichten auf einen Durchbruch sich komplizierter entwickelten, als sich die Tendenz zur Malerei abzeichnete, sind die zur Malerei weggedriftet.«

In dieser Zeit produzierten Dokoupil und Kever nur Filme nach Motiven von van Ackeren .Poisened Holiday erzählt die Geschichte zweier durch männliche Aufdringlichkeit entnervter Schönheiten, die sich entschließen, auf Männerfang zu gehen. Aber die beiden Schwulen, die sie sich in die Wohnung mitnehmen, wollen verständlicherweise von den beiden nichts wissen. Statt dem ersten Impuls nachzugeben und sie umzulegen, werden die beiden mit vorgehaltenem Revolver gezwungen, die Wohnung aufzuräumen. »Es war sehr übertrieben und platt, aber das wollten wir ja so« (Dokoupil).

Durch ein Filmfestival in einem Programmkino wurde ein Dokoupil-Streifen sogar zum Renner der Kölner Kunstszene. Wie man glücklich wird zu zweit hieß der Drei-Minuten-Streifen, der den Rat einer Bilderserie aus >Frau im Spiegel< ernst nahm. In diesem Fall lockte die kreative Hausfrau rollschuhlaufend den abgeschafften Gatten ins Ehezimmer. »Es gibt Einflüsse von van Ackeren, zweifellos«, urteilt Gerard Kever »Auf mich auf jeden Fall, auf den Georg auch. Es gab z. B. ein Trivialfilmseminar von van Ackeren. Das war damals etwas sehr Ungewöhnliches, weil er zum erstenmal Bahnhofskinofilme als Kunstwerke auffaßte Kitsch wurde Kunst«.

Van Ackeren erwies sich noch in anderer Weise als willkommenes Kontrastprogramm zu den geläufigen Standards bildender Kunst. Statt nüchterner Sachlichkeit nutzte er eine ironische Bildsprache und zeigte keine Scheu, in seinen Arbeiten hinreißend banale Geschichten zu erzählen.

»Ich muß sagen, daß mich >trivial< schon immer stark fasziniert hat, aber es war noch so gleichgesetzt mit unwahr. Der van Ackeren hat das damals so formuliert, daß es die Wahrheit wurde.« Diese Vorliebe für den Kitsch

hatte Georg Dokoupil schon von kleinauf pflegen können. «Meine Eltern hatten immer Schwächen für z. B. bunte Aschenbecher aus Chicago. Die Art und Weise wie sie die Sachen benutzt und wie sie sich darüber amüsiert haben war immer sehr sehr lustig.«

Zu Gast bei den Eltern in Limburg kamen Dokoupil und Kever denn auch auf >triviale< Ideen. In einer stillgelegten Gartenzwergfirma fanden sie noch alte Gußformen und planten eine Neuauflage der alten Form aufgemöbelt zu Discozwergen mit neuer Einkleidung rosa mit grünen Punkten. »Ich glaube wir waren noch ein bißchen zu früh,« sagt Dokoupil »heute ist das gar nicht so absurd. Heute würde das wahrscheinlich gut gehen.«

Belles Alliances

Walter Dahn zog 1976 von Düsseldorf nach Köln nahm Quartier in der Metzer Straße und wanderte täglich ins Völkerkundemuseum am Ubierring bewaffnet mit kleinen Blocks, Filzstiften und Fotoapparat. Die Art der Ausrüstung verrät schon die damalige Arbeitsweise. Schon in Düsseldorf pflegte er das kleine Format. Unter dem Einfluß von Psychopharmaka und Castaneda entstanden ungewöhnliche Welten. Leute die den Sternenhimmel löffelweise zu sich nahmen oder Schallplatten aus denen Musik romantische Motive z. B. Palmen sprießen ließ.

In Köln fand Walter Dahn seine Motive im Rautenstrauch Joest-Museum. Nach alten Fotografien zeichnete er tanzende Neger südamerikanische Bororo-Indianer oder Nuba-Ringer in Aktion. Vor dem Fernseher versuchte er in Sekundenzeichnungen die Klischees der Massenmedien festzuhalten. >Mr. Spock< aus der Serie >Raumschiff Enterprise<, >Batman< oder die Artisten eines chinesischen Zirkus.

Gelegentlich griff Dahn zur Kamera und fotografierte das Geschehen auf der Mattscheibe um dann durch technische Manipulation neue Bilder zu komponieren. Die Fotografien wurden häufig collagiert und durch Fotokopieren abstrakter gemacht. Auch Super-8-Filme und Arbeiten aus bemalten Polaroids entstanden. Nur wenige Kontakte aus der Düsseldorfer Zeit setzten sich in Köln fort der zu Hans Peter Adamski und zu Polke auf dessen Hof in Villich Dahn zwischen 1977 und 1979 oft längere Zeit zu Gast war. Trotzdem Walter Dahn war in Köln ein Einzelgänger geblieben. Seine Freundin allerdings hatte einen direkten Draht zur Kölner Musikszene, die sich im >Roxy< oder dem >Peppermint< traf. Dazu gehörte auch Peter Bömmels der seit 1977 zwar tagsüber in einem Kinderladen arbeitete, dann aber auch in diese Szene eintauchte und bei Konzerten in der Mülheimer Stadthalle, im >Stollwerck< oder im >Basement<, einem Keller unter der Kirche in der Herwarthstraße zu finden war. Manchmal war auch Hans Peter Adamski dort anzutreffen.

Anfang 1979 wurde Dahn von seiner Freundin mit Bömmels, der mit anderen Musikfans an der Theke des >Peppermint< stand, bekanntgemacht.»Da ging's also nur darum irgendwie eine Band aufzumachen oder irgend'ne Musik zusammen zu machen, das war's eigentlich. Das hatte nichts mit Kunst zu tun« (Bömmels).
Aber noch während die beiden mit der Musik beschäftigt waren lud die Bonner Galeristin Philomene Magers im Juli 1979 zu einer Plakataktion >Kunstanschläge< ein bei der Künstler Litfaßsäulen in der ganzen Stadt gestalten sollten.

Weil Walter Dahn Projekte nie gern allein anging und er sich in Sachen Musik bei Punk und Neuer Deutscher Welle, mit Bömmels gut verstand, lud er ihn ein doch einfach mitzukommen. Die Säule diente als Reklamefläche für Sound of the Suburbs einem Film von Walter Dahn. Die beiden beklebten die Litfaßsäule mit Stills aus dem Film und auch, eine Idee des Kunstneulings Bömmels mit Fotos von Terroristen. Bömmels verband alles mit einem Muster aus der Spritzpistole und fügte auch noch den Namen einer Musikgruppe >CCCP< samt Hammer und Sichel hinzu. »Und da kam dann die Polizei und dachte wir wären irgendwelche Polit-Sprüher. Dann haben sie uns alle mit auf die Wache genommen in zwei Mannschaftswagen. Danach waren wir so in Fahrt, als wir nach Köln zurückkamen, haben wir hier die ganze Straße vollgesprüht mit irgendwelchen Namen, Punkbands, Anarchie und dem letzten Driß. Das war mein erstes Auftreten in der Kunstszene« (Bömmels).

Was verboten ist...

Währenddessen stieß Georg Dokoupil in der Uni-Mensa auf Hans Peter Adamski, der in der nahen Siebengebirgsallee wohnte. Gemeinsam nutzten sie die Mittagszeit um über das zu reden, was nach der konzeptuellen Kunst kommen sollte, die sie satt hatten.

Adamski »Wir diskutierten, daß man dem eigentlich etwas entgegensetzen mußte, was Nicht-Akzeptables. «Die beiden klopften die Bedeutung der Kunst im Allgemeinen ab deren Aufgaben und Zwecke, aber auch die persönlichen Perspektiven, die so unterschiedlich nicht waren. Adamski arbeitete mit eigenen und anderer Leute Fotos. Five men in Paris hieß so ein Fotoheft, das Adamski noch ganz Konzeptkünstler schon 1977 in einer Auflage von 250 Stück herausgebracht hatte. Acht Fotografien aus Zeitungen, Ethnologiebüchern, Reiseprospekten, vornehm klein auf weißes Papier gesetzt, deuteten eine Geschichte an, bei der man allerdings die fünf Paris-Touristen vergeblich suchte. Bei seiner Vorliebe für Anarchogedanken begann er über das extreme Gegenteil musealer Hochkultur nachzudenken. »Das war der Punkt wo ich dann plötzlich anfing zu überlegen, daß diese Hobbykunst, diese

Hausfrauenkunst doch was ganz Reizvolles wäre, um es als Grundlage zu benutzen. Ich hatte dann die Idee, weil ich vorher schon so kleine Publikationen gemacht hab mit Fotografien, eine Illustrierte zu machen, aber ohne Text. Aber vom Layout sollte sie schon die Idee geben von einer Illustrierten.«

Adamski, erfüllt von seiner Zeitungsidee, hatte auch einem alten Bekannten, Walter Dahn, von seinem Zeitungsprojekt erzählt. Dahn der schon jahrelang viel fotografierte, wollte Fotos beisteuern. Und auch Dahn-Freund Bömmels hatte eine Zeitung im Kopf, die die New Wave-Klänge journalistisch kongenial kommentierte. Das Layout sollte sich an der neuen Musik-Ästhetik orientieren, und so bastelte Bömmels, ein sozialwissenschaftliches Studium auf dem Buckel, an den typischen Collagen aus Zeitungsüberschriften, Illustriertenfotos, Postkarten. Möglichst >Wilde Ideen< ins Bild zu setzen, war das Ziel. Aber Schwung in alle Pläne brachte erst der Zufall.

»Atomexplosion«

Im Oktober 1979 agierte auf der Kölner Domplatte ein französischer Performancekünstler, der ein >Alternatives Reisebüro< aufschlug um Ansichtskarten und eigene Fotos, die er auf eine Wäscheleine hängte, mit der Realität der Stadt Köln zu konfrontieren.

Der junge Franzose hing im Schlepptau von Titus, seinem Landsmann, der seit einiger Zeit in der Kölner Südstadt einen >Kunstladen< führte und für den Georg Dokoupil den Pfadfinder abgab. Walter Dahn hatte einen Monat Schlagzeug in einer Gruppe gespielt wurde dann aber hinauskomplimentiert, weil sein technisches Können nicht ausreichte. Hatte er sich kurz vorher noch mit dem Gedanken getragen, mehr Musik zu machen, so wollte er sich jetzt wieder aufs Malen verlegen.

Zufällig kamen Dahn und Dokoupil bei der Vorführung auf der Domplatte zum erstenmal miteinander ins Gespräch. «Das war wie eine Atomexplosion« erinnert sich Georg Dokoupil. »Es gab keinen Tag, wo wir uns nicht gesehen hätten. Mit Walter war das wirklich am intensivsten, die Notwendigkeit, etwas zusammen zu tun.«

Was an diesem Tag passierte, läßt sich kaum wiedergeben. »Da war eine ungeheure Ähnlichkeit auf der einen und waren auch ungeheure Unterschiede auf der anderen Seite«, erklärt Dokoupil, der auch damals schon der selbstbewußte >starke Mann< war, ein Halt für Walter Dahn, dem es in den letzten Monaten nicht sehr gut gegangen war und dessen Produktivität unter psychischen Belastungen gelitten hatte. Andererseits hatte Georg Dokoupil sich im Dschungel der Konzepte verrannt und brachte außer Ideen recht wenig zustande. Walter Dahn besaß aber, auch wenn er sich auf kleine Formate beschränkte, was Zeichnung und Malerei anging, einige Kompetenz.Seine Blätter verrieten eine große Treffsicherheit in der künstlerischen Umsetzung von Vorstellungsbildern und Gesehenem. Den Beuys-Schüler faszinierte der Gedankenkünstler, der noch immer in den Fußstapfen von Hans Haacke wandelte. Der Konzeptler war gefesselt von der Selbstverständlichkeit, mit der der Gestalter den künstlerischen Prozeß abrollte. Öffnete der eine dem anderen gedanklich einen Weg, so lieferte der andere zum Gedankenskelett das Fleisch, lebte vor, was eine künstlerische Existenz wirklich bedeutete.»Was mich faszinierte war, daß er ein Mann der Tat war eine Idee und sofort verwirklicht. Sofort.Ich hätte damals wochenlange Vorbereitungen treffen müssen bis ein Bild entstanden wäre. Er hätte in der Zeit die Skulpturen aus Popeln oder aus Ohrenschmalz gemacht, wenn nichts anderes da war« (Dokoupil).

Mit diesem Energiekonzept brachte Walter Dahn auch Georg Dokoupil zum Zeichnen und Malen. Zum erstenmal war die Ausführung wichtiger als die Produktion von Ideen. In den kleinen Wohnungen, in denen sie lebten, wurde aquarelliert und gezeichnet Tag und Nacht wurden die Ideen im gemeinsamen Gespräch skizzierend erarbeitet Meist thematisierten sie die Kunstereignisse des letzten Jahrzehnts, die sie in ironischer Gebrochenheit wieder aufnahmen. »Wir haben da Witze drüber gemacht« (Dahn). Die gemeinsamen Arbeiten erhielten in der ersten Zeit ein Pseudonym >Klaus Hübner< eigentlich Polizeipräsident von Berlin.

Ende 1979 bewarb sich dieser >Klaus Hübner< um ein Stipendium beim Deutsch-Französischen Jugendwerk, das seit einigen Jahren Projekte junger Künstler im Nachbarland finanzierte. »Liebe Jury«, heißt es im handschriftlichen Anschreiben, »ich bin sehr an Ihrem Preisausschreiben interessiert. Folgendes wurde ich gerne mit dem gewonnenen Geld unternehmen: und zwar ich würde ein Zeltlager in Paris aufschlagen und natürlich auch selber kochen und mein Zelt immer sauber halten. Ich werde Ihnen dann dort viele Bilder malen, und die können Sie dann herumzeigen. Viele Grüße.« >Klaus Hübner< war der Jury des Jugendwerkes unbekannt und erhielt einen abschlägigen Bescheid.

>Kirschblüten<

Der frische Elan kam auch den Zeitungsplänen zugute. Die Kirschblüte, das erste gemeinsame Blatt von Adamski, Dahn, Dokoupil und Bömmels stand noch ganz unter dem Eindruck der Diskussionen, die Hans Peter Adamski vor dem Treffen auf der Domplatte geführt hatte und verriet die Handschrift des Konzeptkünstlers. Fotos spielten eine wichtige Rolle, nahmen die von Adamski und Dokoupil favorisierten Trivialthemen auf.

Wenig später entstand die Idee, sich aufs Texten von Songs zu verlegen. Die vier trafen sich abends im >Peppermint< im >EWG< >Blue Shell< oder beim >Kacheltürken< auf der Brabanterstraße,gewappnet mit Fotografien,

Texten, kleinen Zeichnungen, die sie tagsüber gefunden oder entworfen hatten und erzählten sich ihre Einfälle.Dabei wurde der Urheber häufig durch die Phantasie der Zuhörer übertroffen, die auch gleich zur Sache schritten und den neuen Einfall auf einem neuen Blatt notierten. »Das war wirklich so ein Spiel: brainstorming. Mit sehr viel Vergnügen. Einer sagte Bomber Bomben. Was können das für Bomben sein? Das können Blumen sein oder Häuser oder Torten « (Adamski). Eine kleine Zeichnung von Fischen im Aquarium regte sofort Debatten an, wie man den Einfall spektakulärer, verrückt machen könnte. »Und dann sagte ich die müssen protestieren. Jemand anders: Dann müßte man denen irgendwas auf den Körper schreiben mit wasserfestem Filzstift: >Wir wollen an Land<.« (Bömmels)

Besonders beliebt war die paradoxe Verkehrung: ein Flugzeug, das Häuser auf Bomben wirft, und drastischer schwarzer Humor, der sich ruhig zu einem übermütigen Sarkasmus auswachsen durfte. So dichtete Peter Bömmels für seine Mutter: »Brustkrebs, Brustkrebs. Eins Zwei Drei, Brustkrebs, Brustkrebs wir sind frei « und >Klaus Hübner< bekannte nicht ohne persönliche Erfahrungen: »Ohne Geld Böse Welt/Without money it's not funny« .Allen bereitete es Spaß, gegen den etablierten Kulturbetrieb mit seinen hehren Werten das Banale zu kultivieren.

KAUFHALLE
FIND ICH TOLL
KAUFHALLE
RIP AND ROLL
KAUFHALLE
AUF UND AB
KAUFHALLE
TAG UND NACHT

»Da hat einfach ein Lustprinzip eine Rolle gespielt. Wir haben uns z. B. auch gegenseitig so merkwürdige Geschenke gemacht. Jemand hat Geburtstag und du läßt ihm einen Haufen Sand vor die Tür fahren. Oder du hast eine neue Freundin und schickst ihr 1000 Rosen, daß sie daran erstickt. Das war so die Idee. Das lief ständig ab täglich« (Dokoupil).

Diesem Übermaß an Phantasie genügte die Fotografie auf Dauer nicht. Die irrealen Bildphantasien ließen sich mit dem mechanisch reproduzierenden Medium nicht mehr erfassen Der Geschwindigkeit der sich unentwegt ablösenden Einfälle entsprach nur das Zeichnen. Lange Entwicklungszeiten hemmten den kreativen Prozeß
Peter Bömmels.»>Das hatte genauso gut auch Text für ein Lied sein können. Das war eigentlich mehr so das Gemeinsame, was da ablief. Also so gemeinsam und Wirkung erzielen und außerordentlich gemein sein, gemein, aber nicht gehässig.«

Die Arbeit an den Songtexten verdrängte die Fotos der Kirschblüte, denn »dann passierte innerhalb von einigen Wochen der erste Schritt, daß man gesagt hat so jetzt machen wir keine Fotos. Jetzt versuchen wir was anderes zu machen. Zeichnungen oder Kombinationen von Fotos und Zeichnungen«(Adamski).

Lieder zum Mitsingen - Watt? Sanitär nannten die Vier das nächste Heft. Zu diesem >Songbuch< steuerte jeder etwas aus seinem nicht eben großen Repertoire bei. Von Walter Dahn finden sich Filzstiftzeichnungen, zu erkennen an der damals für ihn typischen Schraffur und erste Schreibversuche der türkischen Kinder, mit deren Unterricht er sein Zimmer im CVJM bezahlte. Hans Peter Adamski lieferte kleine Vignetten ab. Überbleibsel aus der feineren Kirschblüten-Ästhetik. Peter Bömmels konzentrierte sich auf Pressefotos von Demonstranten oder Massenexamen und lieferte Fettgedrucktes a la >FÜR SICHERHEIT UND FRIEDEN<. Breitesten Raum nahmen aber die einmal als Songtexte gedachten Reime wie das >Aufklärungslied< ein.

WENN SICH EIN MANN UND EINE FRAU SEHR LIEB HABEN
KRIEGEN SIE EIN KIND
UND DER TYP
SCHWANZ REIN SCHWANZ RAUS
SO GEHT DAS DOCH N I C H T!!!!

Das Beste vom Guten, das Schlechteste vom Schlechten

»Wir haben sehr bald herausgefunden daß die Faszination in der Verbindung von Gut und Schlecht liegt. Aber das Beste vom Guten und das Schlechteste vom Schlechten«. (Dokoupil)

Stoff für ihre abendlichen Phantasietaumel bezogen die vier aus der Punk-Musik der Mode, aus Zeitungen und auch dem Kino. Größter Beliebtheit erfreuten sich James Bond-Filme. Walter Dahn begeisterten Scorcese-de Niro-Produktionen und er schleppte Georg Dokoupil in alle Elvis-Streifen, während der eher eine Schwäche für Monumentalfilme wie den >Kampf um Rom<.>Spartakus< oder >Ben Hur< hatte. Hans Peter Adamski sah sich mit Vorliebe die Fernsehserie >MS Franciska< an.»Ich habe mir die Serie wie eine Droge reingezogen. Das Schlechteste, das ich seit vielen Jahren gesehen habe. Aber ich habe das konsequent durchgezogen. Dann hatte das schon wieder eine eigene Ästhetik.« Auch bei Musikfilmen wie >Saturday-Night-Fever< und Science-fiction, fühlte man sich unterhalten. Entscheidendes Kriterium war allerdings nicht den Film tatsächlich gut zu finden, sondern nur zu sagen, daß man ihn gut finde. Es ging letztlich um eine Haltung darum etwas zu demonstrieren. Alles, was populär

ist, was geschmacklos ist, ist gut. So war oberstes Gebot, alle intellektuell angehauchten Filme zu verabscheuen. Die Pointe bestand darin, so zu tun, als sei gerade das Miserabelste ganz hervorragend und wichtig.
Kino bedeutete sinnlichen Genuß. Die Trivialität rückte die Handlung in Distanz, ließ aus den Figuren und Orten semantische Chiffren werden, die sich zur Weiterverwendung in all deren, neuen Gedankenzusammenhängen geradezu anboten. Über die Stereotypen des Films schlich sich als Erzählgrammatik wieder ein quasi konzeptuelles Verfahren ein.

Täglich studiert wurde der Kölner >Express<, gelegentlich auch die >Bild<-Zeitung. Ansonsten hatte jeder seine Lektüre-Vorlieben. Walter Dahn vertiefte sich in romantische Literatur, las Hölderlin und Novalis, auch Marcel Proust. Georg Dokoupil besaß eine Sammlung von rund 50 Picasso-Bänden, dessen Rolle als Leitfigur nur von Andy Warhol streitig gemacht wurde. Sein >From A to B and back again< wurde zu einer Art Bibel der Gruppe. Peter Bömmels hatte mit kunsttheoretischen Schriften, mit Schöngeistigem wenig im Sinn und las wenn, dann wissenschaftliche Bücher. Außerdem schrieb er lieber Kindergeschichten, ein Talent, das er als >Entertainer< im Kinderladen entdeckt hatte. Die Geschichten entstanden dort in einem strategischen Zusammenhang, denn die Kinder konnte man nicht mit Vernunftsgründen überzeugen. Man mußte ihnen Phantasiebilder anbieten, die das von ihnen erwünschte Verhalten wie selbstverständlich entstehen ließ. »Man mußte, um mit Situationen, zB. mit Streits, klarzukommen, etwas erfinden. Da ging es nicht darum, Kindern zu erklären, daß der eine Recht hatte und der andere Unrecht. Das ist ja eben das falsche Denken, es geht darum, beide Interessen oder was auch immer in Bewegung zu halten. Dazu sind überraschende Lösungen, auf die keiner gekommen ist, immer das Beste. Und dazu muß die Erfindung eben klappen eine ganz pragmatische Geschichte«. Diese Technik der Erfindung, die Peter Bömmels im Kinderladen trainiert hatte, hinterließ in der Gruppenarbeit, die auch weniger argumentativ verlief als durch gemeinsames Handeln ihre Spuren.

Große Anziehungskraft besaß die Kölner Zentralbibliothek am Neumarkt. Hans Peter Adamski ging eine Weile bald täglich dorthin und blätterte wahllos die Bände durch. Die Kunst des Mittelalters war genauso interessant wie Picasso oder das 19.Jahrhundert. Besonders religiöse Kunst hatte es ihm damals angetan. Dieses Interesse »für alles« (Adamski) verband ihn mit Dokoupil, den er häufig dort antraf. Gemeinsam war der Genuß größer. »Plötzlich fing einer fünf Meter weiter an zu lachen. Und kam dann an mit irgendwelchen Bildern, polnische Naive oder schlechte moderne Künstler. Da ergötzte man sich, und irgendwo hat das was ausgelost, hat motiviert, das vielleicht auf die Spitze zu treiben« (Adamski). Das große Vorbild für die >guten Schlechten< der Moderne war Bernard Buffet.

Weil Köln in Sachen Musik Vergleichbares zum >Ratinger Hof< in Düsseldorf nicht bot, fuhr man oft gemeinsam dorthin, um >Bauhaus<, >Cabaret Voltaire< und andere New Wave-Gruppen zu hören.

Selbsthilfe-Präsentation

Georg Dokoupil und Walter Dahn denen ein großer Raum fehlte, verbrachten im Klassenraum von van Ackeren auch die Nächte und übertrugen die Bildideen aus den Kneipengesprächen auf größere Formate. Gemalt wurde aus Geldmangel nicht auf Leinwand aber auf alles andere, was greifbar war, vom karierten Küchentuch bis zum Bettlaken. Improvisiert wie der Malgrund war auch die Malweise. Figuren wurden mit wenigen Pinselstrichen angedeutet >umrissen<. Farbakzente setzte der Strahl aus der Sprühdose.

Ihre Arbeitsergebnisse stellten die beiden zum erstenmal im Dezember 1979 in Dokoupils Wohnung aus, dann aus Platzmangel bei einer Freundin die am Ubierring wohnte. >Teilfink< nannte sich die improvisierte Schau, für die mit einer Fotokopie geworben wurde Öffnungszeiten? »Rosi ist meist nachmittags da.«- Was Rosi in der leergeräumten guten Stube zeigte, stammte geradewegs aus dem Watt Sanitär-brainstorming. Auf den an die Wand gepinnten Tüchern springen zwei winzige Strichmännchen über die Klinge eines Messers, ein schablonenhaft ausgemaltes Pärchen blickt in das Objektiv einer imaginären Kamera, oder eine gelbe Kaffeetasse dampft blauen Dunst. Garniert sind die Motive mit blauen, gelben, roten Punkten.

Kurze Zeit später, im größeren Atelier von Hans Peter Adamski, war soviel Platz, daß die Gruppe gemeinsam ausstellen konnte, was sich eben zum Zeigen eignete. Für Adamski der Einstieg in eine eigene Ausdrucksform.»Da habe ich das erste Mal ganz kleine, vorsichtige Scherenschnitte gezeigt, Bömmels hat Fotocollagen aus Postkarten gemacht, Dokoupil und Dahn haben schon zusammen gezeichnet - direkt auf die Erde oder auf die Wand und auch Zeichnungen auf Papier«.

»Und dann haben wir noch gemeinsam so eine Leiter bemalt«, erinnert sich Peter Bömmels, »jede Stufe bemalt, jeder hat eine Zeichnung gemacht, verrückt«.

Alle Galerien und Museen waren den jungen Künstlern damals verdächtig. Mit dem Kunstkommerz wollten die Eleven nichts zu tun haben. Sie wünschten sich einen ebenso engen Kontakt zu ihrem Publikum, wie sie das bei den Musikern der New Wave-Szene beinahe täglich sahen. Deshalb durfte ihre Malerei auch nicht >elitär< sein, sondern bediente sich der in der Szene herrschenden Ausdrucksformen. Das traf sich gut mit der Vorliebe für das Banale für das Klischee den Kitsch.» Es hat uns nicht gereizt zu der Zeit, in der etabliertesten Galerie in Düsseldorf oder Köln auszustellen, um möglichst schnell Karriere zu machen. Das war zu der Zeit so, daß wir ganz gezielt überlegt haben, welche ist die provokanteste Galerie im Negativen«. (Adamski)

>Wenn das Perlhuhn leise weint<

»Das Interessante an der Einstellung war eben die höchsten Ziele mit der niedrigsten zu verbinden. Die höchsten waren, ins Museum zu kommen, der beste Maler der Welt zu sein, aber gleichzeitig so runterzukommen, die niederträchtigsten Materialien zu verbinden und bei Karstadt in der Cafeteria eine Ausstellung zu machen«, beschreibt Georg Dokoupil die Einstellung von damals.

