

Rembert Hüser

## Vorsingen in Amerika

Lassen Sie mich an dieser Stelle noch einmal den Bewerbungsvortrag halten, der im Februar 2003 Teil meines Campusbesuchs im Department of German, Scandinavian and Dutch an der University of Minnesota war. Der Titel meines Vortrages war »Job Talk«. 2005 habe ich »Job Talk« als »Job Talk (2)« auf einer »Dilettantism and Innovation«-Konferenz wiederholt. 2006 dann die Wiederholung als »Job Talk (3)« als Vortrag an der Johns Hopkins University in Baltimore. Dies hier ist also die Wiederholung der Wiederholung auf Deutsch. (»Job Talk (4)«, wenn man so will.) Job Talks hören offenbar niemals auf. Man kann sich nie sicher sein, nur weil man einmal das Glück gehabt hat, eine Stelle zu bekommen. Und, klar, damit will ich gar nicht hinter dem Berg halten: da ist auch das Problem, dass man immer dieselben Sachen macht.<sup>1</sup>

Martin Kippenbergers Lektüre von Franz Kafkas *Amerika* erscheint 1994. Sie sieht so aus:



Wie all diejenigen, die auf der Jahrestagung eintreffen und Interviews in der Tasche haben, sehr genau wissen, ist es eine der ersten Aufgaben des Kandidaten, sich der

notwendigen Tagungskordinaten – Hotels, Hotelzimmer, das MLA Job Zentrum – zu vergewissern, um mühelos von einem Interview zum anderen zu gelangen. [...] Die Interviews finden hauptsächlich an drei Orten statt, ein jeder mit der ihm eigenen kulturellen Dynamik und gesellschaftlichen Wertigkeit. Das begehrteste Interview ist zumeist eines mit einem Department, das sich eine der teuersten Suiten im Tagungshotel leisten kann. Da Universitäten diesen Typs für gewöhnlich vom Großteil, wenn nicht sogar der Berufungskommission zur Gänze vertreten werden, und damit also neben dem Kandidaten sechs Interviewer untergebracht werden müssen, sind eine Menge Stühle und ein Sofa oder am besten sogar zwei Sofas von Nöten. Als Kandidat wird man begrifflicherweise das Gefühl haben, dass Einstellungsgespräche genau so durchgeführt werden sollten. Während man in die weichen Kissen jenes besagten Sofas sinkt, sollte man sich jedoch daran erinnern, dass dies immer noch ein Einstellungsgespräch ist, und dass Kandidaten noch längst nicht richtige Kollegen sind. [...] Departments, die es versäumt haben, rechtzeitig eine Suite zu buchen, oder sich diese nicht leisten können, werden zumeist von etwas Gebrauch machen, das wie die zweitbeste Lösung aussieht: einem normalen Hotelzimmer. In diesem Fall sind weniger Vertreter der Universität anwesend, für gewöhnlich zwei oder drei, gelegentlich auch nur der Chair des Departments. Mit dem normalen Hotelzimmer gelangen wir in einen problematischeren Bereich für Interviews. [...] Was hier an Ruhe gewonnen ist, wird durch einen Mangel an Platz wettgemacht. Mindestens ein Mitglied der Berufungskommission wird gezwungen sein, auf dem Bett zu sitzen. [...] Je nachdem wie das Einstellungsinterview verläuft, können unterschiedliche Ebenen von Unwohlsein mit der Situation die Folge sein. [...] Der letzte Ort eines MLA Interviews [...] ist schließlich der allgemeine Interviewbereich, den die MLA auf jeder Jahrestagung bereitstellt. [...] Auch wenn in der diskursiven Praxis der Jahrestagung, der Interviewbereich routinemäßig mit Metaphern wie »Schlachthof« und »Amerika sucht den Superstar« belegt wird, wäre der Kandidat schlecht beraten, sein Interview mit dem diesjährigen Bonmot über den Interviewbereich zu beginnen. [...] Unbestritten ist, dass Kandidaten ihre Kenntnis von dem, was der Betrieb ist, im Interviewbereich weitaus besser unter Beweis stellen können.<sup>2</sup>

Wann werden wir als Kollegen anerkannt? Und von wem? Was ist das Außen einer Disziplin und was ist das Innen? Was ist das Außen und das Innen einer Disziplin in einer Disziplin? Und welchen Einfluss hat das auf unsere Lektüren?