Sie landeten dann zwar nicht im Kaufhaus hatten aber für ihren Geschmack etwas beinahe gleichwertig Schlechtes gefunden: die Hahnentorburg in Köln, Ausstellungsräume des Bundesverbandes Bildender Künstler, der Ort, wo Kölner Kunst »am lokalsten ist«. (Bömmels)

»In der Hahnentorburg haben wir versucht zwar so eine Form von spontanem Dilettantismus auszuspielen, aber eben doch sehr kalkuliert und konzentriert. Es war immer so ein Wechselspiel zwischen kindlich naiv, bescheuert und gleichzeitig kalkuliert. Aber die Kunstgeschichte stand immer im Hinterkopf«. (Adamski)

Die Ausstellung griff in ironischer Weise das Klischee von der musealen Präsentation der Bilder an, ein abgeklärtes Kunstverständnis, auf das die Künstler selbst kurzzeitig hereingefallen waren und das sie jetzt auch selbstironisch kommentieren konnten. Ein bissiger Humor erfaßte alles womit die Gruppe in Kontakt kam. Ausstellungsräume, Kunstrichtungen, Künstlerkollegen und später auch den Kunstbetrieb als ganzen. »Natürlich hat es eine Rolle gespielt, sich über Dinge lustig zu machen«. (Dokoupil)

»Wir haben uns überlegt«, erinnert sich Hans Peter Adamski »wie kann man eine Ausstellung inszenieren, die eben auch von den Räumen her provokant ist«. Dabei blieb das Verfahren, egal ob die Ideen sich auf DIN A4 Format vergegenständlichten oder auf ganzen Wänden, letztlich dasselbe Formate haben, nie eine Rolle gespielt. Ob das jetzt eine kleine Zeichnung ist oder ob die auf die Wand richtig produziert wird das war vollkommen egal«. (Dokoupil)

Bei einem Treffen im >Cafe Fleur< erfand Hans Peter Adamski den surrealistischen Titel: >Wenn das Perlhuhn leise weint<. Angeregt war der Titel durch die Vogelnamen, die die Künstler auf die Treppenstufen des Aufgangs geschrieben hatten. Denn so wie auch in den Zeitungen Sprache, Fotografie, Zeichnungen, Collagen grenzenlos wucherten, sollten die Gedanken jetzt vom Raum Besitz ergreifen. Geplant war nicht längst gemalte Bilder als fertige Formulierungen zu präsentieren, sondern eine Raumeroberung, bei der sich die Einfälle besitzergreifend ins Überdimensionale ausbreiteten. Die Ausstellung selbst wurde in zwei drei Tagen vor Ort fertiggestellt, enthielt aber auch Arbeiten aus den Ateliers.

Ungeübte Meister

»Die Mitzwanziger haben schon seit Monaten für den Auftritt in der Hahnentorburg gemeinsam geübt, meistens auf den Wänden ihrer Einzimmerwohnungen« berichtete der >Kölner Stadt-Anzeiger< über die Ausstellung im Februar 1980. »Einer darf in die Zeichnung des anderen hineinzeichnen in angeregter Unterhaltung seine Einfälle einbringen. Drum kleben keine Namensschildchen an den Coop-Produkten.«Tatsächlich entstand ein Großteil der Arbeiten in gemeinsamer Anstrengung direkt auf der Wand etwa das Gemälde Zerrinnende Zeit, an dem alle vier Teilnehmer der Ausstellung Adamski, Bömmels, Dahn und Dokoupil mitarbeiteten. Die zerrinnende Zeit wird als Kopf auf Rädern dargestellt. Damit der Fortbewegungsmechanismus auch ganz klar wurde, zeigte die Arbeit das Zwitterwesen nicht nur frontal, sondern auch noch im Profil. Die Malweise war ungelenk naiv, Schraffuren und Farbkleckse sollten Volumen geben blieben aber - doch nur flaches Stückwerk.

Außerdem hingen in der Hahnentorburg Zeichnungen von Georg Dokoupil die an Buffet erinnerten. Peter Bömmels, der sich von seinen Kindergartenzeiten noch nicht allzu weit entfernt hatte, stellte kleine Knetgummi-Arbeiten aus, bei denen die Arme nicht immer dort blieben, wo sie sollten. Trotzdem besaßen die Taschenskulpturen eine zeitkritische Ironie. Etwa wenn ein Pärchen zur Hälfte in einem Fernseher verschwand.

Die schwarzen Scherenschnitte von Hans Peter Adamski fielen besonders auf z.B. der König, der Jahre später als Eisenskulptur noch einmal auftaucht, oder der Kuß mit Zungenschlag zwei ballonhaft aufgeblasene Kopfe, die durch eine balkenartige Zunge verbunden sind. Das war Adamskis erster überdimensionaler Scherenschnitt, den prompt der Galerist Paul Maenz kaufte.»Diese Scherenschnittgeschichte hing zusammen mit meiner Faszination für Hobbykunst, Hausfrauenkunst. Da kam auch die Idee mit Scherenschnitten eigentlich auf, das hat mich sehr gereizt, mit dem nicht gesellschaftsfähigen Medium zu arbeiten«.

Georg Dokoupil produzierte zusammen mit Walter Dahn die Ikone der Ausstellung: einen düster, dicken Mann, der sich als Zeichnung die Wand herunterläßt, um in einer auf den Boden gezeichneten Zeitung zu lesen. »Verabredete Bildsprachen erfahren hier Widerrede«, kommentierte der >Kölner Stadt-Anzeiger< das Potpourri der Einfälle und Stilformen.

Zum erstenmal hatten die vier ein großes Projekt verwirklicht, zum erstenmal hatte sich der Mechanismus der Zusammenarbeit auch unter Belastung behauptet. Denn eigentlich unterschied sich jeder durch seine Interessen und seine künstlerische Herkunft vom anderen, aber die Kräfte addierten sich zu einer damals ungewöhnlichen kreativen Leistung.

Hans Peter Adamski und Georg Dokoupil waren Ideenproduzenten beide teilten zwar die Auffassung, daß man

die Konzeptkunst mit anderen, ungewöhnlichen Mitteln fortsetzen müßte, hatten aber durchaus deren Denkmethodik beibehalten. Sie entwarfen für ihre Arbeiten einen größeren Zusammenhang, eine Art >Überbau<, der die Kunstgeschichte einschloß. Dieser Überbau sorgte dafür, daß die einzelnen Arbeiten nicht Episode blieben, sondern sich immer zu textartigen Komplexen zusammenschlossen. Georg Dokoupil hatte außerdem das Talent, wie Walter Dahn es beschreibt, »aus Scheiße Gold zu machen. Alles, was er anpackte, so zu machen, daß es interessanter ist als das, worauf es zurückgeht«.

Walter Dahn - trainiert, seine Ideen direkt mit der Gestaltung zu entfalten - sorgte dafür, daß die Einfälle sich sofort niederschlugen. Sie geisterten nicht als abstrakte Gedankenelaborate herum, sondern konnten, einmal auf dem Papier angelegt, ihre eigene Dynamik entwickeln, forderten zu Ergänzungen heraus oder lösten in der Betrachtung neue Einfälle aus. Der Philosoph der Gruppe, Peter Bömmels, brachte in dieses Verfahren den nötigen Ernst, was gelegentlich sogar als Störung empfunden wurde. Als einziger der Gruppe hatte er während des Studiums an der Studentenrevolte teilgenommen und sich deren moralische Grundsätze zu eigen gemacht. Wenig später, nachdem auch er begonnen hatte zu malen, brachten die vom Ansatz >naiven< Bilder des Autodidakten eine willkommene Komponente in den Stilfundus der Gruppe, die sich auf den Spuren der „Art brut" bewegte.

Die Künstlerkollegen aus Köln und Düsseldorf reagierten skeptisch auf die Schau. Sie fielen prompt auf den inszenierten Dilettantismus herein und verrechneten alles unter >Kinderkram<.

Besonders hatten sie den abtrünnigen Hans Peter Adamski im Visier, der eine Zeitlang als disziplinierter Konzeptkünstler gearbeitet hatte und jetzt etwas machte, das scheinbar keinen künstlerischen Anspruch mehr auswies. Mit Ulrich Ruckriem geriet Adamski zB. in der Diskothek >Colombo< in eine nächtliche Debatte, »die dermaßen eskalierte, daß der anfing zu schreien:>Adamski, ich werde dafür sorgen, daß du nicht auf die documenta kommst!«. (Adamski)

Der geköderte Galerist

»Die Ausstellung fand ich ungeheuer, die hat mich richtig betroffen«, sagt ein Fachmann, der Kölner Galerist Paul Maenz.»Sie hatte was sehr Eigenwilliges, was sehr Rotziges, aber ich würde sagen im kreativen Sinne rotzig.« Walter Dahn und Hans Peter Adamski kannten die Galerie schon seit Jahren, aber Georg Dokoupil hatte als erster begonnen, eine Ausstellung anzustreben.»Der Georg, der ging auch immer mal in die Galerie Maenz und so, und schnüffelte da rum und scharwenzelte und guckte, daß er da zu Potte kam, brachte dem Gerd de Vries (Mitarbeiter bei P. Maenz, SSW) immer Geschenke mit. Auf jeden Fall diese Connections, die hat der Georg irgendwie hergestellt«, erinnert sich Peter Bömmels, der damals im Kunstbetrieb ein Neuling war.

Die Konzept-Galerie Maenz besaß für die jungen Künstler schon seit längerem die Funktion einer Informationsbörse. Im Sommer 1979 hatte Paul Maenz in einer Übersichtsausstellung zum erstenmal die jungen Italiener der Arte Cifra vorgestellt, die als Nachfolger der italienischen Ausprägung konzeptueller Kunst eine literarische, zitatgespickte Malerei vorführten. Einzelausstellungen von Sandro Chia etwa oder auch von Enzo Cucchi, der Peter Bömmels besonders faszinierte, folgten. »Sicherlich ist richtig«, sagt Paul Maenz, »daß all diese Künstler sehr genau gesehen haben, was die Italiener 1978/79/80 bei mir gemacht hatten. Die waren also gut informiert «Aber auch Zeitungen dienten als Quelle für neue Vorbilder. Dort entdeckten die Künstler z.B. den Amerikaner Jonathan Borofsky, dessen Arbeiten ihnen einen Impuls gaben. Seine großen Figuren, seine Wandmalereien inspirierten die raumgreifende Arbeitsweise der Gruppe.

»Das wurde als Bestätigung genommen, daß man auf dem richtigen Weg war«, berichtet Walter Dahn. »Bestimmte Elemente wurden sofort reflektiert, wie alles immer reflektiert wurde. Das war ja für uns das radikal Neue, daß man sagte, man kann alles machen.«

Zur >Perlhuhn<-Schau hatte Dokoupil Maenz noch einmal persönlich zu einem Besuch aufgefordert.»Das war klar, der mußte natürlich interessiert werden, weil der ja den richtigen Raum hatte« (Bömmels). Georg Dokoupil war deshalb sehr zufrieden, als er den Kunsthändler bei der Eröffnung sah.» Das wichtigste war auch, daß der Maenz die gesehen hatte. Das muß man auch ganz klar sagen, daß es ohne Maenz, ohne Geld einen ganz anderen Verlauf genommen hätte. Man braucht sich da keine Illusionen zu machen.« Maenz, der ohne Kommentar durch die Räume ging, zeigte sich immerhin beeindruckt und brachte auch den Basler Museumdirektor Ammann in die Ausstellung, der beeindruckt, der Gruppe eine begeisterte Postkarte schrieb:»Ich sagte, wenn ihr Lust habt, macht doch mal etwas bei mir in der Galerie«, erinnert sich Paul Maenz. »Aber die wollten nicht so recht, weil die sagten, sie sind in diesem professionellen Avantgarde-Betrieb nicht zu Hause, da hatten sie auch völlig recht. Und so richtig zum Opponieren war meine Galerie auch nicht, weil sie dazu wiederum zu progressiv war«.

In der Gruppe hielt man noch immer an dem Konzept fest, lieber bei Karstadt oder einer Gemischtwaren-Galerie auszustellen, als in einem renommierten Haus. »Wir haben zu dem Zeitpunkt so eine Ideologie gehabt, daß wir eher schlechte Galerien aufgegriffen haben«. (Dahn)

Trotz solcher Überlegungen nahm Hans Peter Adamski an einer Gruppenausstellung der Galerie im Juni 1980 teil und ebnete so den Weg für eine Präsentation der ganzen Gruppe.

>Aktion Pißkrücke<

Als Kippenberger im Dezember 1979 im >Büro< die Ausstelllung >Elend< veranstaltete, hatte sich Meuser an den Düsseldorfer Studienkollegen Walter Dahn erinnert, der daraufhin eine Arbeit ablieferte die zusammen mit Georg Dokoupil entstanden war. Vier Monate spater im April 1980 fand im Hamburger Künstlerhaus an der Weidensallee, organisiert von Werner Büttner und Albert Oehlen die geplante Folgeveranstaltung statt >Aktion Pißkrücke - Geheimdienst am Nächsten<.

Die Teilnehmer der Berliner >Elend<-Schau waren auch in Hamburg mit dabei. Diesmal aber reisten auch alle Kölner, Dahn, Dokoupil, Bömmels und Adamski zusammen mit Jörg Immendorff geschlossen an. Zum erstenmal stießen sie auf eine zwar geistesverwandte, dennoch inhaltlich anders orientierte Gruppierung. Während für die Kölner die Malerei ein bloßes Medium bedeutete dessen Struktur sie spielerisch reflektierten, nahmen z. B. Büttner und Oehlen das Bild als Kommunikations- und Ausdrucksmittel ernst »Obwohl eigentlich am Anfang schon klar war, daß völlig verschiedene Ansätze da sind zwischen denen und uns«. (Bömmels)

Dementsprechend konsterniert reagierten die Kölner auf das Gebotene. >Es war alles durcheinander. Es war praktisch wie eine Ausstellung Abschlußklasse Kunstakademie« (Bömmels). Das natürlich wäre für die Kölner allein noch kein Hinderungsgrund gewesen, aber die Ausstellung thematisierte nicht den Dilettantismus, den sie vorführte.»In Hamburg war eben von allem etwas aber nichts wirklich klar auf den Punkt gebracht« (Adamski).

Adamski verging sogar die Lust sich an der >Pißkrücken<-Ausstellung überhaupt zu beteiligen. Nur Dahn und Dokoupil rafften sich zu einer gemeinsamen Zeichnung auf dem Fußboden auf.

Schule der Geläufigkeit

Nachdem sie schon in der Galerie von Paul Maenz ersten Kontakt mit der scheinbar naiven dennoch voller gedanklicher Anspielungen steckenden jungen Malerei aus Italien gehabt, hatten fuhren einige aus der Kölner Gruppe nach Bonn, um sich dort >Die enthauptete Hand< eine Zeichnungsausstellung der Protagonisten dieser postkonzeptuellen Malerei Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Francesco Clemente im Bonner Kunstverein anzusehen. Für Gerard Kever, der zwar noch mit Georg Dokoupil befreundet aber so mit Filmen beschäftigt war, daß er an den laufenden Projekten des kleinen Teams bisher nicht teilgenommen hatte, war das der Anlaß zum erstenmal wieder zum Pinsel zu greifen, nicht zuletzt auch deshalb weil die italienische Malerei so »daneben« wirkte wie van Ackerens Trivialfilme. Gerard Kever besuchte Walter Dahn und Georg Dokoupil häufig in ihrem neuen >Atelier< von dem er nur fünf Minuten entfernt wohnte.

Die Ausstellung in der Hahnentorburg bei der alle gemeinsam die Räume gestaltet hatten ließ den Wunsch nach einem gemeinsamen Atelier entstehen, wo man die in den Cafes und Kneipen trainierte Arbeitsweise auch auf größere Formate übertragen konnte. »also nicht nur drauf angewiesen zu sein in der Köolner Kneipenszene sich zu treffen und da zu versuchen kreativ zu sein, sondern ein Atelier zusammen zu mieten konkret, zusammenzuarbeiten« (Adamski). Bisher allerdings war die Suche nach einem billigen großen Raum erfolglos. Im >Kurfurstenhof< der Kölner Südstadt Treffpunkt der Fachhochschulstudenten und ihrer Kunstlerlehrer, einer Art >Ratinger Hof< im kleinen, mit Musik- und Filmvorführungen kellnerte der Halbchinese Sing, der den Nöten der vier abhelfen konnte. Er bot ihnen seinen Dachboden zum Malen an. Besonders Walter Dahn und Georg Dokoupil nutzten die Alternative zur Nachtarbeit in van Ackerens Klassenraum.

Gerard Kever erinnert sich: »Dort habe ich gesehen, daß es einen Weg gibt die Italiener irgendwie weiterzuführen.« Auch Dokoupils Amerikabekanntschaft Gerhard Naschberger, der bisher nur besuchsweise an den Rhein gekommen war, zog in dieser Zeit von Frankfurt nach Köln und beteiligte sich an der Arbeit im neuen Atelier am Zugweg.

Und schließlich tauchte Galerist Paul Maenz gelegentlich auf, der den Kontakt zu den Künstlern der Hahnentorburg hielt. »Ich habe die da besucht und auch Sachen gekauft nicht teuer aber ich meine immerhin 1000 DM oder 800 DM. Das war natürlich für die sehr brauchbar. Die lebten alle sehr improvisiert. Wirklich mit fast nichts. Und die wollten ja auch nichts. Was die da hatten war dann meistens von Dahn/Dokoupil. Das waren im Grunde die beiden verrücktesten Gestalten besonders in ihrer Kombination. Es gab ursprünglich keine Bilder von dem einen oder anderen, es war immer alles gemeinsam; die haben sich wie siamesische Zwillinge quasi durch die Entwicklung auseinanderoperieren lassen«.

»Das war Sommer und da fing es an, daß wir uns so Sachen gegeneinander zeigten. Walter und Georg machten die ersten Bilder zusammen und auch Gerard Kever arbeitete auf dem Dachboden. Ich hab zu dem Zeitpunkt so große Papparbeiten gemacht, gemalt und ausgerissen und ausgeschnitten, habe aber für mich gearbeitet« (Bömmels).

In diesem ersten Atelier gab es noch keine kontinuierliche Zusammenarbeit. Walter Dahn arbeitete damals grundsätzlich nur gemeinsam mit Dokoupil, weil er sich kaum imstande sah allein ein Bild anzugehen. »Der hat nur mit dem Georg gemalt. Der hat keinen Pinsel in die Hand genommen, wenn der Georg nicht dabei war« (Kever).
Im Mai 1980 gab Peter Bömmels seine Arbeit im Kinderladen auf. Erholung war nötig! Zusammen mit Hans Peter

Adamski reiste er für drei Wochen nach Sardinien in ein Dorf an der Ostküste der Insel. Bömmels begann während der stillen Faulenzertage in einem kleinen Notizbuch zu zeichnen. Zunächst waren das eher ungelenke Studien der Umgebung, z B. ein steifliniges >Funkschiff< oder die barocke Nachttischlampe im Hotel. Adamski spielte für seinen Freund den Mentor. »Da habe ich sehr viel mit ihm über seine Zeichnungen geredet und habe also kritisiert, aber immer positiv«. Die für Sardinien typischen, fremdartig gewachsenen Basaltfelsen kamen Bömmels' Phantasie entgegen, der z. B. auch Wasserröhren in der Herberge skizziert hatte, lang gezogene Systeme, die verschiedene Reservoire miteinander verbanden. Die vieldeutigen Gesteinsstrukturen paßten gut in diese kommunizierenden Sinnsysteme der kleinen Skizzen. »Wir saßen da auf Felsen, er guckte sich die Felsen an und sagte: >Da, sieht das nicht aus wie ein hockendes Tier?« Bömmels begann in seinen kleinen Zeichnungen dieses Rätselphänomen beim Betrachten der Landschaft aufzunehmen. Eine Felsform wuchs sich zum Meeresstrom aus, in dem ein Schwimmer trieb auf den ein Vogel herunterstieß.

Die Bildsysteme wurden immer kompakter. Mit dem Brotschlag hatte Bömmels dann seine eigene Bildsprache erarbeitet, in der verschiedene Motivfragmente in einem diskontinuierlichen Bildraum, mal als Aufsicht wie bei einer Landkarte, mal als Ansicht mal als bloßes Flußdiagramm, verbunden sind. Er war vorbereitet auf den Schritt in die Öffentlichkeit.

Premierenvorbereitungen

»Paul Maenz hat einfach nicht locker gelassen«, sagt Walter Dahn, der die Besuche des Galeristen, wie die anderen auch, als Ermutigung empfunden hat. »Maenz hat sein Interesse über das ganze Frühjahr, den Sommer über bekundet, so daß wir zum Schluß gesagt haben, ok, wir können es versuchen«. Es war Juli 1980 Die Ausstellungseröffnung sollte im Dezember sein. Zeit zusammenzurücken und intensiv zu arbeiten.

Zunächst wurde im Oktober im Hinterhof der Mülheimer Straße 110 ein 500 Quadratmeter großer Dachboden gemietet. Die Finanzierung fiel den sechs nicht leicht.»Klar, wir haben alle kein Geld gehabt zu der Zeit« (Adamski). Von den eigenen Bildern konnte keiner leben. Hans Peter Adamski arbeitete als Bote bei der >Kölnischen Rundschau<.»Meine Arbeit bestand darin, daß ich zweimal vom Redaktionsgebäude, was fünf Minuten vom Hauptbahnhof entfernt ist, zum Hauptbahnhof gehen mußte, um zwei Briefe abzuholen. Davon konnte ich leben, weil ich drei Stunden da sein mußte, also eine Anwesenheit der Form wegen, und hab aber vier Stunden bezahlt bekommen, und dann der Chef von mir, der war sehr kunstinteressiert und hat immer noch Stunden drauf geschrieben. So hab ich ein normales Einkommen gehabt«.

An Adamskis Arbeitsstelle nahm man also durchaus Anteil an den Erfolgen des Künstlers, zumal der Chef, in seiner Freizeit Statist am Schauspielhaus, eine Ader für die Kunst hatte und ein Kollege, Rentner, nebenbei zeichnete. In diese kollegiale Atmosphäre schlug die Nachricht vom ersten Bildverkauf, Ende 1980, wie eine Bombe ein.»Da habe ich 3000 DM für gekriegt oder weniger. Da war ich ganz stolz. Dann hab ich das erzählt, und die wollten mir das nicht glauben. So viel Geld für ein Bild!« Pointe: Im Januar 1981 brachte die >Rundschau< einen Artikel über den Ex-Mitarbeiter, »also Tenor >Vom Rundschauboten zum berühmten Künstler, zum reichen Mann<« (Adamski).

Georg Dokoupil war einige Zeit beim selben Arbeitgeber angestellt Er bekam zwar Unterstützung von zu Hause, wollte aber doch noch etwas dazuverdienen. So arbeitete er auch zusammen mit Gerard Kever als Möbelpacker in einem Kölner Polstergeschäft. Die beiden mit ihrer Vorliebe für Triviales räumten den Kunden mit Genugtuung die Wohnzimmer mit Gelsenkirchener Barock voll und zückten dann den Fotoapparat, um gleich das neue Arrangement festzuhalten.

Glücklicherweise spendierte dann der Bonner Kunstfond 15000 DM zur Unterhaltung des Atelierraumes. »Davon haben wir uns dann für 600 DM erst einmal einen eigenen Staubsauger gekauft, ein riesengroßes Ding, sah toll aus, den wir aber nie benutzt haben« (Bömmels). »Es war eine schone Atmosphäre eigentlich. Im ganzen Vorderhaus wohnten fast ausschließlich nur Türken«, erzählt Hans Peter Adamski. »Für die vielen Türkenkinder war es natürlich sehr spannend, was da auf dem Dachboden passierte. Eines durfte mal reinkommen, und eine halbe Stunde später standen dann 30 draußen vor der Tür und wollten rein. Ein paar durften auch mal mit malen.« Die Begeisterung darüber, jetzt endlich einen großen Raum zu haben, führte dazu, daß in den ersten zwei Monaten beinahe Tag und Nacht gearbeitet wurde.

»Ich hab da die ersten Bilder gemacht, und es ging alles hin auf die Maenz-Ausstellung, das war der erste Prüfstein« (Bömmels).

»Wir haben uns zum Frühstücken getroffen, sind dann gemeinsam rausgefahren nach Mülheim ins Atelier, haben da acht neun zehn Stunden gearbeitet, danach abends ins Kino, danach in die Kneipe gegangen, da haben wir weiter geredet diskutiert, Pläne geschmiedet, gesponnen, phantasiert, und diese intensive Phase war bestimmt ein Jahr lang so. Wir waren eigentlich wie verheiratet, nur daß wir nicht zusammen ins Bett gegangen sind« (Adamski).

Dabei setzten sie die bei den Treffen im >Blue Shell< entwickelte Arbeitsweise fort. »Da gibt's also Bilder, die wir zu sechst gemalt haben, gibt's Bilder, die wir zu viert gemacht haben, zu zweit, zu dritt. Es gab da ganz witzige Sachen,

also einer fing an zu malen, ging zwei Stunden weg, was einkaufen, kam wieder und hat sein eigenes Bild nicht mehr erkannt. Und das war gar nicht böse gemeint. Oder ich hab mal ein Bild gemalt, irgendwas, dann guck ich mir die Bilder vom Kever an, plötzlich sehe ich, daß er einen ganzen Teil von mir einfach übernommen hatte« (Bömmels). Eigentumsrecht an Bildern und Bildideen existierte nicht. »Wenn wir etwas zusammen gemacht haben, haben wir es auch wirklich zusammen gemacht. Und wenn nicht, dann haben wir es auch wirklich nicht gemacht. So ungefähr. Es gab niemals so eine kompromißlerische Geschichte« (Bömmels).
Trotzdem war die kontinuierliche Zusammenarbeit doch eher ein Mythos der Kunstkritik. »Es wurde vor allem über die Bilder gesprochen. Aber jeder konzentrierte sich auf sich selber und versuchte, was rauszufinden für sich selbst. Vor allem war das eine permanente Diskussion und eine Beeinflussung, weil der eine neben dem anderen was machte« (Dahn).

>Finger für Deutschland

Ende Oktober 1980 ging die Ausstellung >Elend< - nach Berlin und Hamburg - in Düsseldorf als >Finger für Deutschland< in die dritte Runde. Gastgeber war Jörg Immendorff, der sein Atelier in der Gustav-Poensgen-Straße leerräumte. »Ich bin nicht der große Förderer gewesen. Das ging ganz einfach. Es gab irgendwie eine Diskussion >wir möchten mal im Rheinland was machen, aber wo?< Und da habe ich gesagt, na gut, da mache ich mein Atelier leer«.

Die Hamburger >Pißkrücke< war nicht nur Immendorff schal vorgekommen. »Das war schon ziemlich müde und etabliert. Es gab gar nichts Witziges mehr«. Die allzu improvisierten Objekte, Collagen, Zeichnungen erweckten plötzlich eine gewisse Langeweile. In >Finger für Deutschland< stand die Malerei im Vordergrund. Vom harten Kern der >Elend<-Jubilare fehlte Georg Herold. Dafür waren u. a. Hans Peter Adamski und Michael Bauch, Peter Bömmels, Gerard Kever, Gerhard Naschberger und Gunter Tuzina dazugekommen.

Die Kölner Gruppe hatte Premiere. Sie trat zum erstenmal geschlossen auf, auch wenn sie dieses Debüt in späteren Katalogen nicht mehr aufführte, weil die >Mülheim-Saga< mit der Ausstellung in der Galerie Maenz beginnen sollte. In dem schmalen Katalog, der entstand, dokumentierten sie ihr Gruppenbewußtsein durch einen Satz, der sich in verschnörkelten Großbuchstaben über die sechs für sie reservierten Seiten zog. »Du sollst dich mal melden.«

Allerdings zeichneten sich auch Zwistigkeiten ab. Die sechs Kölner hatten die Düsseldorfer Ausstellung gern. >Die tiefe Depression des grünen Hühnerfickers< genannt. Erst als Werner Büttner und Albert Oehlen drohten, nicht teilzunehmen, einigte man sich auf >Finger für Deutschland<, einen Titel, der auf die damals ungewöhnliche, malerische >Handarbeit< anspielte Auch Kippenberger drohte mit Boykott, wenn Meuser nicht erscheinen dürfte, mit dem Immendorff nicht zurecht kam Kippenberger bat Wachweger und Barfuss um solidarischen Beistand, vergaß dann aber Entwarnung zu geben, nachdem die Situation geklärt war, so daß die beiden im Katalog nicht genannt sind, obwohl sie teilnahmen. Genauso erging es Elvira Bach.

Nicht nur über die besten Hängeplätze wurde gestritten.»Die Hamburger fingen an, über uns herzuziehen«, erinnert sich Peter Bömmels.»Das wäre doch alles Scheiße, was wir machten, Träumereien ohne Hand und Fuß.« Walter Dahn fand andererseits die Arbeiten von Wachweger und Barfuss »zu gekonnt« Immendorff nahm zwar an der Ausstellung teil, hielt sich jedoch ansonsten aus den Disputen heraus.»Ich hab da nicht Jury gespielt.Ich war bei den Diskussionen dabei, aber ich habe lediglich den Raum gegeben. Ich hab mich nie als Schutzpatron für die 20 Leute da empfunden, aber ich fand die Ausstellung wichtig. «

Am Abend der Eröffnung fand im >Ratinger Hof< ein großes Eröffnungskonzert statt, bei dem man die Maler auf der Bühne wiedertraf. Die Musikzeitung >Spex< berichtete »Die >GRUGAS< kündigten sich dadurch an, daß Kippenberger bestimmt 'ne halbe Stunde nach Stocken für das Schlagzeug verlangte. Außerdem wirkte noch Ulrich Meister mit, der Kippenbergers Gedichte vortrug und von demselben am Schlagzeug und durch flotte Sprüche begleitet wurde.« Auch die >Vielleichttors< spielten, mit Albert Oehlen am Saxophon und Bruder Markus an der Gitarre (Spex »neuer Weltmeister aller Klassen«) und die >Hitlers<. Eine besondere Vorliebe entwickelte der Spex-Journalist für den Maler Penck, der ihn mit seinem Auftritt an Allen Ginsburg erinnerte:» ich liebe es, wenn er ein Wort sagt, nämlich Pentagon auf sächsisch (Bendagonn, oder so ähnlich)«.

Mülheimer Freiheit

»Es ging uns darum, mal was Neues vorzustellen. Maenz kam und fragte, gibt es denn jemanden, den ihr sonst noch interessant findet. Da haben wir Ina Barfuss, Thomas Wachweger, Georg Herold und die anderen Hamburger genannt«, erinnert sich Walter Dahn. Die Ausstellung in der renommierten Galerie Maenz sollte auf keinen Fall den Geruch einer Kölner Lokalrunde haben, und so war sich die Gruppe mit dem Galeristen schnell einig, trotz der Streitgespräche wahrend Immendorffs Ausstellung >Finger für Deutschland< die Hamburger Kollegen Albert Oehlen, Werner Büttner, Georg Herold mit dazu zunehmen Wachweger und Barfuss sollten den Berliner-Beitrag stellen, denn »man hat so überlegt, wie man das ein bißchen aufbrechen kann, daß es nicht nur Hamburg und Köln

ist« (Adamski). Paul Maenz hatte auch die jungen Künstler aus den anderen Städten gerne in sein Galerieprogramm aufgenommen. »Aber irgendwann kamen die mit eingezogenen Schwänzen zu mir und sagten: Wir können das nicht machen, weil wir nicht mit dieser Mülheimer Freiheit identifiziert werden wollen. Mülheimer Freiheit war komischerweise so eine Art Synonym für junge deutsche Kunst, was wir alle nicht geahnt hatten. «
Gerard Kever stieß als Nachzügler, die Ausstellung fing schon beinahe an, noch gerade rechtzeitig zum Stab. »Der sagte, er hatte eine Mappe, und der Georg hatte gesagt, er solle sie mir zeigen. Ich sagte, die ist sehr schön, von mir aus gerne. Er hing die Sachen dazu, das ging dann auch sehr gut« (Maenz).

Als Problem entpuppte sich die Titelfindung >Dumme Fresse<, eine Anregung der Köolner, fand in der elfköpfigen Mannschaft keine Mehrheit. Die Hamburger schlugen dann den sachlich ironischen Titel interessante Bilder aus Deutschland< vor. Das war wiederum der Kölner Gruppierung zu allgemein. Sie wollte schon im Titel Unterschiede markiert wissen.

»Wir waren in der Verlegenheit, wie die sechs zu benennen sind«, erläutert Paul Maenz das Dilemma, »denn die Namen kannte ja keiner, und die konnte auch keiner behalten. Und wie ich glaube - aus einem Gespräch mit Faust kamen wir auf die Idee mit der Mülheimer Freiheit, weil die ja auch da arbeiteten.«

Der Berliner Kunstkritiker Wolfgang Max Faust arbeitete mit der Galerie seit der Ausstellung >Arte Cifra< zusammen, die er programmatisch unterfüttert hatte Faust gehörte zu den wenigen, die die neue französische Philosophie von Deleuze und Guattari gelesen hatten, und war so gerüstet, auf den Spuren seines italienischen Kollegen Achille Bonito Oliva zu wandeln, der die zentralen Stichworte der >Arte Cifra< aus dem >Anti-Odipus< der beiden Franzosen übernommen hatte. Nachdem Paul Maenz schon früh die Gruppe als deutsches Äquivalent zu dem italienischen Trend verstanden hatte, fiel es Faust nicht sehr schwer, das neue kunsttheoretische Besteck auch hier anzuwenden »Folglich war der Faust auch für die Künstler ergiebig, denn der hat sich ja nicht mit mir oder der Galerie oder mit den Bildern allein befaßt, sondern mit den Leuten. Der hat wirklich mit denen zusammen gesessen und nicht, weil er beauftragt war. Der ist immer beschissen bezahlt worden, der hat nie etwas geschenkt bekommen. Im Gegenteil, er hat bei mir Bilder gekauft und bezahlt«. (Maenz) Faust orientierte sich bei seiner Namensfindung an altbewährten Berliner Traditionen, wo sich Selbsthilfegalerien junger Künstler gerne den eigenen Standort als Gruppennamen wählten. Den Kölner Künstlern war das nur recht, ihnen paßte die Anspielung auf die neuen uneingeschränkten Freiheiten im künstlerischen Ausdruck sogar gut in ihre Programmatik. »Dann haben wir gesagt, Mülheimer Freiheit sind wir, und das andere sind dann eben interessante Bilder aus Deutschland«. (Bömmels)

»Damit schienen alle glücklich« sagt Paul Maenz, »und die Ausstellung Mülheimer Freiheit und interessante Bilder aus Deutschland« wurde im Dezember 1980 zusammengebastelt, denn nichts davon war - technisch gesprochen professionell. Die Hamburger hatten richtige Keilrahmenbilder, die anderen bemalte Wolldecken, Betttücher und Tischtücher. Das war auch alles nicht für die Ewigkeit und hatte eigentlich mehr den Charakter eines Zwischendings zwischen Ausstellung und Ereignis. Es war im Grunde für den Augenblick geschaffen «.

Wer im November oder Dezember die Galerie in der Schaafenstraße besuchte, dem stockte zunächst der Atem. Der fühlte sich nicht in einer Galerieausstellung, eher in einem Bilderlager mit direkt an die Wand gehefteten bemalten Tüchern und Papieren, im Raum aneinandergelehnten Malereien und kleineren Bildern, die entlang der Teppichleiste an der Wand standen. Inhaltlich entsprachen die Arbeiten dem Stil der Präsentation. Werner Büttner und Albert Oehlen hielten sich getreu ihrem Ziel, die Kunst zu unterwandern, an die Konventionen. Seit ihnen Immendorff für die Ausstellung >Finger für Deutschland< das erste Material geschenkt hatte, arrangierten sie sich mit dem klassischen Instrumentarium der Tafelmalerei. Einige Bilder der Ausstellung bei Paul Maenz waren schon zwei Monate vorher in >Finger für Deutschland< zu sehen gewesen, aber Albert Oehlen produzierte in der Zwischenzeit Neues. Der irisierende Farbeffekt, den schon die leeren Wasch- und Umkleideräume der Motorhalle am Rosenberg zeigten, hatte sich in 6 Stilleben noch intensiviert. Dinosaurierskelette in einem leeren Zimmer führten ein Leitmotiv der nächsten zwei Jahre ein, das Thema >Wohnung<. Albert Oehlen: »Die Wohnung ist das Bindeglied zwischen den beiden wichtigsten Elementen in unserem Leben, dem Staat und der Frau. Es gibt selbstverständlich noch mehr Begriffe, mit denen wir arbeiten, aber man geht eben Schritt für Schritt vor, und so haben wir uns in diesen Jahren erst einmal um die Wohnung gekümmert. «

Thomas Wachweger und Ina Barfuss hängten eine ganze Wand mit kleineren Blättern voll. Den zeichenhaften Personenkonstellationen war aber bereits, im Unterschied zu den Mülheimern, eine Besinnung auf die formalen Elemente der Malerei anzumerken, auch wenn die Inhalte deftig waren. Ein Mann z. B. der vom hohen Berggipfel durch die Wolken pinkelt. Am getreuesten auf den Spuren der Tradition, in diesem Fall Sigmar Polkes, wandelte noch Georg Herold, der Fotomontagen und einige kleine Blätter zeigte.

Von anderem Stoff waren die Lappen, die die Mülheimer an die Wände hängten. Kotzer I und Kotzer II von Dahn und Dokoupil veranschaulichten die Redewendung >sich ankotzen< in drastischerweise. Von beiden sah man auch rüde zusammengesetzte und bunt bemalte Musikinstrumente, die, so konnte man sich aufklären lassen, als Picasso-Zitat zu verstehen waren. Hans Peter Adamski zeigte nicht nur einen großen Scherenschnitt, Nasenbillard, sondern auch eine vier Quadratmeter große Kohlezeichnung:Ich mach Video. Bei diesen ersten malerischen Versuchen nach den Scherenschnitten ist eine gewisse Verwandtschaft zu Peter Bömmels unverkennbar. Die phantastischen mit Augen besetzten Figuren sind als Schraffurenteppich ausgeführt und wuchern amorph im Bild Peter Bömmels

hatte dieses Prinzip für die Maenz-Ausstellung erweitert. Seine Kombinatorik erfaßte die Wände, sogar den Raum. Figuren schienen aus dem Bildraum zu fliehen kleine Männchen schwebten hoch an der Wand oder gingen auf dem Parkett spazieren. Auch an größere Skulpturen wagte er sich heran. Das Gebildete Insekt war aus rohem Holz zu sammengezimmert und nach Art der Malerei leuchtend bemalt. Gerard Kever lieferte mit seinem Tanz in der Küche wohl das >wildeste< Bild der Ausstellung. Vor einem nur angedeuteten Herd war eine in Rot und Grün leuchtende Figur diagonal in den blauen Bildraum gespannt. Gerhard Naschberger seine- formale Ausbildung nicht verbergend, baute seine Malerei in programmatisch dekorativer Weise. Hurricane etwa gab den harschen Pinselstrichen der Grundierung eine darstellende Interpretation. Eine Figur die im Wirbelsturm durch die Luft flog war darauf als flache dunkle Chiffre gemalt.

Soviel Provokation ließ Paul Maenz bei der Eröffnung »die Hosen flattern« (Kever). Zu seinem Erstaunen wurde reichlich gekauft, kein Wunder bei Preisen um die 2000 DM. Überrascht war er auch von der Neugierde der Journalisten.» Die Welt der Lokus-Graffiti und Telefonkritzeleien ist nah«, urteilte ein Gast den auf dieser Ausstellung wirklich keiner erwartet hatte: Jürgen Hohmeyer vom Nachrichtenmagazin ->Der Spiegel<. Die Gefühle des Journalisten, der auf den Trend durch die Ausstellung der Italiener in Basel und Essen durch die Präsentation >Aperto 80< auf der Biennale von Venedig immerhin vorbereitet war blieben gemischt.» Unumwunden Begeisterung für die jetzt proklamierte >Freiheit< wäre zuviel verlangt. Zuviel geht über Bord was sich die zeitgenössische Kunst an Disziplin mühsam erarbeitet hat«, gestand er frank und frei. Andererseits erinnert er sich "daß noch fast alle Umbrüche der Moderne erst einmal als Rückfälle in die Barbarei erschienen sind.« Seine vorsichtige Prognose »Für möglich zu halten zu fürchten ist eine neue Kunst«.

Schachmatt für Abstraktion

Der Besuch der Ausstellung >Mülheimer Freiheit und interessante Bilder aus Deutschland< brachte den jungen Düsseldorfer Maler Andreas Schulze ins Nachdenken. Er hatte bei Dieter Krieg studiert und einen eigenwilligen Weg gefunden, der Malerei einen konzeptuellen Unterbau zu geben. In großen raschen Strichen schuf er immer ähnliche Landschaften, zersiedelt von Einfamilienhäusern im Stil der fünfziger Jahre.

»Diese Landschaftbilder hab ich immer mehr so gesehen als eine Formel die unzählige Varianten haben kann.« Es ging Schulze nicht um Darstellung verwohnter Landschaften. Die zügig hingestrichenen Wiesen und Bergkämme mit den Einfamilienhäusern von der Stange waren bloßer Vorwand zum Malen. Sie funktionierten als Motiv ohne Motivation als Thema ohne Inhalt. Vor den Bildern der Mülheimer schien ihm diese Ausdrucksform nicht mehr charakteristisch genug zumal diese Arbeiten an Eindringlichkeit kaum mehr zu übertreffen waren.
»Das hat auf mich schon einen starken Eindruck gemacht, gar nicht so sehr von den Arbeiten her, aber von der Haltung. Mir war in dem Moment klar, daß die Art und Weise wie da gemalt wird in Zukunft maßgebend sein würde. Ich habe mir dann überlegt, was man jetzt machen kann, was zwar Malerei ist, aber was sich dann doch irgendwie von dem, was es da gab unterscheidet. Durch die Ausstellung war ein Maßstab gesetzt an dem man sich orientieren mußte.<

Schulze behielt zwar die theoretischen Prämissen der Mülheimer bei interpretierte sie aber anders Wie Adamski und Dokoupil setzte auch er sich in die Bibliothek Abteilung >Kunst<, aber statt Bernard Buffet fesselten ihn die >Abstrakten<.-Sie gaben den Anstoß zu neuen Bildern, die die kristallinen Muster von Vasarely aufnahmen, die Nays Blutenkränze zu voluminösen Schwämmen aufbauschten oder Donald Judds Kasten schweben ließen. Seit 1981 wurde die Kunstgeschichte der Abstraktion Thema von Schulzes Bildern deren Repertoire er zwar nicht zitiert, aber als Anstoß zur eigenen Produktion nutzt.

Dahinter verbirgt sich nicht nur die Provokation durch die Umwertung künstlerischer Konventionen. - Nichts schien 1981 den Künstlern so konventionell und vom Gehalt so beliebig wie die Abstraktion. Im Gegensatz zu Vasarely oder zu Nay, die für ihre gegenstandslosen Formen keine fiktiven Bildräume duldeten, inszenierte Andreas Schulze für sie weite theatralische Räume, in denen die Gedankengebilde als >Akteure von Fleisch und Blut< ernst genommen wurden.

Zunächst einmal war das eine ironische Antwort auf die theoretischer Postulate abstrakter Malerei. Forderte diese letztlich den idealistischen Verzicht auf den nur trügerischen Bildraum damit die Formen als das erkennbar werden, was sie >wirklich< sind (nämlich eine farbige Form auf der Leinwand), sprengte Andreas Schulze die guten Vorsätze der Altforderen indem er sie allzu ernst nahm. Weil er ihre Formen durch die Räumlichkeit >wirklicher< als wirklich machte, brachen die ausgeklügelten Gedankenkonstruktionen einfach in sich zusammen.

Aber das war nicht nur das schlitzohrige Schachmatt für eine allzu abgehobene Kunstpartie Tatsächlich verhielt sich Andreas Schulze gegenüber den an Vasarely Moore und Nay inspirierten Gedankenformen scheinbar so wie zu Zeiten seiner Landschaftsbilder vor den Einfamilienhäusern. Er malte sie ab. Durch die perspektivische Behandlung gab er ihnen einen Anschein von Wirklichkeit, den sie vorher nicht besessen hatten. »Einerseits bilde ich etwas ab, aber was ich abbilde ist völlig abstrakt. Es wird bei mir nur suggeriert, daß das ein klassischesTafelbild ist«.

Lernprozesse

Nach der Ausstellung der Mülheimer bei Paul Maenz fanden auch prominentere Besucher den Weg in den Hinterhof der Kölner Südstadt, z. B. Frans Haks vom Museum in Groningen und der Galerist Bischofsberger aus der Schweiz .»Er kam mit dem Flugzeug von Zürich, Taxi, ins Atelier rein, Taxi draußen warten lassen, hat innerhalb von einer halben Stunde das halbe Atelier ungefähr aufgekauft, die Produktion, die da war. Von mir hat er ein Bild gekauft, das war nicht mal halbfertig.>Ach ja, ich glaub, das wird gut!< Dann wieder ins wartende Taxi zurück, zum Flughafen, weg«. (Adamski)

»Ab dieser Ausstellung bei Maenz sah die Situation sehr schnell, schon einige Monate später, so aus, daß die Leute, die bei uns noch einen Nebenerwerb hatten, den aufgegeben und nur noch von der Kunst gelebt haben, was dann eben auch weiterhin so geblieben ist«. (Adamski)

Erstaunt über diesen raschen Erfolg waren einige der Mülheimer doch.»Wir hatten damit gerechnet, und das eigentlich erwartet Womit wir nicht gerechnet hatten, war, daß es so schnell gekommen ist und so konzentriert« (Adamski)

»Aber nicht nur in Sachen Finanzen begann sich einiges zu ändern »Es war im Anfang für uns ganz witzig, uns vorzustellen, es kauft sich jemand ein Bild, und nach einem Jahr fällt ihm das von der Wand, oder es geht die Farbe von der Leinwand ab. Dann hatten wir gesagt ok, dann werden wir hinfahren, die Farbe einsammeln, in ein kleines Säckchen packen, und das ist dann eben die Arbeit«. (Adamski)

Mit solch vergänglicher Ware konnte sich Kunsthändler Paul Maenz nicht zufrieden geben.»Dann hatte ich natürlich ganz handfeste Forderungen. Ich habe gesagt, wenn ihr mehr Geld wollt, dann kriegt ihr das nicht geschenkt, also die Idee reicht nicht, die muß ja auch manifestiert werden. Prinzipiell möchte ich nur Bilder verkaufen, die im Louvre landen könnten. Denn jedes gute Bild endet im Museum. Und das heißt, die müssen haltbar sein.« Er wünschte sich haltbarere Farben, Leinwände auf Keilrahmen, die leichter zu transportieren waren.»Wir haben z.B. im Anfang Keilrahmen verabscheut.Wir haben also ganz bewußt, das war ja auch in der ersten Maenz-Ausstellung so, alle Bilder (fast alle waren ohne Keilrahmen) direkt auf die Wand genagelt«.(Adamski)

»Schwierigkeiten hatte - glaube ich - jeder bis auf den Georg«, erinnert sich Hans Peter Adamski.» Also der Peter Bömmels hatte in politischer Hinsicht sehr starke Bedenken, weil damals war der allererste Gedanke, das, was etabliert ist, zu verneinen.« Eine harte Zeit brach auch für Walter Dahn an, für den sich jetzt abzeichnete, daß er sich auch unabhängig von Georg Dokoupil würde behaupten müssen.

Allerdings kamen die Veränderungen teilweise auch wie von selbst. Allein schon die Große des Mülheimer Ateliers führte dazu, daß die Formate wuchsen.»Ja, die großzügigen Bedingungen waren wirklich wichtig, damit auch ein anderes Level reinkam, das alles zu professionalisieren in gewissem Sinne«, erinnert sich Peter Bömmels.

Bienenhochzeit in Groningen

Franz Haks aus Groningen hielt seit der Ausstellung bei Paul Maenz den Kontakt zu der Kölner Gruppe.

»Dann habe ich versucht, das so hinzudrucken, daß das auch in einem Museum geht, und es ging wunderbar Es war eine sehr schöne Ausstellung. Und die Künstler, glaube ich, hatten auch dieses Gefühl, obwohl ihre Bilder jetzt auf Kellrahmen brav da hingen. Es war überhaupt nicht langweilig«.(Maenz)

Am 28. Februar 1981 eröffnete das Museum >Neue Deutsche Kunst l Mülheimer Freiheit<. Haks hatte zunächst eine Ausstellung über die Nachfolgegeneration von Baselitz, Lupertz, Kiefer, Penck in der Bundesrepublik geplant, entschloß sich dann aber anstelle der Übersichtsschau zu einer Reihe von kleineren, dafür aber präziseren Ausstellungen. Die Besonderheiten der Kölner Gruppe versuchte er im Katalogvorwort auf einen knappen Nenner zu bringen.»Es gibt keine Regeln keine vorgeschriebenen Themen oder Techniken.

Jeder ist für Anmerkungen und sogar für direktes Eingreifen des anderen aufgeschlossen«. Seinen Besuchern gab er vorsichtshalber eine Gebrauchsanweisung mit auf den Weg.»Wichtig für den Zuschauer ist, daß er den Arbeiten gegenüber eine genauso offene Haltung einnimmt, wie es die Künstler unter sich tun. Wer nicht dazu bereit ist, sich in ihre Mentalität einzufühlen, wird ihre Arbeiten nicht verstehen.«

In Groningen trat Walter Dahn zum erstenmal solo auf. Ein mit breitem Pinsel rasch und scheinbar provisorisch gemalter Grund und die eher zeichnerischen Figuren kaschierten auf den ersten Blick die Überzeugungskraft der Chiffren, die er erfunden hatte. Walter Dahns Malerei stand im Spannungsfeld zur Begrifflichkeit der Sprache, zur Doppeldeutigkeit der Formen. Zwei Hauser wohnen, ach, in meiner Brust nahm das Goethe-Zitat zum Ausgangspunkt für ein rabiates Porträt eines >Haus-Kopfes< mit zwei Wolkenkratzer-Hörnern. Beim Handwerksmann, der dabei ist, Nägel einzuschlagen, markiert eine Kneifzange den Mund. Im Bildangebot von Georg Dokoupil sah man zum erstenmal, was der Kritiker Wolfgang Max Paust später als »Ästhetik der Gleich-Gültigkeit« etwas allzu pauschal zum Charakteristikum aller Mülheimer machte. Dokoupil stellte nicht nur heroische Figuren aus, die von der Naziästhetik beeinflußt waren, sondern auch surreale Arbeiten, die von Arp inspiriert zu sein schienen. In der Interviewcollage, die Faust für den Groninger Katalog zusammenstellte, bezieht er dazu Position »Kunstgeschichte zi-

tiere ich oft aus einem momentanen Bedürfnis heraus. Ich benutze sie wie eine vorgefundene Sprache Mein Interesse ist dabei sehr sprunghaft. Ich schlüpfe in eine andere Rolle und bin das dann.«
Das Schlüsselbild der Groninger Ausstellung, das >größte Aquarell der Welt<, ging auf ein weiteres Stilregister Dokoupils zurück. Dabei hatte er, wie in den Gebildeten Insekten, Käfer und Heuschrecken in menschliche Rollen schlüpfen lassen.

»Auf der Reise nach Groningen waren wir Kaffee trinken und haben in einem Cafe so ganz kitschige Gedeckuntersetzer gefunden. Da war von Breughel Die Hochzeit reproduziert. Das war der Anlaß für dieses große Aquarell« (Adamski).

Für ihre erste Ausstellung in einem Museum wollten die Mülheimer natürlich »was Großes« machen. Vor Ort stellten sie sich auf Leitern und malten das >größte Aquarell der Welt<, 5x10 Meter, mit einem, wie sie meinten, typisch holländischen Motiv. An ausladenden Tischen saßen Bienen und genossen ein Festmahl.»Das ist sehr bezeichnend für die Arbeitsweise zu der Zeit. Das ist dann eben dabei herausgekommen, da war nichts mehr von Breughel. Plötzlich war Beuys da drin und die Biene Maja. Das hat sich dann verselbständigt«.(Adamski)
Der Reiz der gemeinsamen Gestaltung lag dann, nicht ein vorgefertigtes Konzept auszuführen, sondern im Arbeitsprozeß spielerisch spontan Neues zu erfinden. Die Gruppenarbeit kam dieser Methodik der Transformation entgegen. Vielleicht hätte ein einzelner diese Technik freier Assoziation und Verwandlung nicht entwickeln können, weil die Provokation des Gegensatzes fehlte.

1981: >Rundschau Deutschland<

In der Lothringerstraße 13 hatte die Stadt München ein stillgelegtes Fabrikgebäude angemietet, dort aber bisher nur eine Ausstellung mit Münchner Künstlern durchgeführt. Anfang 1979 traf der Künstler Stefan Szczesny nach einer Ausstellungseröffnung im Lenbachhaus den Münchner Kulturdezernenten Kolbe.»Und an diesem Abend schlug er mir vor, doch ganz subjektiv eine Ausstellung aus der Kunst heraus zu machen. Erst sollte sie ausschließlich auf München beschränkt sein. Ich sage, daß mir das unmöglich erscheine, weil es in München keine Künstler gebe«. (Szczesny)

Stefan Szczesny war tatsächlich als Maler in der bayerischen Landeshauptstadt recht allein. Zwar arbeitete hier noch Troels Worsel, der sich in einer dunklen strukturalen Malerei, inspiriert von den Amerikanern Jasper Johns und Frank Stella, für abstrakte, dynamische Bildraumgliederungen interessierte, aber eine Kunstszene wie in Köln oder Berlin existierte in München nicht.