Martin Kippenbergers Installation heißt *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*. Rotterdam 1994, Kopenhagen 1996, Hamburg, Pittsburgh 1999, Chicago 2000. [London, Düsseldorf 2006.] Auf meinem Weg in die USA gefällt mir die Idee, dass es ein Happy End für »Amerika« gibt. Ich kann mir nicht helfen, aber diese Ansammlung von Stühlen und Tischen ist für mich eine der wenigen geglückten (»happy«<sup>3</sup>) Lektüren dieses Textes.

Kippenbergers Installation besteht aus drei Räumen, ungefähr fünfzig Tisch/Stuhl Ensembles und zehn Publikationen, die lose verschiedenen Ti-

schen zugeordnet sind. Weitere Publikationen (für weitere Tische und zukünftige Zuordnungen) sind in der Mache. (Eine lesen Sie gerade.) Eines dieser Bücher – *B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17* – enthält den einzigen Kommentar des Künstlers zum Konzept seiner Arbeit. Als Teil eines der Bücher der Ausstellung ist er Teil der Ausstellung:

Lieber Leser, liebe Besucher!

Jenes von diversen Büchern zu dieser Ausstellung oder die Ausstellung mit diesen Büchern möchte einen kleinen Beitrag üben. Man las, ehrlich gesagt, das Buch Franz Kafkas ›Amerika‹ nicht zu Ende, doch es gab im Bekanntenkreis einen, der dies wohl tat und mir davon berichtete, dass sich zum ersten Mal, unvollendet in einem Œuvre von Franz Kafka, ein Happy End anbahnte.

Es hieß folgendermaßen: Es sei ein Zirkus in der Stadt, der tatkräftige Kräfte, Helfer, Könner, selbstsichere Anpacker und, und, und gegen Entgelt suche. Vor dem Zirkuszelt, so denke ich mir, wurden Tische und Stühle zwecks Einstellungsgesprächen aufgebaut.

Diese Gespräche sollen als meine Bewerbung für eine Anstellung als Einstellungsinterviewer gelten.

Kippenberger, St. Georgen/Schwarzwald, 1993<sup>4</sup>

Kafka vom Hörensagen? Es passieren die wildesten Sachen, wenn man sich mit ›Kafka‹ befasst. Stephen Soderbergh, Filmregisseur, Hollywood, 1999: »When I was shooting ›Kafka‹, I got a patch of white in my facial hair overnight. It's the only time it's ever happened.«<sup>5</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, Literaturwissenschaftler in den Departments of Comparative Literature, of French & Italian, of Spanish & Portuguese, und affiliert mit German Studies und dem Program in Modern Thought & Literature, Stanford, 2003: »Kafka und der 11. September. Auch Franz Kafka aus Prag mit seinen Freunden Max und Otto Brod, die gerade am Gardasee Ferien machten und dort auf die Flugschau aufmerksam wurden, waren für einen Tag (ausgerechnet am 11. September) in Brescia.«<sup>6</sup> Kafka hat es nicht leicht.

Kippenberger auch nicht. Kunsthistoriker stimmen darin überein, dass Kippenberger keine Ahnung von Kafka hat. Von Lesen kann bei ihm überhaupt nicht die Rede sein. »War Martin Kippenberger bei seiner Lektüre von Kafkas *Amerika* tatsächlich bis zu jener Stelle gelangt, an der das Szenario der Einstellungsgespräche zum ›Naturtheater von Oklahoma‹ entworfen wird? Anscheinend nicht.«<sup>7</sup> »Nach eingehender Analyse steht fest: Kippenbergers Buch *B. Gespräche mit...*, sein Ausstellungsbeitrag in Rotterdam, sowie die begleitenden Publikationen zu dieser Ausstellung haben keinen direkten Bezug zu dem unvollendet gebliebenen Roman von Franz Kafka.«<sup>8</sup> »Kippenbergers angebliches Ausgangskonzept, ein Happy End zu dem nicht einmal von ihm selbst gelesenen Romans schreiben zu wollen, beruht von Anfang an auf falschen Voraussetzungen.«<sup>9</sup> »Offensichtlich ging es Kippenberger, der den Text

nach eigenem Bekunden nur vom Erzählen her kannte, gar nicht darum, eine literarische Vorlage ins Bildhafte zu übersetzen, sondern um die Evokation einer Atmosphäre von immerwährenden ›Einstellungsgesprächen‹.<sup>10</sup> »Er hat den Roman nie ganz gelesen, zum Lesen hatte er keine Geduld, er hat ihn sich erzählen lassen.«<sup>11</sup>