Szczesny hatte an der Münchner Akademie bei Frühtrunk studiert und sich jahrelang mit den Theoremen einer minimalistischen Malerei herumgeplagt. 1975 entdeckte er in Paris die Altmeister. Er warf alle Vorbehalte über Bord und entschloß sich nur noch zu malen, was ihm Spaß machte. Delacroix und Cezanne, Picasso und Matisse wurden seine Vorbilder, die er in seiner mediterranen, sinnlichen Malerei immer wieder zitierte. 1979 gelangte er zu einem farbenfrohen, lebensbejahenden Stil. Sein Schlüsselmotiv war der weibliche Körper, den er mit abstrakten Formelementen kontrastierte. Stefan Szczesny stellte sich also bewußt in die Tradition der Moderne und genoß die Rolle des Malers. Sein Interesse lag deshalb auch darin, auf die Bedeutung der neuen Maltendenzen hinzuweisen. Eine >Rundschau Deutschland< sollte die Rückbesinnung auf das traditionelle Medium beleben und dessen lebendige Kraft nachweisen.»Mein Anliegen war es ja, bei der Organisation von >Rundschau Deutschland< Bilder der wichtigsten Vertreter nach meiner subjektiven Bewertung in einer Ausstellung zusammenzutragen.

Anfang 1980 fuhr der Münchner nach Düsseldorf, um sein Vorhaben mit einem Freund, Volker Tannert, zu erörtern.»Der Ball wurde aufgenommen, und ich fuhr mit Volker Tannert nach Köln. Wir haben die Mülheimer besucht, die sich gerade zusammengefunden hatten und die erste Ausstellung beim Maenz machten. Mit denen wurde das dann auch diskutiert. Wie wäre denn so eine große Ausstellung?« Eingeladen wurden von den Kölnern allerdings nur vier, Dokoupli, Dahn, Bömmels und Adamski. Dadurch entstanden innerhalb der Gruppe Diskussionen über das Auftreten in der Öffentlichkeit. Die Frage war, ob die Gruppe immer nur geschlossen oder gar nicht auftreten sollte.»Es war also nie die Solidarität unter den Leuten so groß, daß man gesagt hatte, alle sechs oder keiner«, formuliert Peter Bömmels das Gesprächsergebnis.

Die Verbindungen der Künstler, durch Ausstellungen wie >Elend< oder >Finger für Deutschland< bereits hergestellt, brachten eine Lawine ins Rollen. Die Mülheimer hatten Kontakt zu Andreas Schulze. Die Hamburger waren durch ihre Ausstellungen, ähnlich wie die Maler vom >Moritzplatz<, so bekannt, daß sie auf jeden Fall dabei sein mußten. Büttner, die beiden Oehlen, Kippenberger, Wachweger und Barfuss, Rohrbach und Deistler. Der >Moritzplatz< war mit Ausnahme von Middendorf vertreten. Die Gruppe NORMAL trat ohne Jan Knap an, der sich in den Vereinigten Staaten aufhielt. Michael Bauch, durch >Finger für Deutschland< eingeführt, nahm ebenso teil wie die MünchnerWorselundDossi.»DaswareineZusammenfassungvonallem«.(Kippenberger)
»Ich ging fast unter vor Material«, erinnert sich Stefan Szczesny, »ein Berg von Material, weil die Zeit reif war, die Leute haben fünf Jahre, drei Jahre allein in ihren Ateliers an ihren Sachen herumgewurschtelt, und jetzt plötzlich gab es eine Möglichkeit, das in einem sinnvollen Kontext darzustellen.«

Anfang März begannen die Künstler anzureisen, »denn einige wollten noch direkt vor Ort arbeiten Eine Euphorie war das« (Szczesny). So kam es zwischen den 27 beteiligten Künstlern auch zu keinem Streit.»Man muß sich vorstellen, 27 Künstler machen eine Ausstellung, ohne sich um einen Platz zu streiten. Alles war wirklich auch von der Poesie getragen. Da waren so Sachen, daß der Markus Oehlen in einen Raum ging und mit dem Hammer einen Bayern in die Wand hämmerte, einfach in den Putz. Und alle saßen auf dem Boden, schauten zu, feuerten den an. Es war eine absolute Identifikation da« (Szczesny). Martin Kippenberger war mit einem VW-Bus angerollt, auf dem in großen Buchstaben der Titel seines letzten Buches stand, Durch die Pubertät zum Erfolg. Es hing an einem langen Faden in der Ausstellung. Zusammen mit Albert Oehlen malte er in der Halle noch ein Doppelbild, das frei im Raum stand, »Doris hat das Ficken satt und auf der Rückseite war: Küß die Birne, Baby, und dazu den VW, den ich aufgestellt habe, meinen Gruß aus Berlin: Durch die Pubertät zum Erfolg« (Kippenberger).

Peter Angermann und Milan Kunc taten sich mit Georg Dokoupil zusammen, um das Geländer über einer Falltür der Halle zu verkleiden. Sie beklebten es mit Papier und bemalten den entstandenen Kubus.Es entstand ein Bett, in dem ein Pärchen lag, das von einem Mobile aus Fliegen geplagt wurde.

Salome und Zimmer schufen auf der gesamten Längsseite der Halle einen mannshohen Bilderfries, der für sie typische Motive zusammenfaßte die Artisten an den schwingenden Seilen, die S-Bahn, eine Berglandschaft und einen riesigen Kuhschädel. Als Gemeinschaftsarbeit beinahe aller Beteiligten entstand ein Boot, dessen Umrisse auf den Fußboden gemalt wurden. Es bekam eine blaue Bugwelle und einen dünnen Mast, an dem als Segelersatz Tücher, eine Drahtrolle, ein Eimer hingen.»Fast wie auf dem Jahrmarkt«, beschreibt Hans Peter Adamski die Stimmung.

Das Ergebnis der >Rundschau< vermittelte ein erstaunlich differenziertes, vielgestaltiges Panorama junger deutscher Kunst, für die das Etikett >wild< zu pauschal erscheint. Rainer Fetting zeigte zwei atmosphärische Arbeiten, darunter ein in sensiblen Farben ausgeführtes Duschbild, das die Effekte präzise inszenierte. Peter Angermanns kopullierende Dinosaurier verrieten den Genuß an einem spektakulären Bildeinfall, der mit bissigem Humor vorgetragen wurde. >Wild< jedoch waren die Gemeinschaftsbilder von Dahn und Dokoupil, in denen Clowns mit einem Dekor aus der Spraydose umgeben wurden oder die Abdrücke von Händen einen Bildrahmen simulierten. Ornamental dagegen die Arbeiten von Szczesny und Kunc, jeweils auf ihre besondere Weise. Kunc ließ Venus und Amor in zeitgenössischem Gewand konturenstreng über eine idyllische Landschaft schweben, derweil tanzten bei Szczesny verschieden stark abstrahierte Frauen durch einen Dschungel bunter Muster und Formen. Während Wachweger und Barfuss in einer Bilderfolge die Konstellationen zwischen Mann und Frau in verschiedenen Darstellungsstilen analysierten, hängte Troels Worsel ein Gemälde kristalliner Raumverspannungen auf. Nur einer nahm das mit humoristischer Distanz Markus Oehlen hatte als >Gemeinsamkeit< vieler junger Maler die fehlende Bildtiefe bemerkt - Folge der Verwendung von matter, schnell trocknender Dispersionsfarbe. Weil diese Bilder aussahen, als seien sie Batiken - eine typisch kunsthandwerkliche Technik in den Augen der Künstler - begann er, mit der Wachstechnik einfache Motive zu entwickeln, etwa ein Stilleben mit Obst und Fruchtmesser.

Auch wenn sich die beteiligten Künstler über diesen Leistungen in Hochstimmung fühlten, mit der Stadt München gab es zunächst Ärger.»Die Verantwortlichen der Stadt machten eine Vorbesichtigung, und es herrschte größtes Entsetzen. Ich mußte um jede Mark kämpfen, damit die Künstler überhaupt ihre Fahrkosten erstattet bekommen haben« (Szczesny).

Die Resonanz beim Publikum belegen die Zahlen. 140000 Besucher kamen in den drei Ausstellungswochen in die Lothringerstraße. Der Katalog, Auflagenhöhe 8000, war noch während der Veranstaltungszeit vergriffen. »Das kann man sich eigentlich nur damit erklären, daß die Zeit reif war«, meint Stefan Szczesny. »Kein Mensch hatte mehr Lust, sich noch mal mit sechs Carl Andre-Platten auseinanderzusetzen. Daß das aber sofort einschlagen wurde, das war mir natürlich nicht klar. Das überschlug sich, es gab kein Bild mehr zu kaufen. Und als die drei Wochen um waren, war das schon Geschichte.«

Volker Tannert

Volker Tannert, ein Freund Stefan Szczesnys, gab in der >Rundschau Deutschland< sein Debüt. Der Einzelgänger wurde schon bald zu einer wichtigen Figur der neuen Malerei. Seinen drei Münchner Arbeiten war das kaum anzusehen. Auf einer großen Bildfläche war aus schmalen, dunklen Leisten eine Hand mit einem Sektglas zusammengenagelt. Nicht das Motiv interessierte Tannert daran vor allem, sondern die Entstehung eines Zeichens. Auf zwei übereck gehängten Bildflächen sammelte er wie auf einer Mustertafel ein Repertoire malerischen Sprachvokabulars. Ohne kompositorische Ordnung waren Flugzeuge, Wappentiere, Pinsel, Farbmuster nebeneinandergesetzt. In der dritten Arbeit begann Tannert mit diesem >Bildlexikon< zu arbeiten. Eine Figur, ein Flugzeug, ein gefangener Eisbär reichten aus, um eine Geschichte zu erzählen, die durch die verschiedene Realitätsnähe der Bildelemente immer ihre eigene Künstlichkeit vorzeigte. In den Monaten, die auf die >Rundschau< folgten, entwickelte Volker Tannert aus diesen Ansätzen eine eigenwillige Malerei, die die Statik der früheren Motivsammlungen in eine filmische Bewegung umsetzte. Die Figuren entstanden assoziativ aus Negativformen, die ein breiter Pinselstrich frei ließ. In den Feuchten Adressen schuf dieser großzügige Pinselstrich zuerst ein dunkles Farbfeld, das durch zwei Grabende, die sich

mit dem Spaten oder den bloßen Händen eingraben zum >Erdreich< wird Themen wie Gefangenschaft Tod und Vernichtung Kampf und Befreiung entstanden so aus dem reinen Malprozeß In der Ambivalenz dieser Bilder, die auf der einen Seite die Malerei thematisierten - wie bei Tannerts Lehrer Gerhard Richter - auf der anderen Seite aber die Abstraktion zur Erzählung verdichteten, fand die Junge Malerei nicht nur einen Beleg sondern auch eine programmatische Reflexion ihrer Methode.

Deutschlandtournee

Der >Spiegel<-Artikel über die Ausstellung bei Paul Maenz hatte dafür gesorgt,daß der Ruf der »Punks der Palette« bis in die hintersten Winkel der Republik drang. Drei Kunstvereine buchten bei Paul Maenz für 1981/82 Ausstellungen ohne wohl recht zu wissen, worauf sie sich einließen.

Die Tournee begann für die sechs Mülheimer im Juli 1981 mit einer Ausstellung im >Schwarzen Kloster< dem Freiburger Kunstverein.»Da wollte ein SPD-Ratsmitglied seine liberale Position gegenüber den Hausbesetzern in Freiburg dokumentieren durch so eine Ausstellung«, vermutet Hans Peter Adamski. »Er dachte, daß wir eigentlich Grafittis draußen an die Wand sprühen. Er hat uns vielmehr in so einer Punkszene Musikszene angesiedelt. Die wußten gar nicht, was wir machen. Dann kamen wir da mit knapp 100 Bildern an.«

Die Ausstellungsbedingungen waren nicht gerade ideal. Die Decken hatten Holzbalken und auf dem Dachboden sah es aus wie in einem Künstleratelier. Für die 100 Bilder gab es also kaum Hängefläche.»Da haben wir dann eine Konzeption entwickelt eben auch wieder raumbezogen. Wir haben die Bilder auf die Erde gelegt, an die Decke genagelt, haben aus den Bildern mitten im Raum Zelte gebaut, es war wie ein Labyrinth« (Bömmels).

Die >Freiburger Zeitung< irritierte die provokante Haltung der Kunstlei und machte ein Interview in der Samstagsbeilage unter der Überschrift auf »Frauen malen doch nur Blumen«. »Die Resonanz war entsprechend intensiv«. (Bömmels)

Für Wilhelmshaven im Dezember 1981 ließen die Mülheimer sich etwas Besonderes einfallen.Die Stadt am Meer sollte eine Ausstellung mit ganz speziellem Thema bekommen >Die Seefahrt und der Tod<.

Schon einige Wochen vorher hatte eine Ortsbesichtigung stattgefunden und die sechs malten lauter Bilder mit Seefahrtsmotiven. Zur Eröffnung zeigten sich alle im Piratenoutfit. Die Fachleute schien das nicht sonderlich zu überzeugen. »Die sechs Künstler... «, stellte die >Wilhelmshavener Zeitung< in einer Besprechung fest, »haben keine Erfahrung mit >Seefahrt und Tod< gemacht, sieht man einmal davon ab, daß Naschberger mit einem Ruderboot auf dem Wörthersee gekentert ist«.

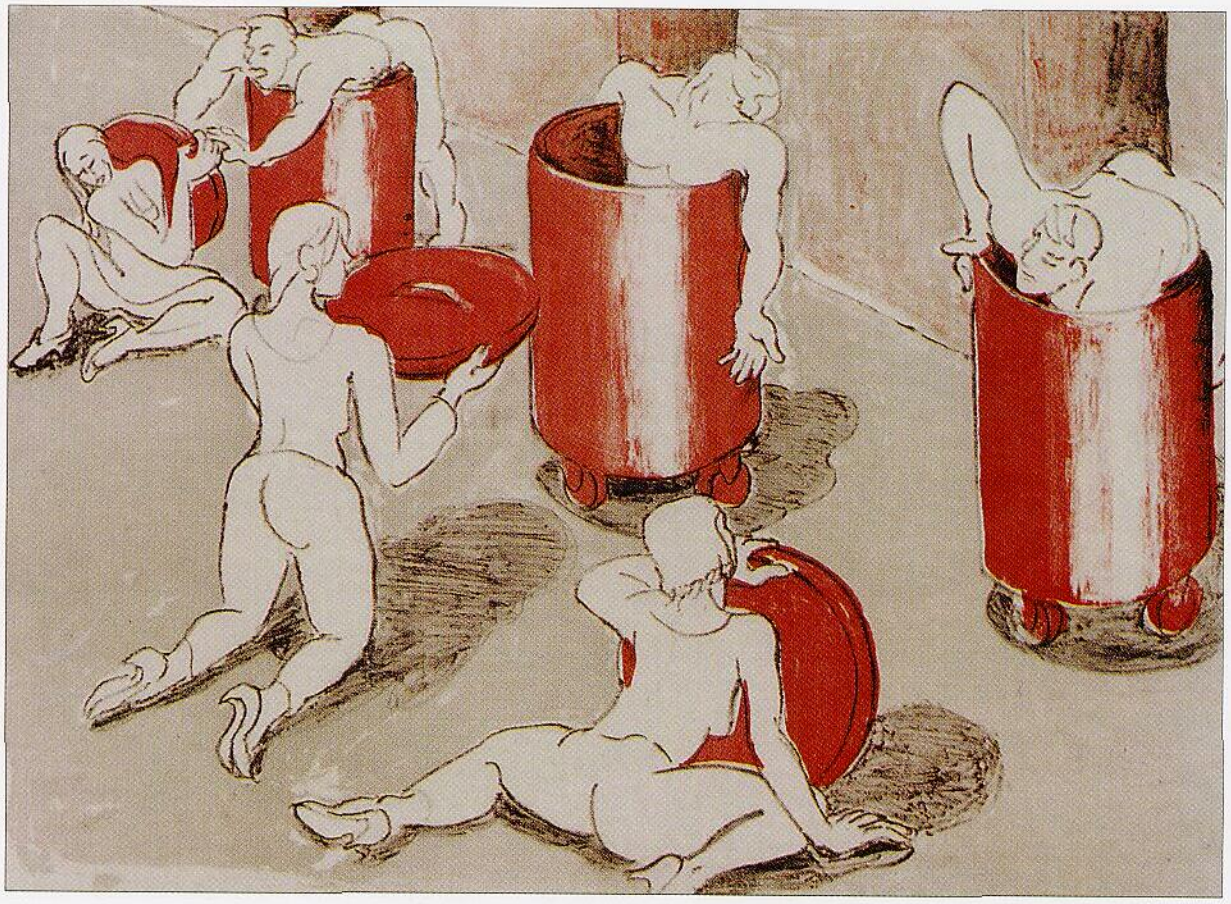
Der Wolfsburger Kunstverein beabsichtigte eigentlich die Ausstellung von der Waterkant zu übernehmen. Das machte allerdings bei der auf die Umgebung abgestimmten Installation keinen Sinn. »Uns war ziemlich schnell klar, daß wir diese Bilder nicht in Wolfsburg zeigen wollten« (Adamski). Um etwas Neues auf die Beine zu stellen war die Gruppe allerdings schon zu zerfallen. Peter Bömmels: »Man muß die Wirklichkeit erzählen. Es hatte keiner Lust dahin zu fahren kein einziger. Nur der Maenz sagte das sollten wir machen. Und dann hab ich gesagt, komm wir mieten uns einen Bus, setzen uns alle rein, fahren dahin und malen was und dann fahren wir wieder zurück. Genauso ist es passiert. « Die Lust zu gemeinsamen Aktionen war allen vergangen, nachdem unter dem Druck des Marktes die Notwendigkeit immer zwingender wurde, daß sich jeder allein profilierte. Alle arbeiteten mehr oder minder intensiv für sich, Der Ehrgeiz verhinderte, daß Einfälle weiterhin frei kursieren konnten. »Keiner hätte sich auch nur einen Tag oder zwei mit seinem Kollegen aufhalten wollen. Der Gruppengeist war so ausgebrannt, daß die einzige Möglichkeit überhaupt noch etwas zu machen war in zwei Stunden etwas hinzuschmieren mit aller Kraft« (Kever).

Zwei Tage vor Ausstellungseröffnung im April 1982 rief der Leiter des Wolfsburger Kunstvereins verzweifelt bei Paul Maenz an, weil noch immer kein Bildertransport eingetroffen war.»Dann kamen wir im VW-Bus an. Er war gerade nicht da, nur ein Portier. Der schloß auf und innerhalb von zwei Stunden stand die ganze Ausstellung. Wir waren schon am Einpacken und wollten fahren, da kam dann der Direktor des Kunstvereins an« (Adamski).
Die Idee der Ausstellung entstand auf der Hinfahrt. Alles war sehr spontan und dennoch war das Ergebnis gut. Peter Bömmels. »Es ging um Autos Sex und Tod. Das einzige alte Gebäude, das es dort gibt das ist der Kunstverein. Ein Schloß.«

In diesem Schloß sollte zwei Wochen nach der Eröffnung eine Versammlung der Manager von VW stattfinden, die durch den Ausstellungsraum hatten durchgehen müssen. Der Bürgermeister begutachtete deshalb vorher die Ausstellung und verlangte, daß die Bilder an der Wand (Peter Bömmels »Es sind sehr viele Pimmel zu sehen gewesen, sehr viele Brüste und Penetrationen«) übermalt wurden. Es kam zu Auseinandersetzungen zwischen der Leitung des Kunstvereins und einigen Mitgliedern, die sich für die Freiheit der Kunst stark machten, dem VW-Konzern und der Stadt. Der Bürgermeister drohte dem Ausstellungsleiter sogar mit Rausschmiß. >Der Spiegel< berichtete darüber. »Auf jeden Fall ist dann VW nicht dahingegangen und die haben die Sitzung in ihrem Werk abgehalten. Wir wußten das alles nicht, das ist im nachhinein passiert. Wir sind zufällig zu Revolutionären geworden« (Bömmels).

Endspiel

Nachdem sich die Gruppe aufgelöst hatte, mußte Paul Maenz feststellen, daß er in seiner Galerie sechs weitere Individualisten hatte.
»Diese Künstler waren neu und erfolgreich. Der Service, den so etwas braucht - wir machen heute auch die Buchhaltung für die Künstler, sind Ratgeber und Begleiter durch diesen letztenendes doch sehr präzisen, geschäftlichen Teil - war nicht mehr zu bewältigen. Dann habe ich gesagt, ich kann euch nicht alle in dem Sinne vertreten, daß ich alles für euch mache, bis hin zum Bezahlen der Taxirechnungen. Wir haben das dann gemeinsam in einer Sechserrunde besprochen. Und ich habe ihnen gesagt, ich kann nur drei - und mir war gar nicht klar, ob ich die richtige Wahl getroffen hatte - das waren dann eben Bömmels, Dahn und Dokoupil.

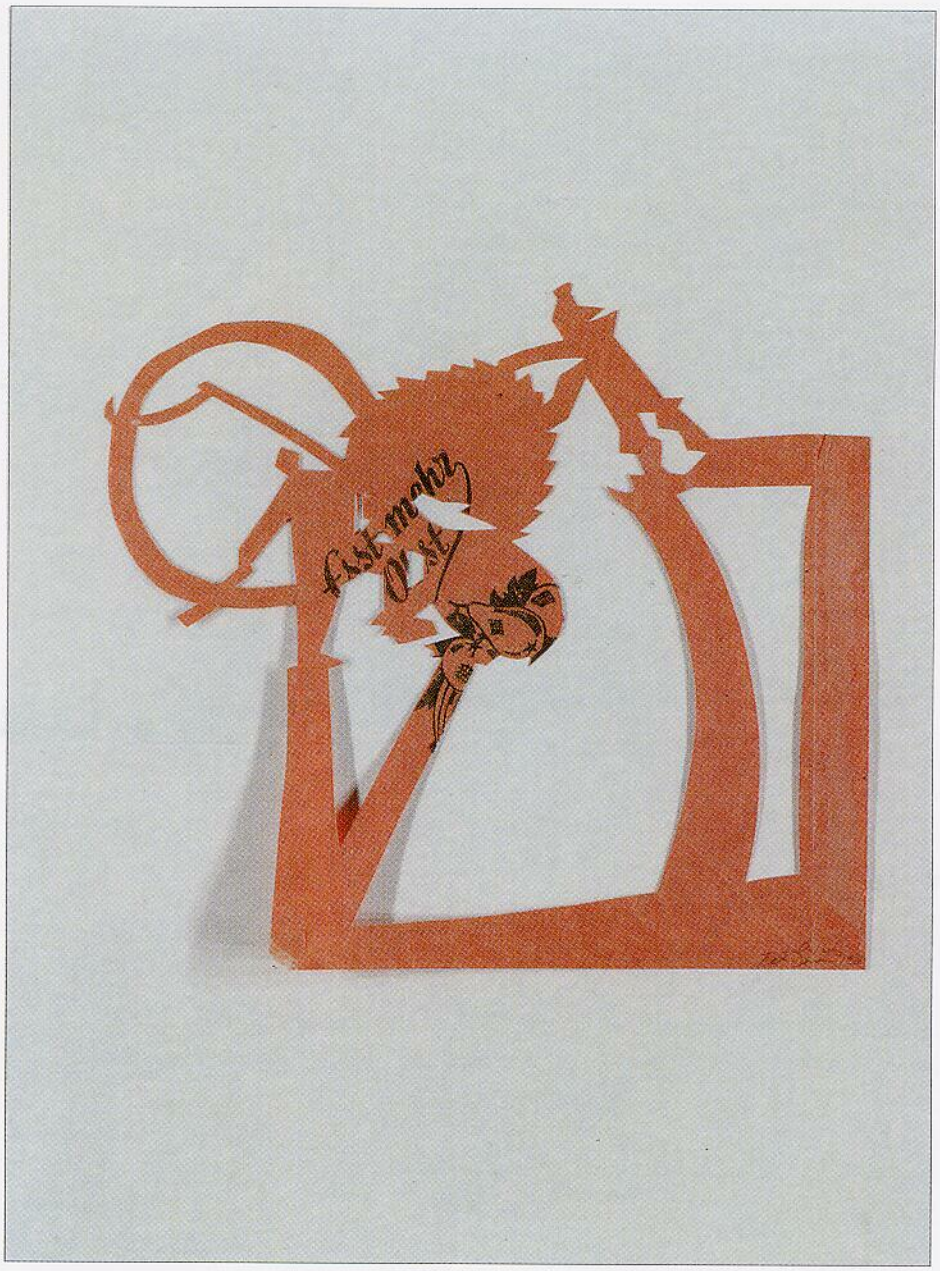


Thomas Bernstein, Auf Balkone, 1991

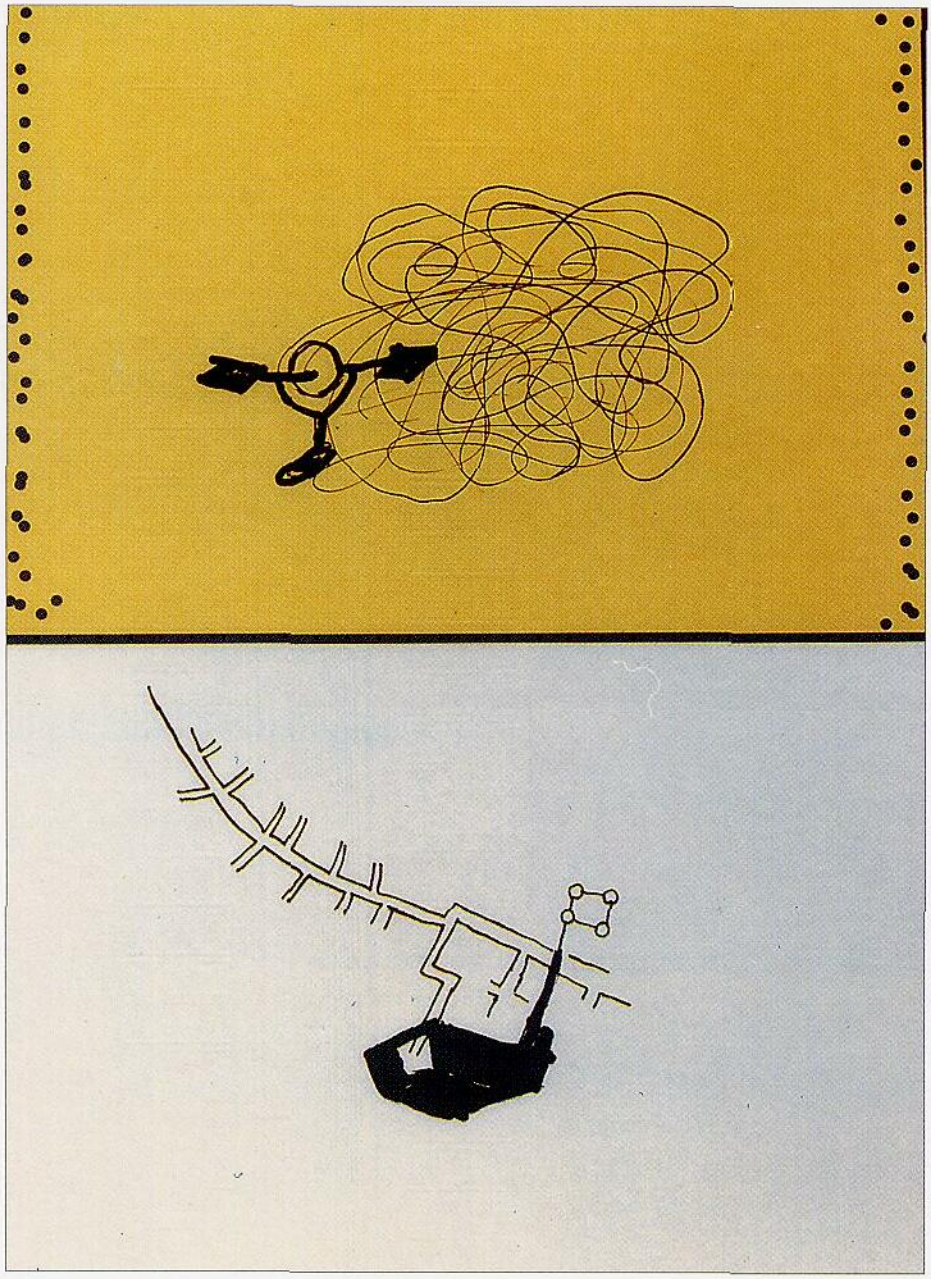
Hans Peter Adamski, o.T., 1982

Werner Büttner, KPX, 1981

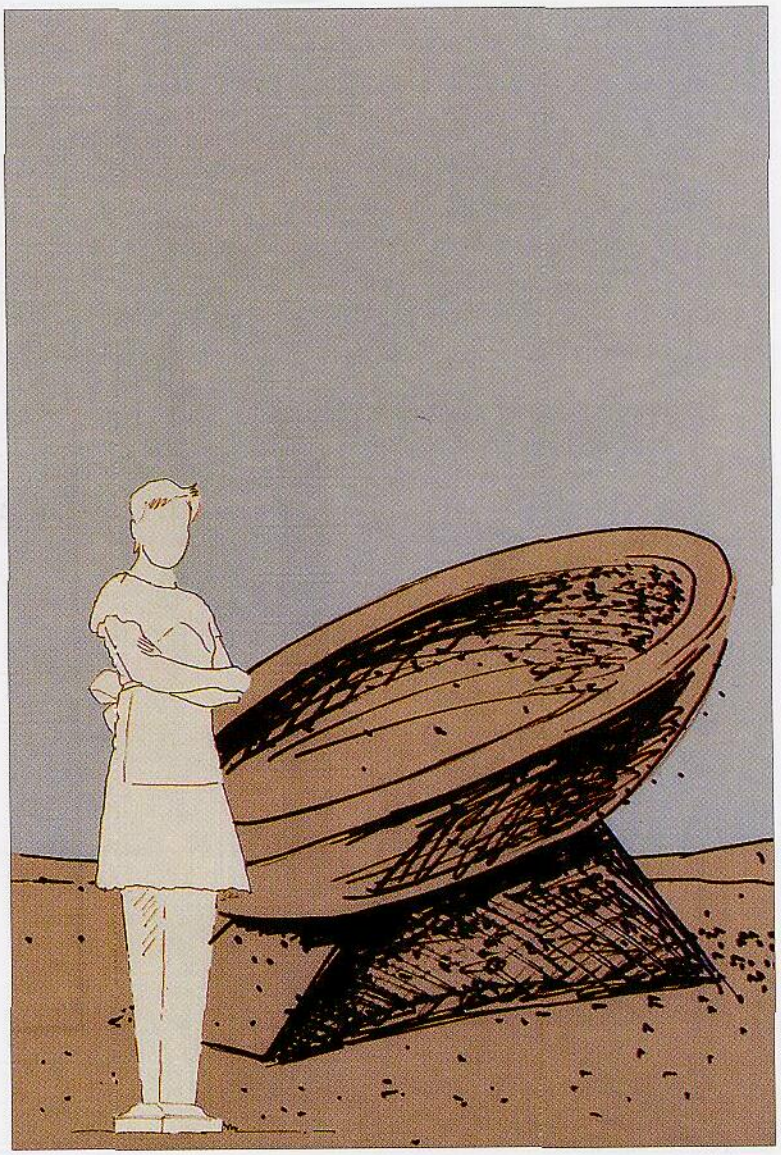
Walter Dahn, o.T., 1991



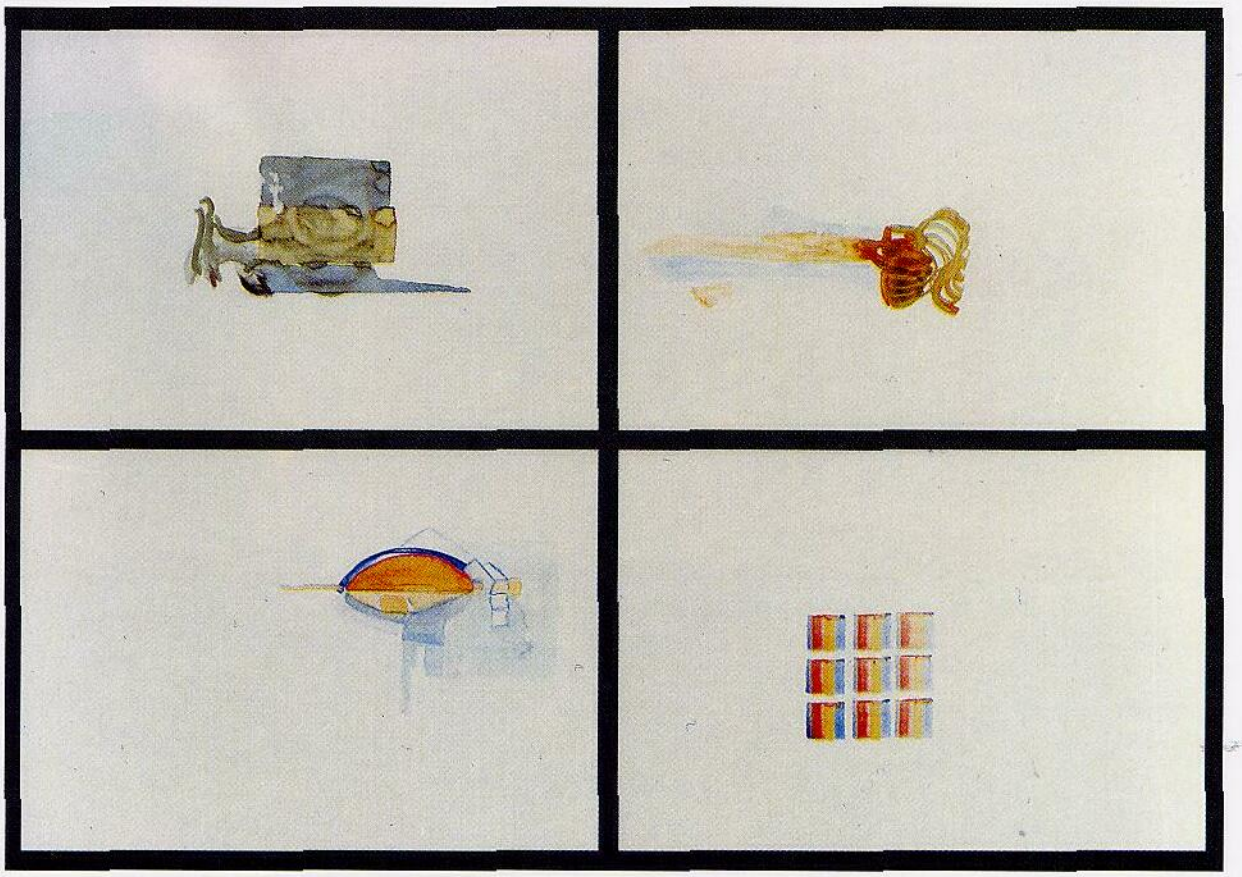
Felix Droese, Eßt mehr Obst, 1980



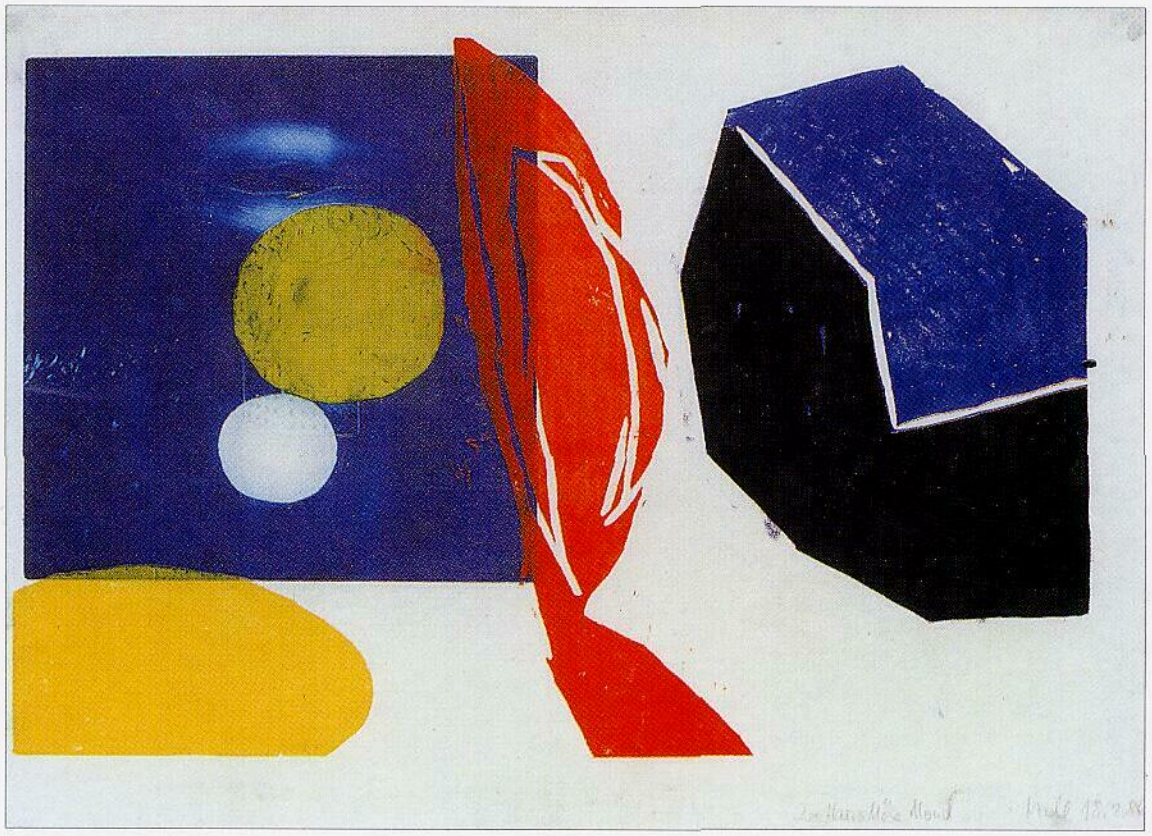
Bogomir Ecker, Die Einbahnstraße der Ohren, 1982



Ludger Gerdes, Herme, 1987/88



Klaus Kumrow, o.T. / o.J.



Peter Mell, 2 x Haus Möse Mond, 1986

Stefan Szczesny, Traubenernte 1983

Markus Lüpertz, „Kleiner grüner Ohrenlöffel", 1991

Alphabetischer Katalog

o.T. 1982
60 x 45 cm
Holzschnitt
Aufl. 40
aus:"7 junge Künstler" Folkwang, Essen

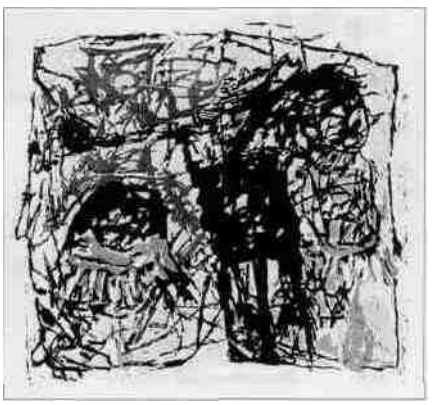
Literaturauswahl:
"Hans Peter Adamski"
Kat. Mannheimer Kunstverein Mannheim 1991
"Ohne Titel - Herbert, 14 erotische Papierbilder"
Kat. Galerie Pfefferle, München 1993
"Hans Peter Adamski", Kat. Universität Leipzig,
Leipzig 1995

Hans Peter Adamski

1947	in Kloster Oesede geboren
1970 74	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
1980	Zugehörigkeit zur Kölner Künstlergruppe Mülheimer Freiheit lebt in Köln

Ausstellungen (Auswahl)

1981	Galerie Paul Maenz, Köln
1982	Galerie Buchmann, St. Gallen
1983	Galerie Heinrich Erhardt, Madrid
	Galerie Six Friedrich, München
1984	Bonnefantenmuseum, Maastricht
	Städtisches Kunstmuseum, Bonn
1985	Reinhard Onnasch Galerie, Berlin
1988	lleana Sonnabend Gallery, New York
1991	Mannheimer Kunstverein, Mannheim
1993	Galerie Pfefferle, München
1995	Universität Leipzig, Leipzig



Die Anrufung der großen Krankheit 1982
69,5 x 99,5 cm
Linolschnitt
Aufl. 60
aus: "7 junge Künstler" Folkwang, Essen

Hans Peter Adamski

Die Wissenschaft 1990
65 x 51 cm
Lithographie

Literaturauswahl
"Mondbuch", Edition Galerie Hartmut Beck,
Erlangen 1979
"Leonardo und Walt Disney betrachten das
Abendland"
Edition Galerie Hartmut Beck, Erlangen 1982

Peter Angermann

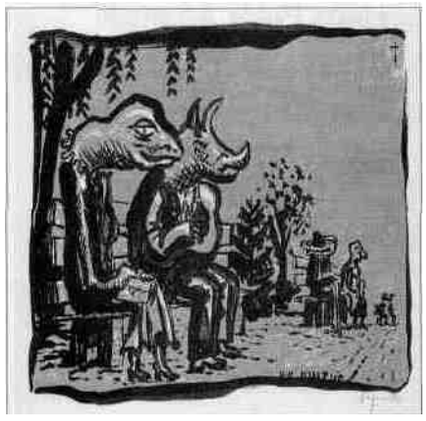
1945	in Rehau geboren
1966 1968	Studium an der Kunstakademie Nürnberg bei Gerhard Wendland
1968 1971	Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys
1979	Gründung der YIUP Gruppe
1979	Gründung der Gruppe NORMAL mit Milan Kunc und Jan Knap lebt in München

Ausstellungen (Auswahl)

1982	Galerie Delta Rotterdam
1983	Dana Reich Gallery San Francisco
1985	Hans Jürgen Müller Köln
1987	Galerie Varisella Nürnberg
1989	Gallerie Bengt Adlers Malmo
1991	Galerie Kaess Weiss
1992	Galerie Lucien Bilinelli Brüssel

Der Geheimdienst 1990
65 x 51 cm
Lithographie

Peter Angermann



Peter Angermann

Die Kultur 1990
51 x 65cm
Lithographie

Ina Barfuss

Selbstzucht 1985
84 x 60 cm
Holzschnitt

Literaturauswahl
"Gegenbilder" Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1981
"Der moderne Mensch"
Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1982
"Das Bild als Kraftritual" in:
Wolfgang Max Faust ,Gemeinschaftsbilder
Kunstforum International Bd. 67,
November 1983

1949	in Lüneburg geboren
1968-1974	Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg Gemeinschaftsproduktionen mit Thomas Wachweger
	lebt in Bobke Brandenburg
	Ausstellungen (Auswahl)
1974	Galerie Silvio R Baviera Zürich
1982	Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin
1983	Galerie Monika Spruth, Köln
1984	Galerie Springer, Berlin (Gemeinschaftsbilder mit Thomas Wachweger)
1985	Museum am Ostwall, Dortmund
1988	Galerie Silvio R. Bavana, Zürich
1990	Corner House, Manchester
1992	Galerie Springer ,Berlin
1994	Richard-Haizmann Museum, Niebüll
1995	Produzentengalerie Hamburg

Ina Barfuss

Besitzgier
je 62 x 44 cm
Holzschnitt

Ina Barfuss

Stilles Verlangen
je 62 x 44 cm
Holzschnitt

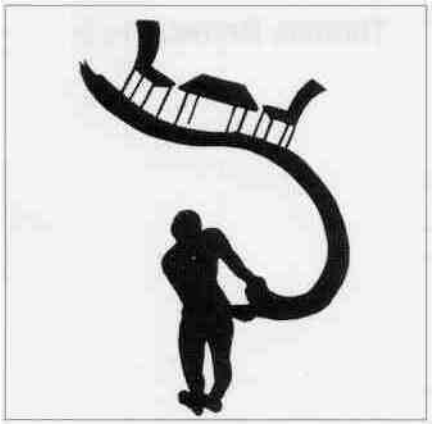
Sonntag I 1986
28 x 21 cm
Radierung

Literaturauswahl
"Stipendiaten" Kat. Kunsthaus Hamburg 1986
"L'art pour l'Europe" Kat. Brüssel 1988
Binationale Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Kat.
Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1988

Michael Bauch

1951 in Wiesbaden geboren
1973-1978 Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Sudek und Graubner lebt in Hamburg

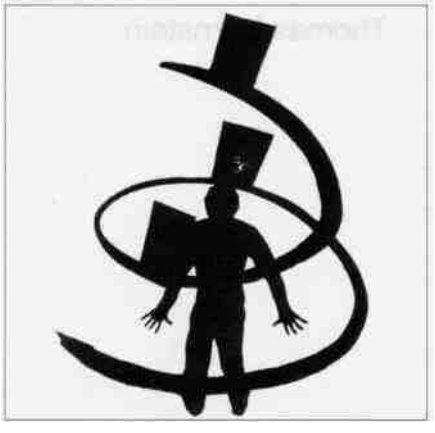
Ausstellungen (Auswahl)
1978 Ausstellungraum Ulrich Rückriem, Hamburg
1980 Galerie Arno Kohnen, Düsseldorf
1982 Galerie Fernando Peilegrino, Bologna
1984 Kunstverein Krefeld
1985 Hamburger Kunsthalle,Hamburg
1988 Jablonbka Galerie, Hamburg
1994 Künstlerhaus, Hamburg



Sonntag II 1986

28 x 21 cm
Radierung

Michael Bauch



Sonntag III 1986
28 x 21 cm
Radierung

Michael Bauch

o.T.? 1991
42 x 58 cm
Lithographie

Literaturauswahl
"Thomas Bernstein" Kat.
Galerie Johnen & Schottle, Köln 1988
"Villa della Rose, The last Garden"
Gallerie d' Arte Moderna, Bologna 1993
"Thomas Bernstein", Triangle Style 1994

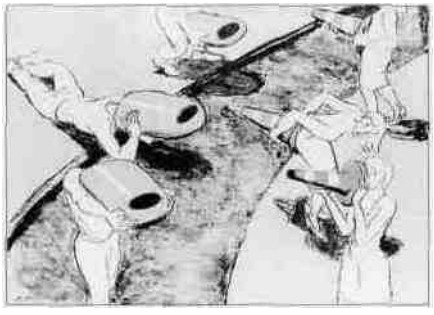
Thomas Bernstein

1957 in Mundersbach geboren
1978-1985 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Tony Cragg und Prof. Fritz Schwegler lebt in Düsseldorf

Ausstellungen (Auswahl)
1983 Drei Bildhauer in der Hildebrandtstraße Düsseldorf
1985 Lothringer Straße, München
1986 Raum 404, Heidelberg
1987 Planetgalerie, Düsseldorf
Galerie Daniel Buchholz, Köln
1988 Planetgalerie, Düsseldorf
Galerie Johnen & Schöttle, Köln
1990 Delta Galerie, Rotterdam
Standard Graphik, Köln
1991 XPO-Galerie, Hamburg
1992 Studio Guenzani, Mailand
1993 Mai 36 Galerie, Luzern
1994 Victoria Miro, Gallery
London Jablonka Galerie, Köln

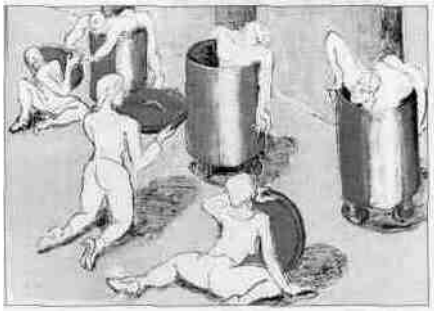
Über Schluchten 1991
42 x 58 cm
Lilhographie

Thomas Bernstein



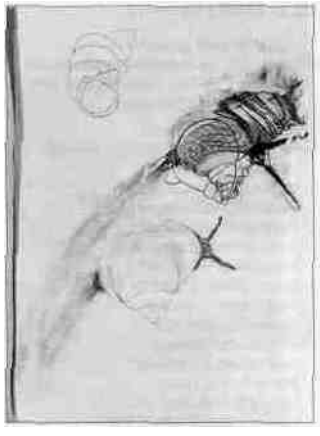
Auf'm Hügel 1991
42 x 58 cm
Lithographie

Thomas Bernstein



Auf Balkone 1991
42 x 58 cm
Lithographie

Thomas Bernstein



Schnecke 1982
29,7 x 42 cm
Bleistift und Ölfarbe auf Papier

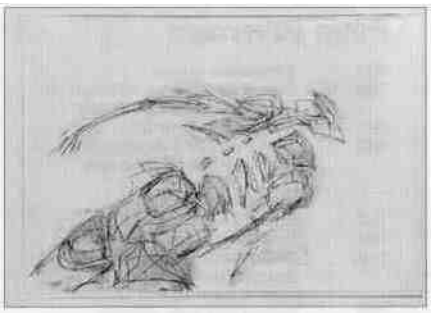
Literaturauswahl
"Bon Angeles" Kat. von Vertretung des Landes Nordrhein Westfalen
Bonn urid Santa Monica Museumof Art
Los Angeles 1989
"Neue Formen der Plastik"
Kat. Kunsthalle Köln, 1986

Hilmar Boehle

1953	in Neuwied/Rhein geboren
1974- 1979	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
1986	Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
	lebt in Düsseldorf

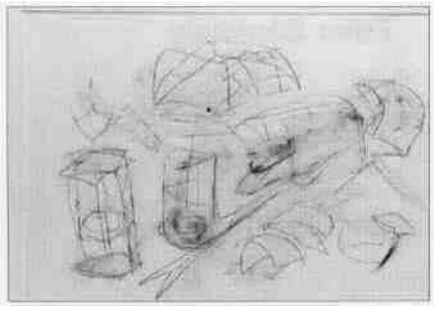
Ausstellungen (Auswahl)

1979	Sonderschau Art 79, Basel
1982	Städtische Sammlungen Duisburg/Rheinhausen
	Kunstmuseum Düsseldorf
1983	Kunsthalle Bieleleld, Bielefeld
1984	Westfälischer Kunstverein, Münster
1986	Kunsthalle Köln, Kunsthalle Berlin
	Villa Stuck, München
1989	Kunsthalle Belgrad, Belgrad



Hilmar Boehle

Skelett 3, 1981
29,7 X 42 cm
Bleistift und Ölfarbe auf Papier

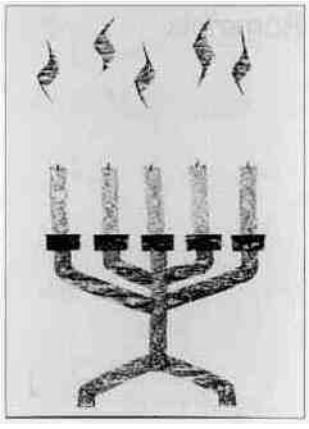


Hilmar Boehle

o.T., 1981
29,7 x 42 cm
Bleistift und Ölfarbe auf Papier

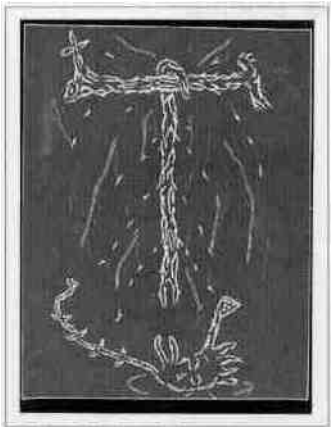
Hilmar Boehle

o.T. 1981
29,7 x 42 cm
Bleistift und Ölfarbe auf Papier



Hilmar Boehle

o.T. 1989
62 x 51 cm
Bleistift und Ölfarbe auf Papier



Peter Bömmels

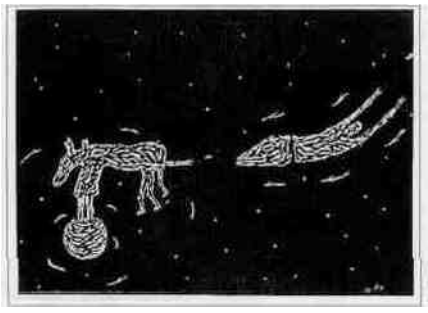
O.T. 1982
60 x 45 cm
Linolschnitt
aus: Mappe "7junge Künstler" Folkwang, Essen
o.T .1982
69,5 x 39,5 cm

Literaturauswahl
"Peter Bömmels für immer", Kat. Kunstverein Hannover mit Sammlung Sprenge,l Hannover 1984
"Was ist aus der Mühlheimer Freiheit geworden?" Renate Wolff in Art 6 1994
"...wie Dich selbst", Kat. Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg

1951	in Frauenberg geboren
1970- 1976	Studium der Soziologie Politologie und Pädagogik an der Universität Köln
1977- 1980	Arbeit in einem Kinderladen
1980	Zugehörigkeit zur Künstlergruppe Mülheimer Freiheit lebt in Köln

Ausstellungen (Auswahl)

1982	Galerie Paul Maenz, Köln
1983	Museum am Ostwall, Dortmund
1984	Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover
	Ulmer Museum, Ulm
1988	Galerie Harald Behm, Hamburg
1991	Galerie Wanda Reift, Maastricht
1992	Galleria d Arte Emilio Mazzoli, Modena
1993	Galerie Monika Spruth ,Köln
1994	Galerie Ernst Busche, Berlin
1995	Kunstverein Wolfsburg



Peter Bömmels

o.T. 1982
69,5 x 99,5 cm
Linolschnitt
aus: Mappe "7 junge Künstler" Folkwang, Essen