Hat nicht gelesen, hat gelesen... Kippenberger hat Kafka nicht gelesen. Hat er das nicht selbst gesagt? Nein, hat er nicht. Kippenberger schreibt nicht, »Ich habe das Buch nicht gelesen«, sondern »Man las nicht.« Einer aus seinem Bekanntenkreis, einer, den er kennt, aber nicht allzu gut, ein Teil seiner Szene, hat es allerdings getan und ihm davon berichtet. Einen Namen nennt Kippenberger nicht, aber wir wissen, dass »es einen gab«. Viel hat hier mit allgemeinen Erwartungen zu tun (›ehrlich gesagt: nein‹ – Künstler lesen nicht –, ›aber ja, sehr wohl‹<sup>12</sup>). Kippenberger schreibt auch nicht »Man las das Buch nicht«, sondern »Man las, es nicht zu Ende.« Man las es nicht von A bis Z. Man hat es nicht linear gelesen. Nicht am Stück. Der Satz betont die Gerichtetheit des Lesens. Seinen (fehlenden) Abschluss und seine (fehlende) Vollständigkeit. Er sagt nichts darüber aus, an welchem Punkt die Leser aufgehört haben zu lesen. Vielleicht haben sie ja nur das Ende gelesen. Übersetzt in Lektürekonzepte, könnte man sagen, dass die traditionelle Kombinatorik von staratarischer und kursorischer Lektüre hier betont zugunsten einer staratarischen Stellenlektüre aufgebrochen ist.<sup>13</sup> (Was mit der Aufkündigung des Zusammenhangs zugleich den Akzent auf die Mustererkennung legen würde<sup>14</sup>). »Karl las das Plakat nicht zum zweitenmale, suchte aber noch einmal den Satz: ›Jeder ist willkommen‹ hervor.« (V 388) Lesen mit Hörensagen zu kombinieren, betont zugleich Schreiben.<sup>15</sup> (Das Lesen und Schreiben des eigenen Textes. Die Recherche.) Eine Textstelle setzt eine Reihe von Projektionen frei. Wie viel Text braucht man, um von einer Lektüre reden zu können? Und warum soll es interessant sein, ob K. den Text gelesen hat oder nicht?<sup>16</sup>

Warum sollen wir überhaupt das ganze Buch lesen? Warum sollen wir das Ende lesen? Wissen wir nicht bei Kafka immer schon, wie es ausgehen wird? (Dass es am Ende nicht klappt? Dass wir wieder nicht weiter sind?) Ist er nicht gerade deshalb einer der wenigen Autoren, die es zu einem eigenen Wort im Wörterbuch gebracht haben? Ein Mitglied jenes exklusiven Zirkels der Pathologien: sadistisch, masochistisch, kafkaesk? Der Autor als Fremdwort (mit leicht antisemitischer Note: »auf rätselvolle Weise unheimlich, bedrohlich«<sup>17</sup>) Das »immer mehr von Leuten verwendet [wird], die Kafka gar nicht gelesen haben«<sup>18</sup> Abgesehen davon: was soll eigentlich genau das Z, das Omega von *Der Verschollene* sein, auf das wir hinlesen sollen? Wie liest man eine Serie von Texten, die nicht unmittelbar zusammenhängen? Fragmente, deren Titel *Der Verschollene*, selbst schon mit der Idee des isolierten, verstreuten Teilchens spielt. Das gleichermaßen da, statisch und unter den Füßen wie weit weg, dahintreibend und in Auflösung begriffen sein kann. Ein Titel, der zuallererst betont, dass er selbst ein Platzhalter, in Arbeit ist, und von dem

wir überhaupt auch nur durch diese Formulierung in einem privaten Brief wissen: »Die Geschichte, die ich schreibe, und die allerdings ins Endlose angelegt ist, heißt, um ihnen einen vorläufigen Begriff zu geben *Der Verschollene*«. (BF 86) Das »kurze Fortsetzungsstück«, <sup>19</sup> das in der Kritischen Ausgabe das Ende des laufenden Textes markiert, hört auf mit »eine Handvoll Keks.« (V 371) Vielleicht kommt man ja weiter, wenn man Fragmente selbst als Cookies begreift. Als Speicheradressen mit jeweils unterschiedlichen Funktionen, die bei einem jeden Aufrufen der Datenmenge in unser Lektüreprogramm angelegt werden.