Peter Bömmels

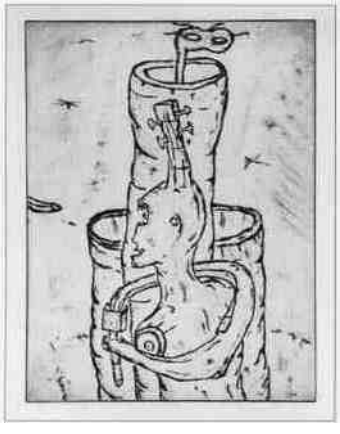
Opferbar 1985
54 x 39 cm
Linolschnitt

Peter Bömmels

Der Privatverbrecher, (gebrochen), 1985
54x39 cm
Linolschnitt

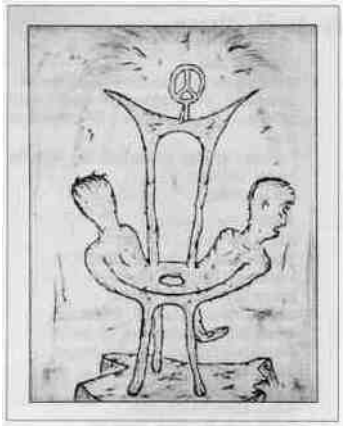
Peter Bömmels

Kleine Entlarvungsstation 1985
54 x 39 cm
Linolschnitt



Peter Bömmels

Die Verführung 1985
54 x 39 cm
Linolschnitt



Peter Bömmels

Dritte Natur 1985
54 x 39 cm
Linolschnitt

Peter Bömmels

Was Liebe ist 1985
54 x 39 cm
Linolschnitt

O.T. 1990
48 x 62,5 cm
Kohle Klebstoff Staub Brandspuren

Literaturauwahl
"Jürgen Bordanovicz"
Broschüre zur Ausstellung
Produzentengalerie Hamburg 1974
"Jürgen Bordanovicz", Kat. Kunstverein
Bremerhaven 1990

Jürgen Bordanovicz

1944	in Bromberg Polen geboren
	Ausstellungen (Auswahl)
1974	Produzentengalerie Hamburg
1980	Kunstforum München
1983	Mathildenhohe Oarmstadt
1987	Galerie Frieder Keim Stuttgart
1989	Galerie Bernd Lutze
1990	Kunstverein Bremerhaven
	Galerie Defet Nürnberg

o.T. 1990
42 x 59 cm
Kohle Kreide

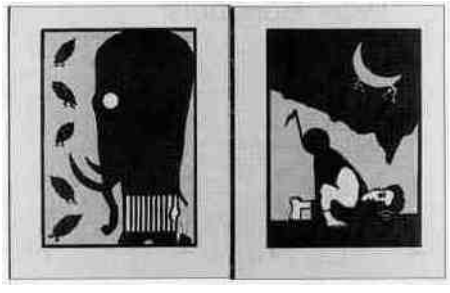
Jürgen Bordanovicz

KPX 1981
Linolschnitt
59 x 44 cm (m R)

Literaturauswahl
"Schrecken der Demokratie" Werner Büttner
Köln 1983
"Werner Büttner, Bilder und einige Skulpturen"
Kat. Kunsiverein München, München 1987
"Miserere, Werner Büttner, Georg Herold"
Kat. Kunslhalle Galerie Ritter, Klagenfurt 1993

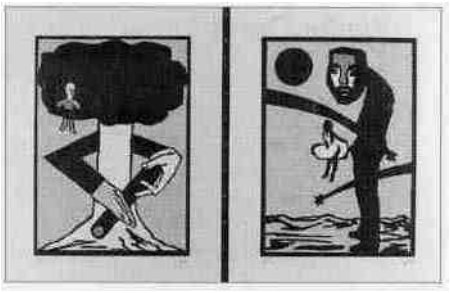
Werner Büttner

1954	geboren in Jena
1976	Gründung der Liga zur Bekämpfung des Wi dersprüchlichen Verhaltens mit Albert Oehlen
1980	Einrichtung einer Samenbank für DDR Flücht linge
1990	Professor an der Hochschule für bildende Künste Hamburg
	lebt in Hamburg
	Ausstellungen lAuswahl)
1981	Galerie Max Hetzler, Stuttgart
1983	Galerie Heien von der Meij, Amsterdam
1987	Kunstverein München ,München
	Galerie Gisela Schurr, Stuttgart
1988	Galerie Grasslin Ehrhardt, Frankfurt
1989	Galerie Brandt ,Fredensborg, Dänemark
	Städtisches Kunstmuseum, Reutlingen
1991	Galerie Peter Pakesch, Wien
1993	Kunsthalle Ritter, Klagenfurt
	Galerie Gisel Capitain, Köln
1995	Kunstverein Hamburg, Hamburg
	Galerie Bärbel Grasslin, Frankfurt



KPX 1984
Linolschnitt
44 x 59cm

Werner Büttner



Werner Büttner

KPX 1981
Linolschnitt
44 x 59 (m R)

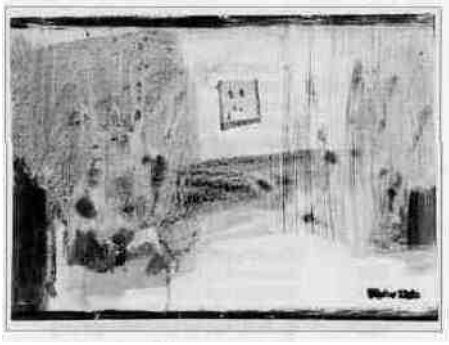
Linolschnitt
handkolorierte Linolschnitte aus: Mappe
Nr. 21/22 "Hier können Sie sehen" Nr. 21/22

Walter Dahn

o.T. 1982
60 x 45 cm
Radierung
Aufl. 40
aus: "7 junge Künstler" Folkwang, Essen

Literaturauswahl
"Walter Dahn Gemälde 1981 - 85"
Kat. Basel, Essen, Eindhoven 1986
"Walter Dahn Zeichnungen 1986/87"
Hrsg. Nicole Bellinger, München 1988

1954	in St Tonis bei Krefeld geboren
1971 - 77	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf Meisterschüler bei Joseph Beuys Mitglied der Gruppe Mülheimer Freiheit lebt in Köln
	Ausstellungen (Auswahl)
1982	Paul Maenz, Köln
1986	Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld
1986	Galerie Six Friedrich, München
1986	Kunsthalle Basel
1988	Siumltanhalle Köln Galerie Philomene Magers, Köln
1989	Kunstverein München
1990	Galerie Six Friedrich, München
1991	Galerie Klein, Bonn
1992	Luis Campana, Köln
1994	Monika Spruth, Galerie Köln
1995	Siegfried Sander Galerie, Kassel



Walter Dahn

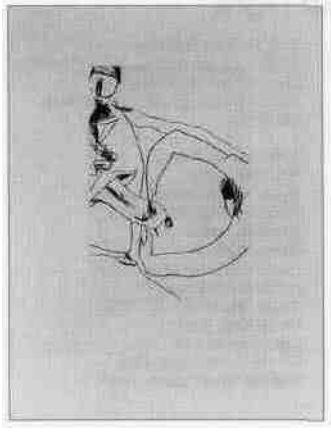
Kastenkopp im Winter, 1991
27,8 x 37,9 cm
Acryl auf Papier

Walter Dahn

o.T. 1991
32,5 x 22,3 cm
Acryl auf Umschlag

Walter Dahn

The American Classroom 1991
41,9 x 31,8 cm
Acryl aul Pappe

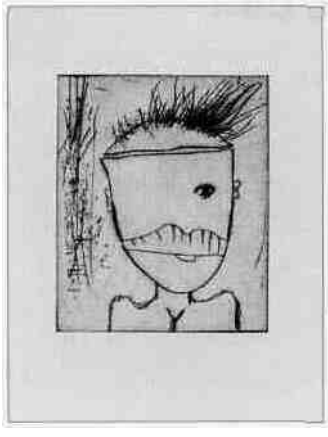


Martin Disler

o.T. 1982
60 x 45 cm
Radierung
aus: Mappe "7 junge Künstler" Folkwang, Essen

Literaturauswahl
"!Martin Disler Häutung und Tanz",
Kat. Whitchapel Art Gallery, London 1991
"Martin Disler" Kat. Kunsthalle Basel, Basel 1992
"Martin Disler", Skulpturen 1995
Kat. Kunsthalle in Emden,
Emden 1995

1949	in Seewen Schweiz geboren
1985	Bremer Kunstpreis
1987	Preis für junge Schweizer Kunst der Züricher Kunstgesellschaft
	lebt in Les Planchettes (CH)
	Ausstellungen (Auswahl)
1980	Biennale Venedig
	Kunsthalle Basel
1981	Würtembergischer Kunstverein,Stuttgart
	Centre d'Art Contemporain, Genf
1982	Marian Goodman Gallery, New York
	Dokumenta 7, Kassel
1983	Kunstverein Genf
1984	Kunstverein für die Rheinlande und Westfa-
	len, Düsseldorf
1985	Museum Folkwang Essen
	ARC/Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris
1988	Kunstbaus Zürich, Zürich
1990	Kunstmuseum St.Gallen
1992	Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
	1994 Galerie Pfefferle, München
1995	Kunsthalle Emden, Emden

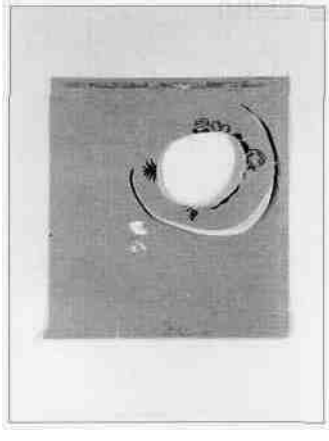


Georg Jiri Dokoupil

o.T. 1982
60 x 45 cm
Radierung
Aufl. 40
aus: Mappe "7 junge Künstler" Folkwang, Essen

Literaturauswahl
"Dokoupil Arbeiten aus 1981-84"
Kat.. Museum Folkwang Essen
"Dokoupil", Fundacion Cajade Pensiones,
Madrid
Busche Ernst A. Maenz Paul
"Jiri Georg Dokoupil", Köln 1985

1954	in Krnov (CSFR) geboren
1976 78	Kunststudium in Köln Frankfurt und Cooper Union New York bei Hans Haacke
1980	lose Zugehörigkeit zur Künstlergruppe Mülheimer Freiheit
	Gemeinschaftsbilder mit Walter Dahn
1983/84	Lehrauftrag an der Kunstakademie Düssel dorf
	lebt in Köln New York und Teneriffa
	Ausstellungen (Auswahl)
1982	Dokumenta 7, Kassel
1984	Kunstmuseum Luzern
1985	Teilnahme an der 13. Biennale
1087	Sevilla Museo de Arte contemporaneo
	Ausstellungsbeitrag Europe now,Museum für zeitgenössische Kunst Prag
1989	Robert Miller Gallery, New York
1990	Heidelberger Kunstverein, Heidelberg
1991	Galerie Krinzinger, Wien

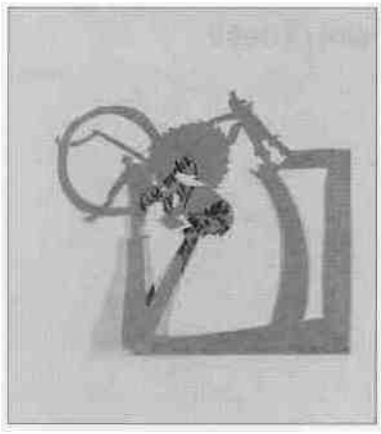


Felix Droese

Eßt mehr Obst 1980
48 x 36,7 cm
Scherenschnitt

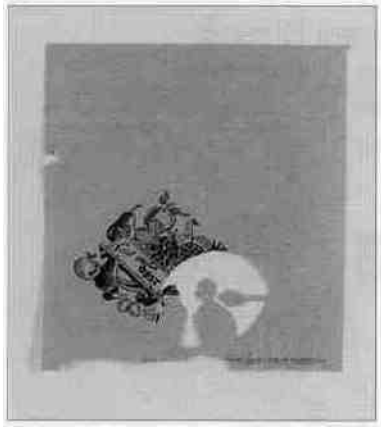
Literturauswahl:
"Mangelmutanten überleben Kapitalismus"
Bleistiftzeichnungen von Folix Droese
Kat. Museum Haus Lange, Krefeld 1984
Droese, Felix: "übereinander gegeneinander
durcheinander und zugleich"
Kat. Kunstmuseum Luzern
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1986
Droese, Felix: "Haus der Waffenlosigkeit"
Bundesrepublik Deutschland
Biennale Venedig 1988

1950	in Singen geboren
1970-76	Kunstakademie Düsseldorf bei Peter Büning und Joseph Beuys
1977	Aushilfe bei einem Landschafts und Fried- hofsgärtner
	Mitarbeit bei Spuren, Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft
	lebt in Düsseldorf
	Ausstetlungen (Auswahl)
1982	Dokumenta 7, Kassel
1986	Kunstmuseum Luzern
1987	Kunstverein Bonn
1988	Biennale Venedig
1989	Kunstverein Mannheim
1990	Galerie Schiessel, München
1994	Galerie Brigitte Ihsen, Köln
1995	Galerie Onrust, Amsterdam
	Produzentengalerie Hamburg
	Goetheinstitut Brüssel



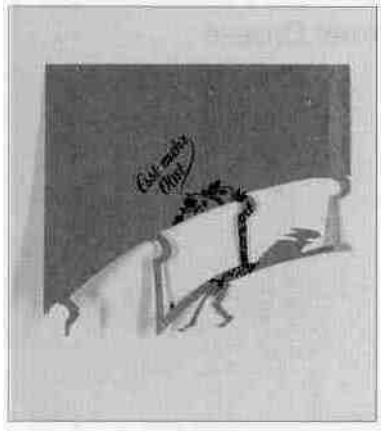
Felix Droese

Eßt mehr Obst 1980
48 x 36,7 cm
Scherenschnitt



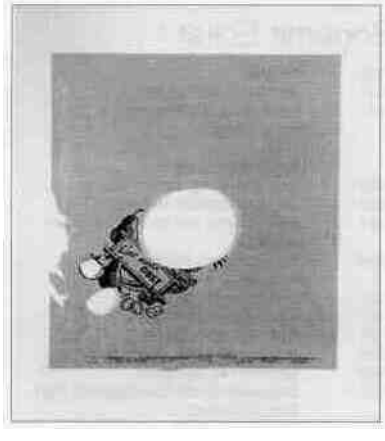
Felix Droese

Eßt mehr Obst 1980
48 x 36,7 cm
Scherenschnitt



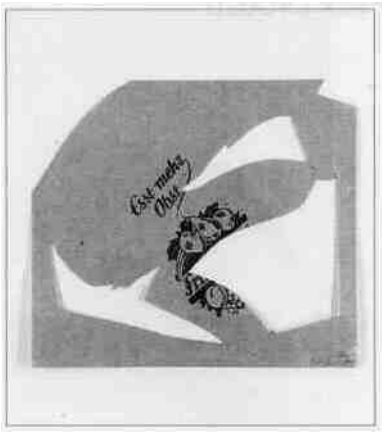
Felix Droese

Eßt mehr Obst 1980
48 x 36,7 cm
Scherenschnitt



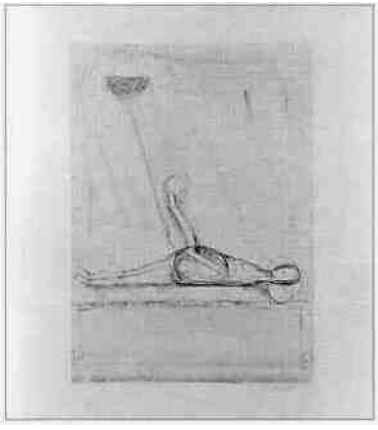
Felix Droese

Eßt mehr Obst 1980
48 x 36,7 cm
Scherenschnitt



Felix Droese

Eßt mehr Obst 1980
48 x 36,7 cm
Scherenschnitt



Irmel Droese

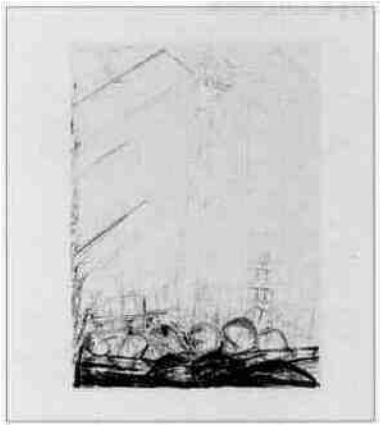
Was für eine lange Reise 1987
65 x 51 cm
Lithographie

Literatur
"Irmel Droese", Galerie A.Kohnen, Düsseldorf 1984
"Nur ein Loch im Himmel", C.Hölzl Düsseldorf 1981
"Beziehungskiste", E. Klein, Bonn 1986

1943	in Landsberg/Warthe geboren
1960-1964	Studium an der Fachhochschule Mainz
1969-1975	Studium an der Kunstakademie Köln bei Joseph Beuys und Erwin Heerich
1972	Meisterschülerin bei Joseph Beuys Heirat mit Felix Droese
	lebt in Düsseldorf

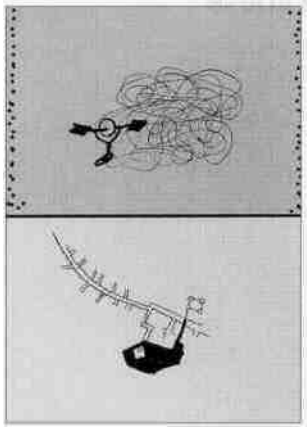
Ausstellungen (Auswahl)

1986	C.Hölzl, Düsseldorf
1986	Kunstverein Bonn
1989	Galerie M. und R. Fricke, Düsseldorf



Irmel Droese

Die Erschießung 1987
65 x 51 cm
Lithographie



Bogomir Ecker

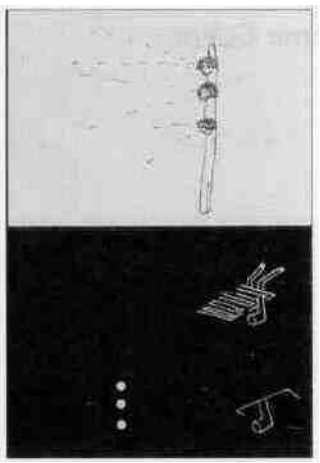
Die Einbahnstraße der Ohren 1982
42x29,5 cm
Buch und Stanzdruck
12 Blätter

Literaturauswahl
"Bogomir Ecker Die Stimme von LU RU"
Kat. Kunstverein Braunschweig 1991
Barth, F.: Bogomior Ecker Die Tropfstein maschine, In Kunstforum 125 1994
"Mit Meteoriten"
Kat Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1995

1950	geboren
1971 – 73	Kunstakademie Karlsruhe
1973 –79	Kunstakademie Düsseldorf
	lebt in Stuttgart

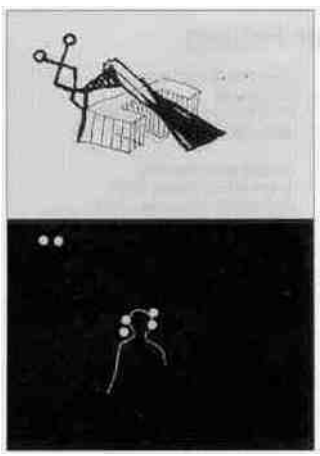
Ausstellungen (Auswahl)

1982	Nachtvorstellung Halle A, Düsseldorf
1983	Produzentengalerie Hamburg
1984	Die Lauf Bahn, Von der Heydt Museum Wuppertal
1986	Beiteiligung an Jenisch Park Skulptur Hamburg
1987	Dokumenta 8, Kassel
1989	Galerie Philomene Magers, Bonn
1991	Kunstverein Braunschweig
1993	Produzentengalerie Hamburg
1994	Galerie Fricke, Düsseldorf
1995	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf



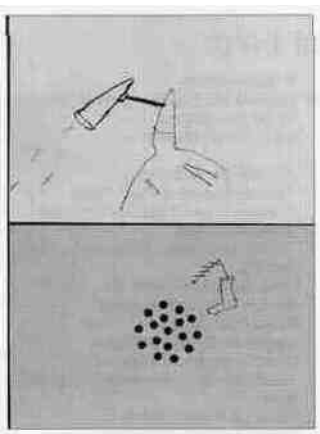
Bogomir Ecker

Die Einbahnstraße der Ohren 1982
42 x 29,5 cm
Buch- und Stanzdruck



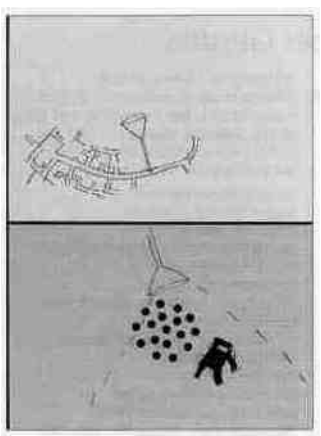
Bogomir Ecker

Die Einbahnstraße der Ohren 1982
42 x 29,5 cm
Buch- und Stanzdruck



Bogomir Ecker

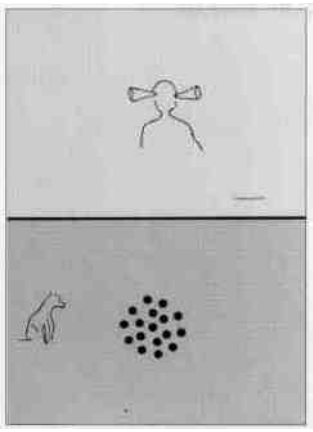
Die Einbahnstraße der Ohren 1982
42 x 29,5 cm
Buch- und Stanzdruck



Bogomir Ecker

Die Einbahnstraße der Ohren 1982
42 x 29, 5 cm
Buch- und Stanzdruck

Bogomir Ecker



Die Einbahnstraße der Ohren 1982
42x29,5cm
Buch- urd Slanzdruck

Rainer Fetting

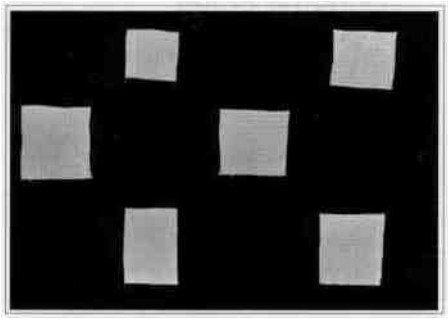
o.T. (Hund) 1984
88 x 124 cm
Siebdruck

Literaturauswahl
"Rainer Fetting": Museum Folkwang, Essen Essen 1986
"Rainer Fetting", Berlin , New York
Alte Nationalgalerie Berlin 1990
"4 x Fetting", Richard-Haitzmann Museum, Niebüll 1995

1949 geboren in Wilhelmshafen
1969 72 Tischlerlehre
1974 79 freie Berliner Kunstausstellung
1973 79 DAAD Stipendium New York

Ausstellungen lAuswahl)
1978 Galerie am Montzplatz Berlin
1984 Marlborough Gallery New York
1988 Galerie Kai Forsblom Helsinki 1988
1990 Stadtmuseum Weimar, Weimar
1991 Raab Gallery London
1992 Galerie Pfefferle, München
1993 Museo de Bellas Artes Buenos Aires
1995 Richard-Haitzmann Museum Niebüll

Günter Förg



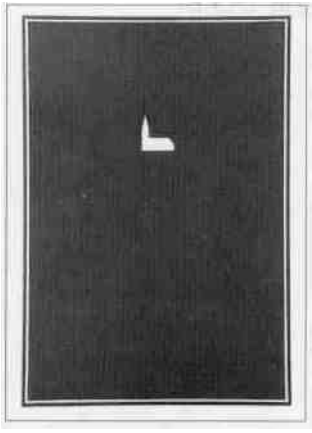
6 Rechtecke 1991
60 x 74 cm
Holzschnitt

Literaturauswahl
"Günther Förg Painting/Sculpture/ Instal lation
Kat. Newport Harbor, Art Museum Newport Beach, Kalifornien 1989
"Günther Förg – Ölpastelle", Gesellschaft für Gegenwartskunst, Augsburg 1994
"Günther Förg", Stedelijk Museum Amsterdam 1995

1952 in Füssen geboren
1973 1979 Akademie der bildenden Künste in München bei Karl Fred Dahmen
lebt in Areuse Schweiz

Ausstellungen (Auswahl)
1985 Nouvelle Biennale de Paris, Paris
1986 "Chambre d'ami", 1 Museum von Heder daagse, Kunst, Gent
1987 "Günther Förg, Hubert Kiecol, Günter Tuzina" Drawings
1988 Haags Gemeentemuseum (E) Museum Fridericianum Kassel
1930 Galerie Max Hetzler, Köln
1992 Kunstverein München, München
1993 Deutscher Werkbund, Frankfurt
1994 Gesellschaft für Gegenwartskunst, Augsburg 1994
1995 Galerie Lia Rumma, Neapel
1995 Stedelijk Museum, Amsterdam

Ludger Gerdes



Phase 1 1987
60 x 42 cm
Siebdruck

Literaturauswahl
Jenisch-Park: Skulptur, Kulturbehörde Kunst im öffentlichen Raum, Hamburg 1986
"Ludger Gerdes", Kat. Museum Haus Esters Krefeld 1989
"Ludger Gerders", Kat. Kunstraum München und Kunstverein München 1990

1954 in Lastrup bei Lindern geboren
1995- 1982 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf (zunächst bei Lothar Baumgarten und Timm Ulrichs, Abteilung Münster, ab 1977 bei Gerhard Richter in Düsseldorf
lebt in Düsseldorf und München

Ausstellungen (Auswanl)
1981 Galerie Schöttle München
1983 Kunsthalle Düsseldorf
1984 Karl Schmidt Rottluff Förderungsstiftung Brücke Museum Berlin
1986 Kunstverein Köln
1987 Skulpturen Projekte in Münster 1987 Landesmuseum Münster
1988 Kunsthalle Düsseldorf/Kunstsammlung, Nordrhein Westfalen
1989 Kunstverein München
1990 Kasseler Kunstverein, Kassel
1992 Galerie Rudiger Schöttle Paris
1994 Kunsthalle Kiel - Düsseldorf Kunsthalle
1995 Galerie David Gilmour London

Ludger Gerdes

Herme 1987/88
60 x 42 cm
Siebdruck

Ludger Gerdes

Passant 1987/88
60 x 42 cm
Siebdruck

Ludger Gerdes

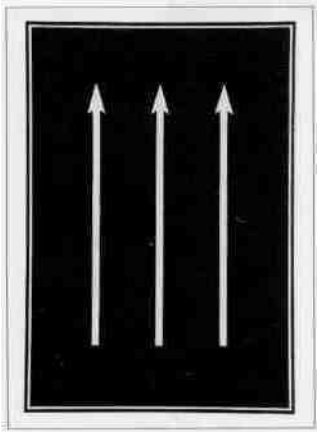
Deckblatt 1987/88
60 x 42 cm
Siebdruck

Ludger Gerdes

Innenstadt 1987/88
60 x 42 cm
Siebdruck

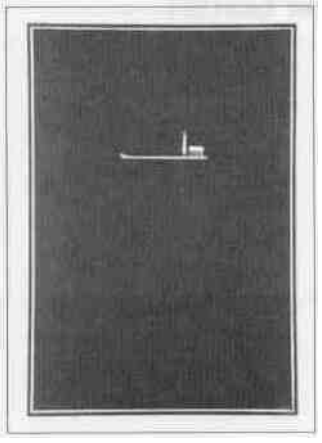
Ludger Gerdes

Unterkomplexität 1987/88
60 x 42 cm
Siebdruck



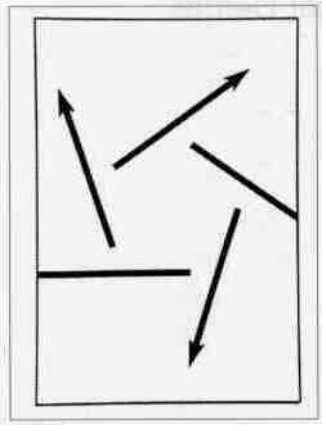
Ludger Gerdes

Pfeile 1978/88
60 x 42 cm
Siebdruck



Ludger Gerdes

Schiff 1987/88
60x42cm
Siebdruck



Ludger Gerdes

Kreis 1987/88
60 x 42 cm
Siebdruck

Fragile Intuition 1989
63 x 44 cm
Mischtechnik
aus: Bon Angeles

Literaturauswahl:
"Im Mittelpunkt Kunst", Westfälischer Kunstverein Münster 1985
"Bon Angeles", Kat. Vertretung des Landes Nordrhein-Westfalen Bonn und Santa Monica Museum of Art Los Angeles 1989

Marcel Hardung

1958 in Düsseldorf geboren
1983-1984 Gaststudium Architektur Kunstakademie Düsseldorf
lebt in Düsseldorf

Ausstellungen (Auswahl)
1984 Westfälischer Kunstverein Münster (G)
1985 Museum Schloß Hardenberg Velbert (E)
Städtische Kunsthalle Düsseldorf
1987 Museum Folkwang, Essen
1988 kampnagelfabrik, Hamburg
1989 Santa Monica Museum of Art, Los Angeles

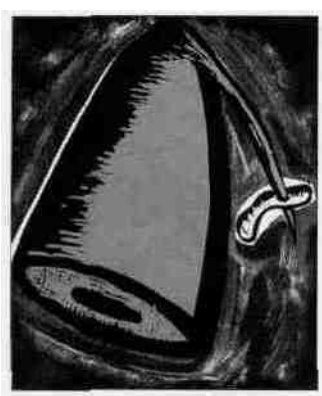
Ten easy pieces one of them 1989
63 x 44 cm
Mischtechnik
aus: Bon Angeles

Literaturauswahl:
"Bon Angeles", Kat. von Vertretung des Landes Nordrhein Westfalen Bonn und Santa Monica Museum of Art Los Angeles 1989
"Ernst Hesse" Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve 1993
"Ernst Hesse", Ralph Kulschewski Künstlerporträt, Kunst Köln 1995

Ernst Hesse

1949 in Hilden geboren
1976-1981 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf Meisterschüler bei Erich Reusch
1980 Stipendium der Ernst Poensgen-Stiftung
lebt in Düsseldorf

Ausstellungen (Auswahl)
1978 Kunst- und Museumsverein Wuppertal
1980 Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf
1982 Kunsthalle Düsseldorf
1984 Aorta Amsterdam
1986 Kunsthalle Wilhelmshaven
1988 Künstlerhaus Kiel e. V
Skulpturenpark Düsseldorf
1990 Galerie Sieglinde Dietz, Meckenheim
1991 Oxy Gallery, Osaka
1993 Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel
Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve
1995 Galerie Neumann Düsseldorf



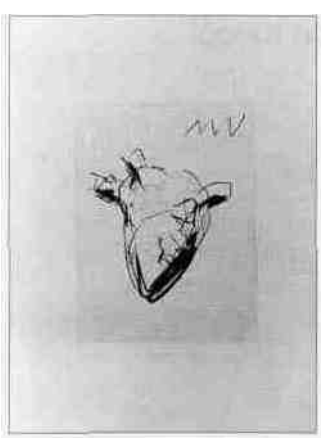
O.T. 1982
60 x 46 cm
Lithographie
Aufl. 40
aus Mappe 7 junge Kunstler Folkwang Essen

Literaturauswahl:
"Die geballte Faust", Jutta Köther Wolkenkratzer Art Journal 1984
"von hier aus", Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf , Düsseldorf 1984
"Jetzt geht es um..." Renate Wolff ART Nr. 6 1994

Gerard Kever

1956 in Kohlscheid geboren
seit 1980 Zugehörigkeit zur Gruppe Mülheimer Freiheit (bis 1982)
lebt in Köln

Ausstellungen (Auswahl)
1981 im Klapperhof , Köln
Berlin
1983 Galerie Ursula Schurr, Stuttgart
Galerie Six Friedrich
1985 Galerie Varisella, Nürnberg
1990 OMC Wuppertal
1991 Uta Inbstitut, Köln
1993 A. Klager, Frankfurt aM
1994 Galerie Martens, Sylt
1995 Galerie Schwarz ,Köln



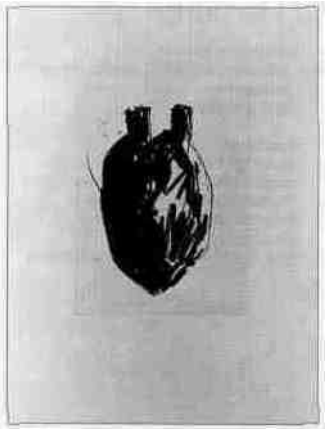
Herz1 1988
66 x 47 cm
Radierung

Literaturauswahl:
"Hubert Kiecol", Kat. Westfälischer Kunstverein, Münster 1990
"Hubert Kiecol", Kat. Kunsthalle Nürnberg 1991
"Hubert Kiecol", Kat. Kunstverein Wolfsburg 1995

Hubert Kiecol

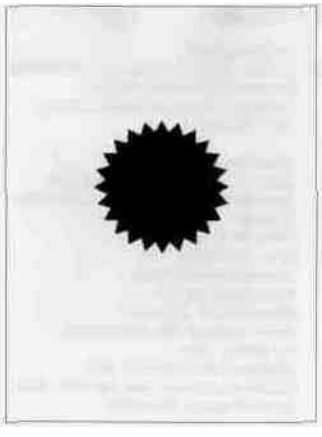
1950 in Bremen-Blumenthal geboren
Studium an der Hochschule lur bildende Künste in Hamburg

Ausstellungen (Auswahl)
1981 Produzentengalerie Hamburg
1982 Kampnagelfabrik, Hamburg
Kunsthalle Köln
1983 Produzentengalerie Hamburg
Galerie Rolf Ricke, Köln
1984 Galerie Max Hetzler ,Köln
1985 Neue Nationalgalerie, Berlin
1986 Frankfurter Kunstverein Kulturforum, Frankfurt
1987 Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
1988 Galerie von Krimpen, Amsterdam
1990 Luhring Augustine, New York
1992 Galerie Bärbel Grasslin, Frankfurt/Main
1994 Jablonka Galerie, Köln
1995 Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg



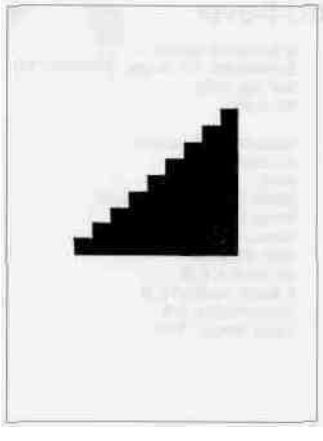
Hubert Kiecol

Herz 2 1988
66 x 47 cm
Radierung



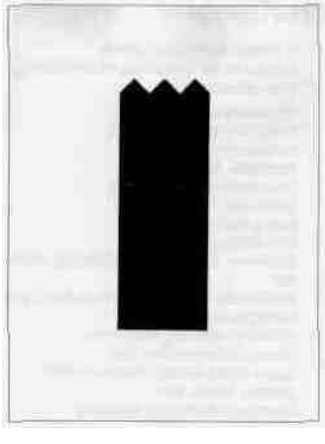
Hubert Kiecol

o.T. 1988
66 x 47 cm
Radierung



Hubert Kiecol

Treppe 1984
50 x 35 cm
Radierung



Hubert Kiecol

Zaun 1984
je 50 x 35 cm
Radierung

Frau mit getigerten Armen
ca. 54 x 37 cm
Linolschnitt
(Aufl. 5)

Gutstav Kluge

1947 in Wittenberg/Elbe geboren
lebt und arbeitet in Hamburg

Ausstellungen (Auswahl)
1977 Produzentengalerie Hamburg 1980
1983 Kunstverein Brühl
1984 Hamburger Kunsthalle, Hamburg
1986 Galerie Rudolf Zwirner Köln
1987 Bonner Kunstverein, Kunstverein in Hamburg
1988 Badischer Kunstverein in Karlsruhe
1990 Akiri Ikeda Gallery, Nagoya, Japan
1991 Galerie Michael Haas, Berlin
1992 Saarland Museum, Saarbrücken
1994 Galerie Michael Haas, Berlin
1995 Produzentengalerie Hamburg

Jesu meine Freude (Motette für 5 Stimmen)
Motiv 1 1989)
42 x 54 cm
Radierung

Literaturauswahl:
"Bildwechsel",Neue Malerei aus Deutschland
Akademie der Künste Berlin 1981
"Von hier aus" Zwei Monate neue deutsche Kunst in
Düsseldorf ,Düsseldorf 1984
"Tiefe Blicke", Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Osterreich und der Schweiz Köln 1985

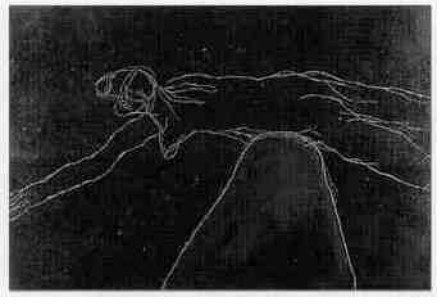
Jan Knap

1949 in Chrudim (CSSR) geboren
1970-1972 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Gerhard Richter
1979 Gründung der Gruppe NORMAL (mit Peter Angermann und Milan Kunc)
lebt in den USA

Ausstellungen (Auswahl)
1980 11. Biennale de Paris, Musee d'art Moderne, Paris
1981 Rundschau Deutschland, München
Akademie der Künste, Berlin
Positionen und Tendenzen, Nürnberg
1984 Messegelände Halle 13, Düsseldorf
1991 Galerie Kaess Weiss, Stuttgart

Jesu meine Freude (Motette für 5 Stimmen)
Motiv 4, 1989
42 x 54 cm
Radierung

Jan Knap



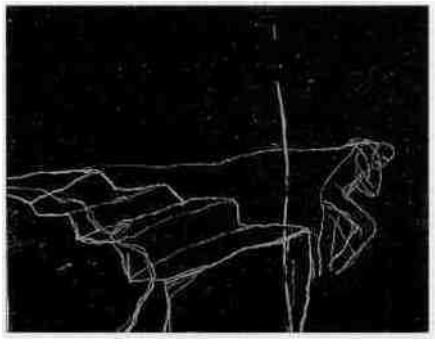
o. T. (Kegelfrau) 1989
150x250 cm
Holzschnitt auf Papier

Literaturauswahl:
"Paco Knöller", Galerie Garsten Greve, Düsseldorf 1986

Paco Knöller

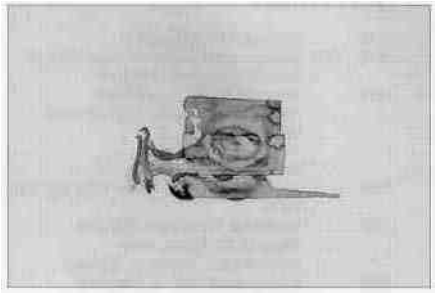
1950 in Obermarchtal geboren
1972-78 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
lebt in Düsseldorf

Ausstellungen (Auswahl)
1978 Städtische Galerie, Ravensburg
1982 Kunsthalle Düsseldorf
1985 Galerie Greve, Köln
1986 Galerie Wallner, Malmo
1992 Galerie Karsten Greve, Köln
1993 Galerie Franck + Schulte Berlin



o.T. (Umweg),1989
150 x 250 cm
Ölkreide übermalt

Paco Knöller



o.T. o.i.J
23 x 32 cm
Aquarell

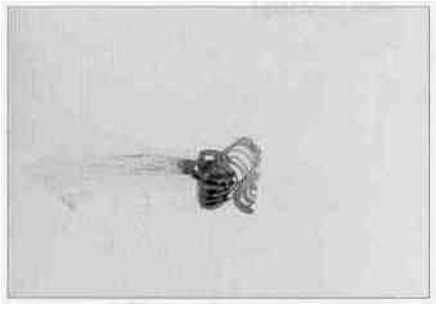
Literaturauswahl:
"Klaus Kumrow, Aquarelle 1981-1992"
Kunsthalle Bremen, Bremen 1993
"Klaus Kumrow "Hamburger Kunsthalle
Hamburg 1995

Klaus Kumrow

1959	geboren in Hannover
1980-84	Studium an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg
	lebt in Hamburg

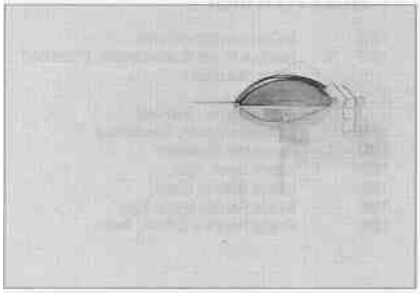
Ausstellungen (Auswahl)

1984	Produzentengalerie Hamburg
1985	CC-Galerie,Graz
1987	Kunstraum München
1983	Galerie N. D. Marquardt, Paris
1989	Galerie Stahlberger, Weil am Rhein
1990	Galerie Artline, Den Haag
1992	Produzentengalerie Hamburg
1993	Kunsthalle Bremen, Bremen
1995	Hamburger Kunsthalle, Hamburg



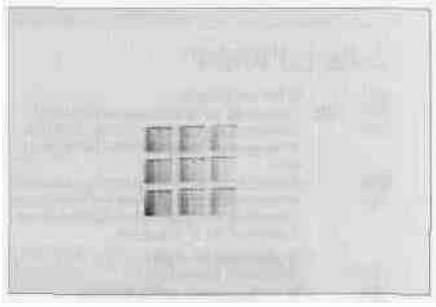
o.T. o.J.
23 x 32 cm
Aquarell

Klaus Kumrow



o.T. o.J.
23x 32 cm
Aquarell

Klaus Kumrow



Klaus Kumrow

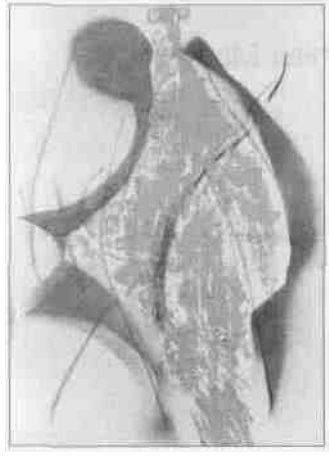
o.T. o.J
23 x 32 cm
Aquarell

Milan Kunc

Solitud (Einsamkeit) 1983/84
50 x 73 cm
Tusche, Wachskreide

Lileraturauswahl:
"Künstliche Paradiese", Museum Folkwang, Essen, Kunstverein München 1985
"Milan Kunc" Kat. Pat Hearn Gallery, NewYork1986
"Milan Kunc"Kat. Studio Rafaelli, Trento1994

1944	in Prag geboren
1963-1967	Studium an der Akademie in Prag
1968	Emigration in den Westen
1970-1974	Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys und Gerhard Richter
1979	Gründung der Gruppe NORMAL (mit Peter An germann und Jan Knap) lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1980	11. Biennale de Paris, Musee d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
1982	Städtische Kunsthalle Düsseldorf Museum Folkwang, Essen
1983	Groninger Museum, Groningen
1984	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
1985	Galerie Monika Spruth, Köln Galerie Pat Hearn, New York
1988	Roöert Miller Gallery New York
1991	Galerie Kaess Weiss, Stuttgart
1993	Badischer Kunstverein, Karlsruhe
1994	Gallery Renee Foutouli, Long Island
1995	Galerie OZ Paris



Adolphe Lechtenberg

o.T. 1989
63 x 44 cm
Mischtechnik
Original
(aus Bon Angeles)

Lileraturauswahl:
"Adolph Lechtenberg", Kunstverein Oerlinghausen 1986
"Bon Angeles" Kat. von Vertretung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn und Santa Monica Museum of Art Los Angeles 1989

1952	in Gelsenkirchen geboren
1973-1980	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1981	Kuntmuseum Düsseldorf
1982	Kunstverein Bochum, Haus Kemnade (E)
1984	Planetenwanderung Kunsthalle Düsseldorf (E)
1985	Carnets d'Artistes, Maison Rabelais,Metz
1986	Kunstverein Oerlinghausen
1987	Kunststation Frankfurt (E) Ort und Zeit PPM, Düsseldorf
1988	La Genie de la Bastille, Paris

Annette Leyener

o.T. 1989
63 x 44 cm
Mischtechnik
8tlg aus: Bon Angeles

Literaturauswahl:
"Das Aktfoto" Münchener Stadtmuseum 1985
"Bon Angeles" Kat. von Vertretung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn und Santa Monica Museum of Art Los Angeles 1989

1958	in Essen geboren
1978-1982	Studium an der Folkwang Schule Essen
1982	Studium der Fotografie an der Fachhoch-schule Köln (Meislerschülerin) lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1983	Wie lebt man im Ruhrgebiet, Museum Folkwang, Essen Frankfurter Kunstverein
1984	Kunstverein München
1985	Das Aktfoto, Münchener Stadtmuseum Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Frankfurter Kunstverein,Museum des 20 Jahrhunderts Wien
1986	Holzschnitt und Skulptur Galerie Pyramide, Wuppertal
1987	Galerie Portfolio, Antwerpen
1988	Holzdrucke Kugelmensch im neuen Raum, Düsseldorf
1989	Santa Monica Museum of Modern Art Los Angeles

o.T. 1989
44 x 63 cm
Mischtechnik
8tlg. aus BonAngeles

Literaturauswahl:
"Der letzte Schrei" Kunstmuseum Düsseidorf 1983
"Bon Angeles" Kat. von Vertretung des Landes Nordrhein-Westfalen,Bonn und Santa Monica Museum of Art Los Angeles 1989

Julia Lohmann

1951	in Dorsten geboren
1971 -1978	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
1985	Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen Förderpreis der Stadt Düsseldorf für Bildende Kunst
1988	Stipendium der Stiftung Skulpturenpark Seestern
1989	Förderpreis zum Rubenspreis der Stadt Siegen Lehrauftrag an der Staatlichen Kunstakademie Düsseidorf lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1982 83	Kunstverein Bochum(E)
1983	Kunsthistorisches Institut Bonn (E)
1984	Kunstlandschaft BRD, Badischer Kunstverein Karlsruhe Frac, Mulhouse, Strasbourg
1985	Perspektiven Kunstmuseum Düsseldorf
1986	"Der Neubau Paul Pozozza Museum" mit Wasa Marjanov, Düsseldorf
1987	Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Neue Galerie, Kassel
1988	"Ucronos", Faux Mouvement, Metz
1988 89	Villa Romana Gerrnanisches Nationalmuseum Nürnberg

1/88 A,1988
87 x 63 cm
Holzschnitt

Literaturauswahl:
Händler, Ruth:"Nichts im Sinn mit Malerei" in Art Nr. 3 September 1989
"The Woodcuts of 'Matthias Mansen" Joshua P. Smith 1992
"Sitzen,Stehen, Liegen" Wolfgang Wittrock Kunsthandel Düsseldorf 1995

Matthias Mansen

1958	in Ravensburg geboren
1978–1984	Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe
1987	Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg
1988	Atlelier in Paris
1988	1 Preis beim Kunstpreis der Stadt Ulm
1991	Kunstpreis "Junger Westen 91", Kunsthalle Recklinghausen
	Ausstellungen (Auswahl)
1983	Villa Eisenlohr, Reutlingen
1988	Rathaus Reutlingen, Reutlingen Produzenlengalerie Hamburg Galerie Geiselhart, Reutlingen Kunststiftung Baden-Württemberg Stuttgart
1990	70s into 80s, Museum of Fine Arts, Boston
1992	Marking the Decades, Museum ot Fine Arts, Baltimore
1993	Joan Prats Gallery, New York
1995	Galerie Rothe, Frankfurt

1/88 B,1988
87 x 63 cm
Holzschnitt

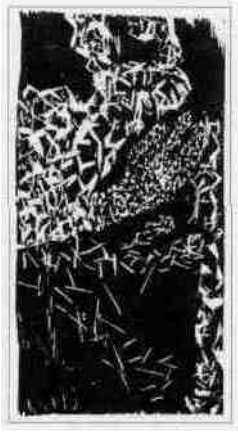
Matthias Mansen

1/88 C 1988
87 x 63 cm
Holzschnitt

Matthias Mansen

Matthias Mansen

1/88 D 1988
87 x 63 cm
Holzschnitt



Matthias Mansen

1/88 E 1988
87 x 63 cm
Holzschnitt

Matthias Mansen

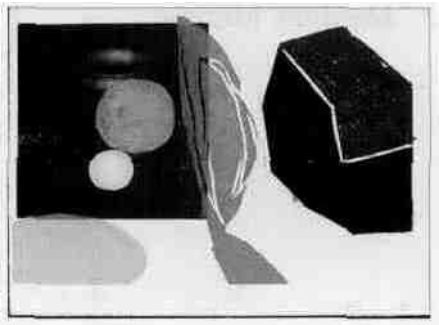
1/88F 1988
87 x 63 cm
Holzschnitt

Wasa Marjanov

o.T. 1989
63x44
Ölkreide
aus: BonAngeles

Literaturauswahl:
"Kunstpreis Junger Westen 81"
Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1981
"Bon Angeles" Kat. von Vertretung des Landes Nordrhein- Westfalen, Bonn und Santa Monica, Museum of Art Los Angeles 1989

1947	in Pancevo/ Jugoslawien
1965-1968	Maschinenschlosserlehre
1976-1983	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf (Meisterschüler)
	lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1979	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf
1980	Kunstmuseum Bern
1981	Städtische Kunsthalle Recklinghausen
1982	"5 x Around 10 on 8", New York
1984	Kunstverein Konstanz
1986	Kunstmuseum Tailpeh, Taiwan
1987	IKON Gallery, Birmingham GB
1988	Museum für Neue Kunst, Freiburg
1989	Kunstmuseum Bern
	Mannheimer Kunstverein



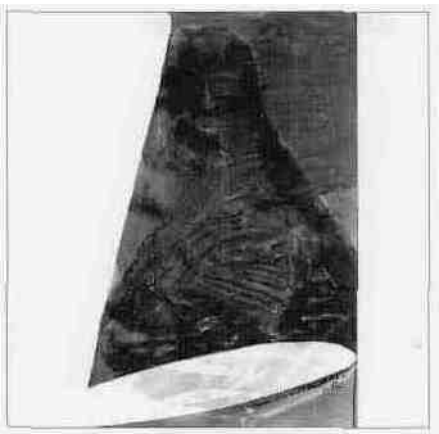
2 x Haus, Möse, Mond 1986

79 x 37 cm
Linolschnitt

Literaturauswahl:
"ich - Peter Mell", Selbstverlag 1974
"Die Kirche ist keine Himmelsmacht"
Radierungen, Fotos
Text und 1 Film (16 mm, 20 min.) vom Leben und von der Hl Therese von Konnersreuth, im Selbstverlag 1975 76
"Peter Mell" Kat. Dany Keller Galerie, München 1984

Peter Mell

1939	in Weimar geboren
1959-64	Studium Kunsterziehung Akademie München
	Ausstellungen (Auswahl)
1966	Kunstmuseum St Gallen
1969	Galerie Hammer, Weiden
1970	Herbstsalon, Haus der Kunst, München
1972	Siebdruck Werkstatt mit Hans Poppel und Uwe Streifeneder, Spielstraße der Olympischen Sommerspiele, München
1977	vor Ort Arbeitsgalerie, Hamburg
1979	Völkerkundemuseum München, München
1983	BBK, München
1985	Galerie Zimmer, Düsseldorf
1990	Galerie Bernd Lutze, Friedrichshafen Dany Keller Galerie, München
1991	Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf



Nelson Mandela 1987

107x79cm
Zeichnung

Peter Mell

Ed io anche son architetto, 1989

81 x 120 cm
Aquatinta

Literaturauswahl:
"Den Menschen der Zukunft"
Kunstverein Hannover, Hannover 1990
"Frledrich Nietzsche, Giulio Castagnoli, Gernard Merz", Kat. Goethe Institut Turin 1994, Archipittuar", Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994

Gerhard Merz

1947	in Mammendorf/Fürstenfeldbruck geboren lebt in Köln
	Ausstellungen (Auswahl)
1987	documenta 8, Kassel
1989	"Einleuchten", Deichtorhalle, Hamburg
1990	De ordine geometrico, De Appel, Amsterdam
1990	Den Menschen der Zukunft, Kunstverein Hannover, Hannover
1991	Metropolis, Berlin
1992	documenta 9, Kassel
1934	Friedrich Nietzsche, Gilulio Castagnoli, Gerhard Merz, Goetheinstitut Turin Hamburger Kunsthalle

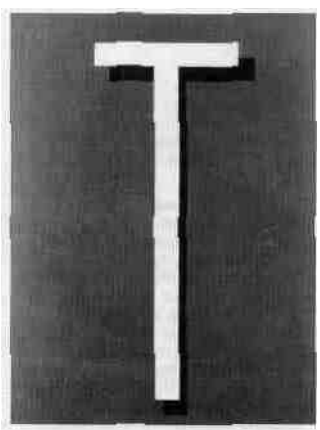
Costruire 1989

107 x 81 cm
Aquatinta

Gerhard Merz

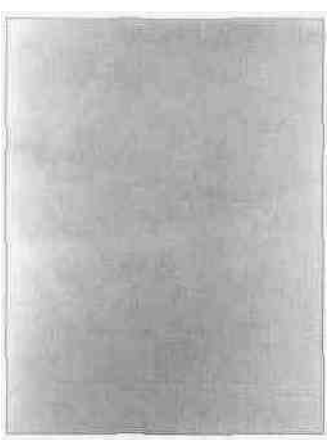
o.T (Flammen) 1989
107x81 cm
Aquatinta (?)

Gerhard Merz



o.T. Lineal 1989
107x81 cm
Aquatinta (?)

Gerhard Merz



o.T. (Monochrom) 1989
107x81 cm
Aquatinta (?)