Die posthume Ausgabe des Textes von 1927 durch Kafkas Freund Max Brod, der ihn *Amerika* nennt, um ihn im Gefolge von Büchern wie *Drüben steht Amerika*, *Paradies Amerika*, *Bummelleben in Amerika*, *Blitzlicht über Amerika*, *Ein Frühling in Amerika*, *Amerika ist anders*, *Amerika und wir*, *Fünf Minuten Amerika*, *Griechenland und Amerika* besser verkaufen zu können, und der unter diesem Titel bis in die 1990er Jahre hinein nachgedruckt wurde, ist das Buch, mit dem wir groß geworden sind. *Amerika* kennt man in Deutschland, den *Verschollenen* weniger. Blättert man durch die Kritische Ausgabe von 1983, die die Seitenzahlen einklammert und auf die erste Niederschrift zurückgreift, die keinen Titel hat, und sie *Der Verschollene* nennt, weil kein Titel sich schlecht merken lässt, sieht man die entscheidende Änderung gegenüber ›Amerika‹ auf den ersten Blick: es gibt kein richtiges Ende mehr. Den vielen Existentialismen des letzten Worts über die Jahre ist plötzlich der Boden entzogen. Aus Max Brods Schlusskapitel mit Max Brods »Das Naturtheater von Oklahoma« <sup>20</sup>-Überschrift ist »(2)« in der Serie der Fragmente geworden: »mit Rücksicht auf ihren nach beiden Seiten hin – nach vorn und nach hinten – ›offenen‹, fragmentarischen Charakter.« <sup>21</sup>

Lektüren von *Der Verschollene* können seither über das Ziel hinausschießen, wenn sie nicht über das Ziel hinausschießen. Aus »2« ein unglückliches Ende machen.

The question remains, however, just how one ›installs‹ oneself in, or in view of such a site [the image of the empty pedestal of the Theater of Oklahoma]. The difficulty of providing a response to this question that would be *narratable*, at least in terms of a traditional novel leading to a conclusion, is perhaps why Kafka was unable to ›finish‹ this novel. Or perhaps, why he decided to finish it by leaving it unfinished. <sup>22</sup>

Es ist nicht einfach, ein Ende loszulassen. <sup>23</sup> Die entscheidende Frage, die die Lektüre von *Der Verschollene* aus dem Jahre 2003 stellt, wie die Installation unserer Texte angesichts dieses Schauplatzes (der der ganze Text und nicht nur das Theater von Oklahoma ist) aussieht, wird auf einmal überraschend entschieden. Für die Möglichkeit einer Antwort, wird *Amerika* neu geladen. Erzählbar zu sein, heißt ein Ende zu haben. (So haben wir es von Aristoteles gelernt.) Dass für die Antwort Autorschaft als Ort der Entscheidung bemüht

werden muss, ist kein Zufall. Gerichtetheit und Intentionalität gehen Hand in Hand. Mit der Remotivierung des Aufhörens als Entschluss wird der Leser der Freund des Toten im Jahre 1924. Max Brods Sorge, der Status des zu rettenden Werks könne nicht sichtbar werden, bekommt ein Update. Ist Kafka nicht im Hafen der Literaturwissenschaft angekommen? Brod hatte ein Werk geschaffen, das alle Elemente enthielt, die zu seiner Zeit für ein ›richtiges‹ Werk erforderlich waren.<sup>24</sup> War die Autorschaft einmal etabliert, bestand kein Anlass mehr, aus der eigenen Strategie ein Geheimnis zu machen. In den Gesammelten Werken können die Romane getrost wieder Fragmente werden:

Die vorliegende zweite Ausgabe von Kafkas großen Romanfragmenten [!] hat anderen Sinn, untersteht anderen Gesetzen als die, *nun historische*, erste. Damals [i.e. 10 Jahre zuvor] galt es, eine eigenwillige, befremdliche, nicht zur Gänze vollendete Dichtwelt zu erschließen; es wurde daher alles vermieden, was das Fragmenthafte betont, die Lesbarkeit erschwert hätte.<sup>25</sup>