Gerhard Merz

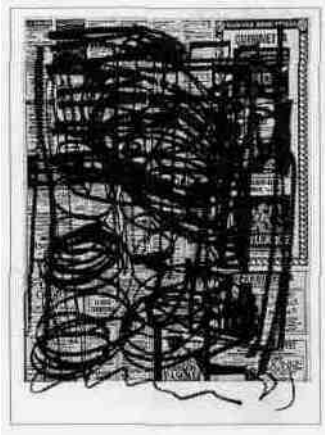
Cinema 1 1989
74 x 53 cm
Kupfer und Buchdruck

Literaturauswahl:
"Olaf Metzel" Kat. Produzentengalerie Hamburg 1990
"Olaf Metzel" Kat. Galerie Fahnemann Berlin 1991
"Olaf Metzel" Kat.Hamburger Kunsthalle Hamburg 1992

Olaf Metzel

1952 in Berlin geboren
1971-77 Studium Hochschule der Künste Berlin
lebt in Berlin

Ausstellungen (Auswahl)
1981 Bockhstr. 7 3.OG
1982 Türkenwohnung Abstand 12 000,- DM
Tankstelle Landsbergerstr. 193 (B2)
1984 DAAD Galerie Berlin
1985 Künstlerhaus Bethanien, Berlin
1990 Produzentengalerie Hamburg
1991 Kunstraum München
1992 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden
Hamburger Kunsthalle, Hamburg



Olaf Metzel

Cinema; 2 1989
74 x 53 cm
Kupfer und Buchdruck

Helmut Middendorf

King Kong malt 1978

37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

Literaturauswahl:
"Helmut Middendorf" Galerie Buchrnann, St. Gallen 1982
"Helmut Middendorf "Galerie Volker Skulima, Berlin 1985
"Blau-Farbe der Ferne", Kat. Kunstverein Heidelberg, Heidel berg 1990

1953	in Dinklage geboren
1971–1979	Studium der Malerei an der Hochschule der Künste Berlin bei K.H. Hödicke
ab 1979	Lehrauftrag für Experimentalfilm an der Hochschule der Künste Berlin
1980	Stipendium des daad für New York lebt in Berlin

Ausstellungen (Auswahl)

1980	"Apres de Cassicisme" Musee d'Art et d' Industrie, St Etienne
1981 -1983	Groninger Museum, Groningen Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
1984	Kunstverein Braunschweig
1988	Gallerie 16, Stockholm
1990	Galerie Buchmann, Basel
1992	Galerie Volker Diehl, Berlin
1994	Eleni Koroneou Gallery, Athen
1995	Kunstverein Göttingen im Alten Rathaus Galerie Volker Diehl, Berlin

Helmut Middendorf

Palettenuntergang 1978
37,5 x 28 cm

Aufl 29
aus: Mappe Nr. 16/ 29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

Warum weigert sich der Affe, 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr. 16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

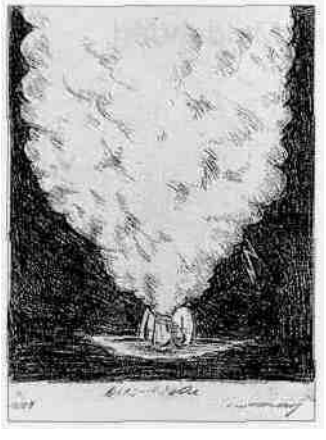
Siegessäule 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

Zukunftsmusik 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

Ostblock 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

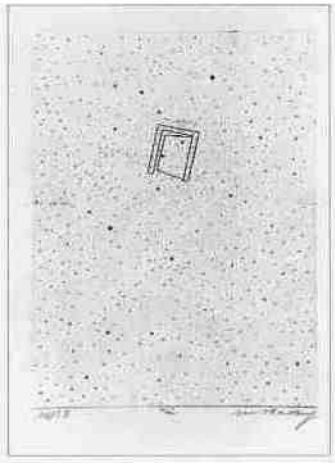


Helmut Middendorf

Bierwolke 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
aus: Mappe Nr. 16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

Empire State Building, gepfeffert 1973
37,5 x 28 cm
Litho,handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige



Helmut Middendorf

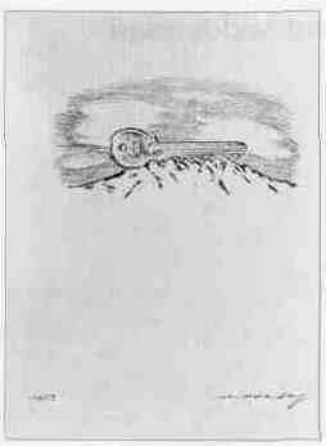
Tür, 1978
37,5 x 28 cm
Litho,handkoloriert,
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

Tubenwunder, 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

Palettenwald, gefällt 1978
37,5 x 28 cm
Liltho, handkoloriert
Aufl. 29
aus: Mappe Nr. 16/29 Sechzehn Richtige

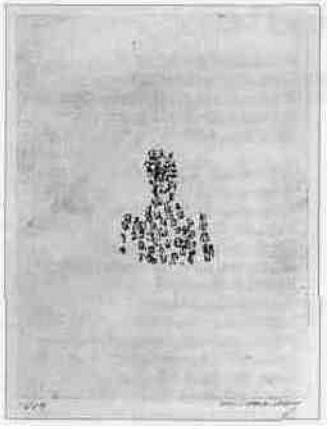


Helmut Middendorf

Alpenwelt, 1978
37, 5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
aus: Mappe Nr. 16/19 Sechszehn Richtige

Helmut Middendorf

UV Licht, 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
aus: Mappe Nr. 16/29 Sechszehn Richtige



Helmut Middendorf

Portrait, 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
aus: Mappe Nr. 16/29 Sechszehn Richtige

Helmut Middendorf

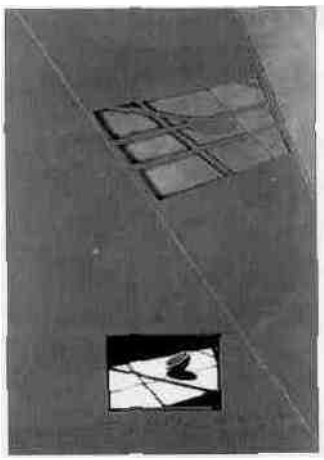
Beistifthand, 1978
37,5 x 28 cm
Litho, handkoloriert
aus: Mappe Nr.16/29 Sechszehn Richtige

Helmut Middendorf

o.T.1982
99,5 x 69,5 cm
Linolschnitt
aus: Mappe Nr.16/29 Sechzehn Richtige

Helmut Middendorf

o.T. 1982
69,5 x 99,5 cm
Linolschnitt



Manfred Müller

Walking Shadows 1989
63 x 45 cm
Mischtechnik
aus: BonAngeles

Literaturauswahl:
"Forum junger Kunst"
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1984
"Bon Angeles" Kat. von Vertretung des Landes
Nordrhein-Westfalen, Bonn und Santa Monica
Museum of Art Los Angeles 1989

1950	in Düsseldorf geboren
1967- 1970	Lehre als technischer Zeichner
1976 1981	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
	Meisterschüler bei E. Heerich
	lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1980	Goethe Institut Paris
1981	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
1983	Städtische Galerie, Düsseldorf
1984	Würtembergischer Kunstverein Stuttgart
	Kunsthalle Mannheim
	Kunsthalle Baden-Baden
	Stadtmuseum Düsseldorf
1985	Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
1980	Dimension V, Kunsthalle Köln, Kunsthalle Berlin, Villa Stuck München
1988	Galerie Jollenbeck, Köln
1989	Santa Monica Museum of Art Los Angeles

Gerhard Nachberger

o.T. 1982
60 x 45 cm
Lithographie
aus: "7 Künstler", Folkwang, Essen

Literaturauswahl:
"Mülheimer Freiheit und interessante Bilder aus Deutschland" Galerie Paul Maenz, Köln 1980
"10 junge Künstler aus Deutschland"
Kat. Museum Folkwang, Essen 1982
"Mülheimer Freiheit - Proudly Present
The Second Bombing" Fruitmarket Gallery,
Edinburgh; Insiitule of Contemporary Arts,
London 1982

1955	in Klagenfurt geboren
	Kunststudium in Frankfurt/M und New York
	lebt in Köln
	Ausstellungen (Auswahl)
1980	Galerie Paul Maenz, Köln (Mülheimer Freiheit)
1980	Groninger Museum Groningen (Mülheimer Freiheit)
1982	Kunstverein Wilhelmshaven (Mülheimer Freiheit)
1983	Scottish Art Council Edinburgh (Mülheimer Freiheit)
	Bonnefanten Museum Maatsricht
1984	Museum von Hedendaagse Kunst Gent
	Galerie Jurka, Amsterdam
	Galerie Leyendecker San Clemente/Teneriffa

Gerhard Naschberger

O.T. 1982

99,5 x 69,5 cm
Linolschnitt
Aufl. 60
aus: Mappe Nr. 16/60

Markus Oehlen

o.T. 1983

80 x 61 cm
Linolschnitt

Literaturauswahl
"Wahrheit ist Arbeit"
(mit W. Büttner, M. Kippenberger, A. Oehlen)
Museum Folkwang, Essen 1984
"Markus Oehlen" Kat. Reinhard Onnasch
Galerie, Berlin 1985
"Markus Oehlen" Kat. Reinhard Onnasch
Galerie, Berlin 1987

1956	in Krefeld geboren
1971-1973	Ausbildung als Musterzeichner
1976-1981	Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
	lebt in Berlin
	Ausstellungen (Auswahl)
1977	Konrad Fischer, Düsseldorf
1981	Galerie Silvi Baviera, Zürich
1982	Galerie Munro, Hamburg
1983	ForumKunst, Rottweil
1984	Reinhard Onnasch Galerie, Berlin
	Galerie Ehrhardt, Madrid
1985	Galerie Max Hetzler, Köln
1987	Reinhard Onnasch Galerie, Berlin
1988	PPS Galerie F.C. Gundlach, Hamburg 1988
1989	Galerie Max Hetzler, Köln
1990	Galerie Grasslin Ehrhardt, Frankfurt a. M.

Markus Oehlen

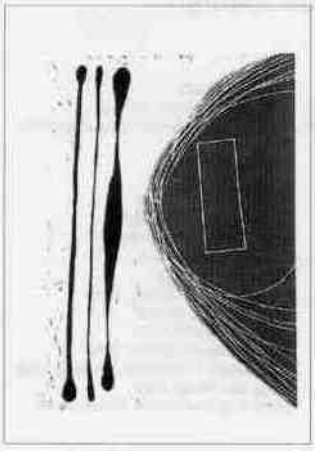
o.T. 1983
61 x 80 cm
Linolschnitt

Markus Oehlen

o.T. 1983
61 x 80 cm
Linolschnitt

Markus Oehlen

o.T. 1983
80 x 63 cm
Linolschnitt

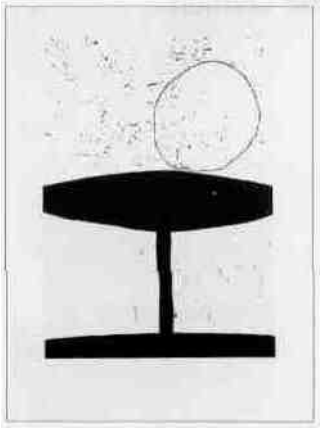


Jürgen Partenheimer

Vasts Apart, 1991
89 x 67 cm
Griffel (263, B1, 2,5)
Linoldruck

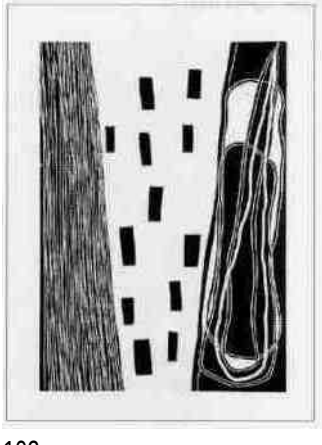
Literaturauswahl:
"Jürgen Partenheimer Verwandlung - Heimkehr, Autzeichnungen zwischen den Jahren."
Kat. Nationalgalerie Berlin
1988 Wedewer, Rolf (Hg.):
"Jürgen Partenheimer Tönende Schatten Zeichnungen u. Aquarelle",
Kat. Museum Morsbrolch, Leverkusen
Kunstmuseum St. Gallen
Kunstmuseum Düsseldorf 1989/90
"Fritz Klemm, Jürgen Partenheimer, Norbert Prangenberg" Kat. Goetheinstut, London 1990

1947	in München geboren lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1979	Jürgen Partenheimer Paintings The Richard Demarco Gallery, Edinburgh
1980	11. Biennale Paris Musee d' Art Moderne de la Ville de Paris
1981	16. Biennale Sao Paulo
1982	Museum of Art Tuscon
1984	Westfälischer Kunstverein, Münster
1987	Galerie Lock, St. Gallen
1988	Kunstverein Bremerhaven
1989	Kunstmuseum St. Gallen
1990	Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf
1992	Städtische Galerie Goppingen, Goppingen
1993	Galerie Hans Strelow



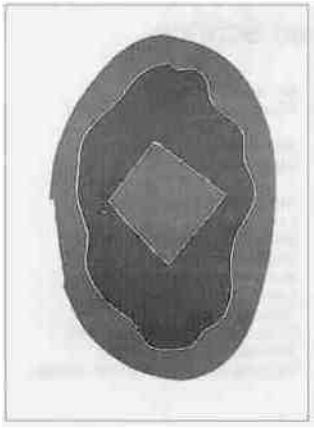
Jürgen Partenheimer

Vasts Apart , 1991
89 x 67 cm
Linoldruck



Jürgen Partenheimer

Vasts Apart, 1991
89 x 67 cm
Linoldruck

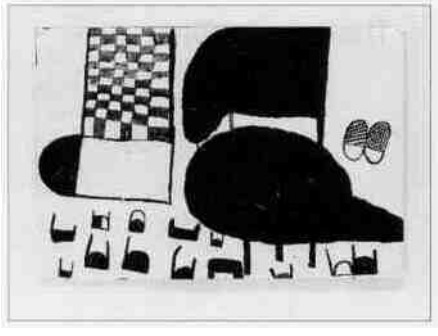


LIV, 19S8
76 x 56,5 cm

Literaturauswahl:
"Norbert Prangenberg", Kat. Gesellschaft für aktuelle Kunst e.V Bremen 1986
"Fritz Klemm, Jürgen Partenheimer, Norbert Prangenberg" Kat. Goetheinstitut London 1990
"Norbert Prangenberg - Keramikskulpturen und Zeichnungen" Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1990

Norbert Prangenberg

1949	in Rommerskirchen Nettesheim geboren
1963-1967	Lehre als Goldschmied bei C. Kessler Köln
1965	Erste Holzschnitte und Zeichnungen lebt in Köln und Rommerskirchen
	Ausstellungen (Auswahl) (Auswahl von Ausstellungen)
1981	Perspektive 81 ART 12 Basel
1982	Bonner Kunstverein (zusammen mit H. Münch)
1984	Förderpreis des Landes Nordrhein Westfalen, Kunsthalle Bielefeld
1985	Bremer Kunstpreis 85, Kunsthalle Bremen
1986	Biennal of Sydney, Sydney Australien
1988/89	Galerie Karsten Greve Köln (Figuren aus Keramik)
1989	Kunstverein Bochum
1990	Badischer Kunstverein Karlsruhe Goethe-Institut London
1993	Galerie Kartsen Greve Köln
1994	Produzentengalerie Hamburg



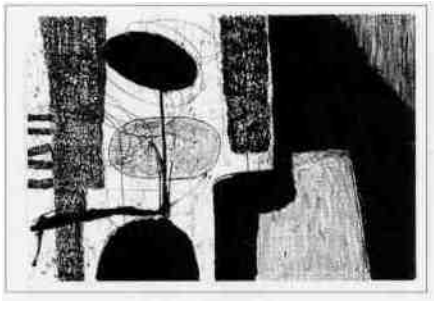
0.T. 1989
51 x 73 cm
Tusche Kreide Graphit

Literaturauswahl:
"Hanns Schimansky" Kat. Galerie Rotunde am Alten Museum, Berlin, 1990
"Hanns Schimansky"
Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, 1990
"Hanns Schimansky"
Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Leverkusen 1994

Hanns Schimansky

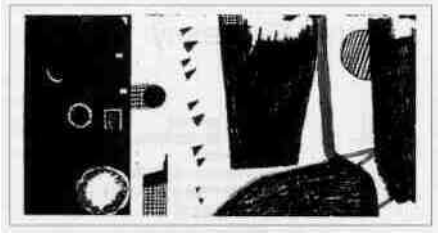
1949 in Bitterleld geboren

	Ausstellungen {Auswahl)
1976	Klubgalerie Heinrich Mann, Rostock
1984	Galerie am Boulevard, Rostock
1986	Galerie am Schloßberg, Gadebusch
1990	Neue Nationalgalene Berlin
	Galerie Rotunde am Alten Museum, Berlin
1994	Städtsiches Museum Leverkusen
	Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen



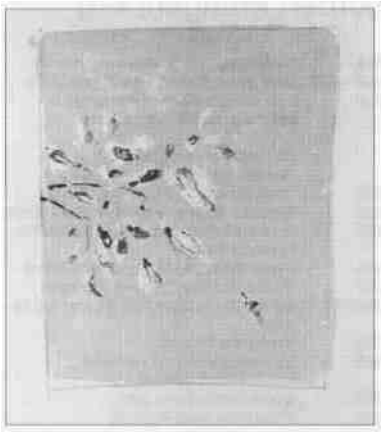
0.T. , 1989
51 x 73 cm
Tusche

Hanns Schimansky



0.T. 1989
36 x 70 cm
Tusche Kreide Graphit

Hanns Schimansky



Blätter, 1986
60 x 42 m
Lithographie

Literaturauswahl:
"Thomas Schütte" Kat. Kunsthalle Bern
Bern 1990
"Thomas Schütte" Kat. Hamburger Kunsthalle,
Hamburg 1993
"Thomas Schütte" Kat. Württembergischer
Kunstverein, Stuttgart 1994

Thomas Schütte

1954	geb. in Oldenburg
1973–1980	Stiudium Kunstakademie Düsseldorf
1986 / 87	HfbK Hamburg Gastprofessur
	lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1979	La Vitrine, Paris
1981	Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
1984	Galerie Philip Nelson, Lyon
1986	Museum Haus Lange, Krefeld
1987	Landesmuseum Münster
1990	Kunsthalle Bern
	Marian Goodman Gallery, New York
1993	Kunsthalle Hamburg, Hamburg
1994	Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

Kelle 1986
60 x 42 cm
Lithographie

Thomas Schütte

Kirschen, 1986
60 x 42 cm
Lithographie

Thomas Schütte

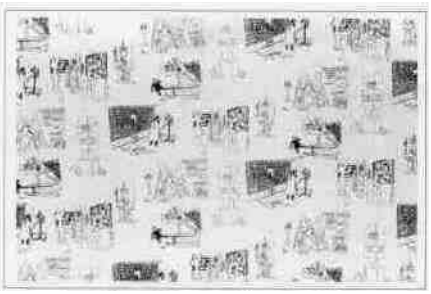
ohne
Abbildung

Traubenernte, 1983
70 x 100 cm
Gouache
(Lit.: Immagine Romane, Ed Pfefferle,1983)

Literaturauswahl:
"Stefan Szeny, Porträts", Wilfried Dickhoff
Köln
"Caribbean Style" Kat. Neue Galerie, Linz 1992
"Kunst und Architektur im Dialog",
Mannheimer Versicherung 1993

Stefan Szczesny

1951	in München geboren
1969 -75	Studium an der Akademie der bildenden Künste München
1975 /1976	DAAD Stipendium nach Paris
1969 / 82	Arbeitsaufenthalte in New York, London, Italien und Crois Valmer
	Ausstellungen (Auwahl)
1976	Goethe Institut Paris
1979	Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kunstforum München
1981	Galerie Gugu Ernesto, Köln
1982	Torso Kunstverein, Kassel
1984	Galerie Krinzinger, Innsbruck
1985	Kunstverein Hannover
1986	Triennale Fellbach
1988	Rheinisches Landesmuseum, Bonn
1990	Kunstverein Mannheim
1992	DuMomt Kunsthalle, Köln
1994	Lok Gallery, New York
1995	Galerie Hartmann & Noe, Berlin



Rosemarie Trockel

Witzeblatt, 1987
61 x 89 cm
Serigrafie

Literaturauswahl
"Balkon", Kulturreferat München, München 1987
"Rosemarie Trockel Arbeiten 1980-1985"
Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Köln "Rosemarie Trockel", Kat.
Museum of Contemporary Art, Sydney 1994

1952 in Schwerte geboren
1971 arbeitet in den Bethel Werkstätten
1974 /1978 Studium der Malerei an der Werkkunstschule Köln bei W. Schriefers
lebt in Köln

Ausstellungen (Auswahl)
1983 Monika Spruth Galerie, Köln
Galerie Magers, Bonn
1985 Museum für moderne Kunst, Wien
Museum Ludwig, Köln
Bauhaus Archiv, Berlin
Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Köln
1986 Galerie Friedrich, Bern
6. Biennale von Sydney, Sydney
1987 Bonner Kunstverein, Bonn
Tate Gallery, London
1988 Basler Kunstverein, Basel
1989 Galerie Friedrich, Bern
1992 Kunstraum München, München
1993 H.M. Klosterfelde, Hamburg
1994 Monika Spruth Galerie, Köln
Museum of Contemporary Art, Sydney
1995 Museum Haus Esters, Krefeld

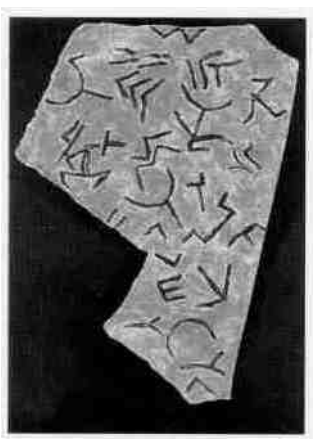
Isolde Wawrin

o.T., 1986
Papier Leim Acryl

Literaturauswahl:
"Zeitzeichen", Bonn, Leipzig, Duisburg 1989/90
"Bilder für den Himmel" Kat. Goethe Institut, Osaka on world tour 1992
"Isolde Wawrin" Kat. Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1995

1948 geboren in Altdorf
1971 74 Studium Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe
77 Studium Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
lebt in Düsseldorf
1974

Ausstellungen (Auswahl)
1979 Galerie Hetzler und Keller, Stuttgart
1984 Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
Westfälischer Kunstverein, Münster
1986 Raum 41, Bonn
Galerie Tolksdorf, Hamburg
1988 Künstlerhaus Essen, Essen
1991 Waßermann Galerie, München
1993 Galerie Hans Mayer, Düsseldorf
1994 Städtische Galerie, Ravensburg
1995 Heidelberger Kunstverein, Heidelberg



Isolde Wawrin

o.T. 1986
Papier Leim Acryl

Markus Lüpertz

Kleine rote Ohrengabel, 1991
100 x 70 cm
Linolschnitt
aus: Versteinerte Tropfen Blut 1991

Literaturauswahl:
"Markus Lüpertz: und ich spiele, ich spiele..."
Kat. Galerie Springer, Berlin 1986
"Markus Lüpertz, Bilder 1985-1988" Kat. Kunsthalle Kiel, Kiel 1988
"Markus Lüpertz: Retrospectiva 1963-1990" Kat. Museo Nacional, Centro del Arte Reina Sofia, Madrid 1990

1941 geboren in Liberec
1956 61 Studium an der Werkkunstschule Krefeld
Seit 1987 Rektor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
Lebt in Berlin und Düsseldorf

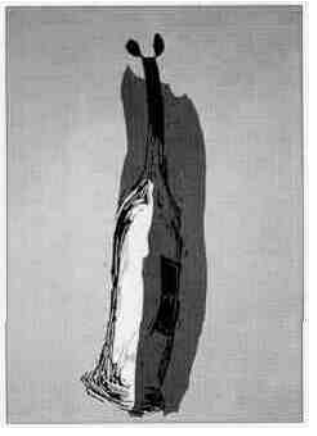
Ausstellungen (Auswahl)
1964 Galerie Großgörschen, Berlin
1976 Galerie Rudolf Zwirner, Köln
1980 Galerie Michael Werner, Köln
1982 Marian Goodman Gallery, New York
1985 Galerie Ulysses, Wien
1986 Waddington Galleries, London
1987 Kunstverein Braunschweig
1988 Kunsthalle zu Kiel, Kiel
Galerie Kaj Forsblom, Helsinki
1990 Museo Nacional Centro de Arte Reina, Madrid
1991 Städtische Galerie, Karlsruhe
1992 Kunsthaus Nürnberg
1993 Kunstmuseum Bonn

Markus Lüpertz

Kleines schwarzes Ohrenmesser, 1991
100x70 cm
Linolschnitt
aus: Versteinerte Tropfen Blut, 1991

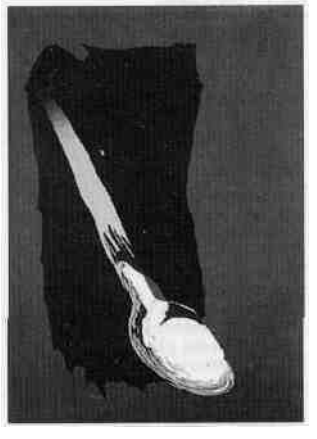
Markus Lüpertz

Kleine schwarze Ohrenflasche, 1991
100 x 70 cm
Linolschnitt
aus: Versteinerte Tropfen Blut, 1991



Markus Lüpertz

Kleiner grüner Ohrenlöffel,
100 x 70 cm
Linolschnitt
aus: Versteinerte Tropfen Blut 1991



Markus Lüpertz

Kleine schwarze Ohrenhand, 1991
100 x 70 cm
Linolschnitt
aus: Versteinerte Tropfen Blut 1991

Markus Lüpertz

Kleiner schwarzer Ohrenfuß, 1991
100 x 70 cm
Linolschnitt
aus: Versteinerte Tropfen Blut 1991

K.H. Hödicke

Schafe gelb, 1991
103 x 123 cm
Siebdruck

Literaturauswahl:
"K. H. Hödicke" Kat. Kunstsammlung Nord rhein Westfalen, Düsseldorf 1989
"Berliner Ring, Bilder und Skulpturen 1975 - 1992", Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1993

1938	in Nürnberg geboren
1959-1964	Sudium an der Hochschule der Künste Berlin
seit 1974	Professor an der Hochschule der Künste Berlin
	Ausstellungen (Auswahl)
1989	Galerie Grymek, Düsseldorf
1990	Studio d'Arte Cannaviello, Milano
1992	Raab Galerie, Berlin
1993	Museo de Bellas Artes, Bilbao
1994	Städtische Galerie im Park
1995	Galerie Grymek, Düsseldorf
	lebt in Berlin

K.H. Hödicke

51/2 Hödicke K. H.
Fuchsien rot, 1991
103,5 x 123 cm
Siebdruck

A.R. Penck

o.T. 1982
61 x 81 cm
Lithographie

Literaturauswahl:
"A.R. Penck", Kat. Kestner Gesellschaft, Hannover 1988
"A.R. Penck", Kat. Kunsthaus, Zürich 1988
"A.R. Penck", Kat. Galerie Beyeler, Basel 1989

1939	geboren in Dresden
1980	Übersiedlung nach Kerpen bei Köln, lebt in Dublin, London, und Düsseldorf
1986	Förderpreis des Landes Nordrhein Westfalen lebt in Düsseldorf
	Ausstellungen (Auswahl)
1968	Galerie Hake, Köln
1982	Kunstmuseum Basel
1987	Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg
1984	Westfälischer Kunstverein, Münster
1988	Nationalgalene Berlin
1989	St .Annen Museum, Lübeck