In der Lektüre von 2003 ist der fragmentarische Status von *Der Verschollene* das Ergebnis einer Entscheidung mit Blick auf das Genre. »Kafka decided to finish this novel« wiederholt damit die Rezeptionsgeschichte. Wird zu einem Satz, der ungewollt abermals aus dem Weg gehen ermöglicht, was die Lesbarkeit erschwert. Das Theater von Oklahoma als die entscheidende, grundsätzliche Stelle des Textes zu konstruieren, auf die alles zuläuft, und die jegliche Fortsetzung unmöglich macht, zeigt das Verlangen unserer Lektüren, einem Konzept das letzte Wort einzuräumen, das Kafkas Stellung Rechnung trägt. Die Allegorie in diesem Fall zu dem i-Tüpfelchen zu machen, das ein Werk ausmacht, das seinen Namen verdient. Dass der Text unbekümmert weiterläuft, mit unermüdlichen Blicken aus dem Fenster, mit Spielkarten, die zu Boden fallen, Zwicken ins Bein, nein, wir träumen nicht, und dem Beschreiben von Umrissen hinter Glas mit Fingern und weiter, wohin auch immer, passt nicht ins Konzept. ›Vielleicht‹ und der ›Wenn, dann zumindest nicht in traditionellem Sinne‹-Notausgang sind so keine Hilfe. Sie beweisen nur, ganz traditionell, die Einzigartigkeit des kanonischen Autors und seine Fähigkeit, sich jeglichen Klassifikationsprozessen zu entziehen. Wenn jemand es schaffen könnte, dann Kafka. Er hat es geschafft. Kafka, wenn wir bei ihm bleiben wollen, hatte an Genrefragen kein übermäßiges Interesse. Für ihn waren Veröffentlichungen einfach »Bücher«. »Von allem, was ich geschrieben habe, gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler.«<sup>26</sup>

Das Verlangen, im Namen Kafkas den Text mit einem Ende zu versehen, wie es sich gehört, Kafka aus der Klemme zu helfen, zieht sich durch einen Großteil seiner Lektüren. Und wenn dabei das Buch fortgeschrieben werden muss, nur um es endlich einmal richtig ausklingen lassen zu können:

Although none of the remaining chapters was completed and thus do not form a strict chronology, one could imagine two additional, later groupings: Karl finds a home and job (as servant and ›driver‹ for Brunelda in ›A Refuge‹ and ›Brunelda's Departure‹) only to lose both of these in an unwritten later chapter; at the end of the incomplete ›Nature Theater of Oklahoma,‹ we could extrapolate, Karl will again find a job (as an engineer) and personal contacts (Giacomo, Fanny), only eventually to lose them.<sup>27</sup>

*The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*, das sich daran macht, für den Roman ein Happy End (so wie wir es aus Amerika kennen) zu entwickeln, bricht mit dieser Tradition. Vielleicht hat die behauptete Nichtlektüre des Textes die Unbefangenheit gebracht, die seine Lektüre allererst brauchte.

Die Installation bricht das Fragment, das nicht aufhörte, ein berühmter Schlussstein im Gebäude der Literaturwissenschaften zu sein,<sup>28</sup> an eben der Stelle auf, an dem es die Schreibtische in den Text stellt, an denen die Literaturwissenschaft ihren Willen haben will, endlich nach Hause gehen zu können. Aus der Literaturwissenschaft und ihrem Theater wird eine Handvoll Tische.<sup>29</sup> Mit diesem Zug setzt die Installation sich als einen Raum, der selbst zuallererst Verhandlungssache ist. An eben den Tischen, die ihn ausmachen, entschieden wird. Die Installation liest den Text als eine offene Struktur, die weder ein Ende noch ein Zentrum hat. In diesen Text können wir jederzeit von allen Seiten aus einsteigen. Ein genuin öffentlicher Raum, so wie ihn die politische Theorie definiert:

In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist. Der öffentliche Raum wie die uns gemeinsame Welt versammelt Menschen und verhindert gleichzeitig, daß sie gleichsam über- und ineinanderfallen. Was die Verhältnisse in einer Massengesellschaft für alle Beteiligte so schwer erträglich macht, liegt nicht eigentlich, jedenfalls nicht primär, in der Massenhaftigkeit selbst; es handelt sich vielmehr darum, daß in ihr die Welt die Kraft verloren hat, zu versammeln, das heißt, zu trennen und zu verbinden. Diese Situation ähnelt in ihrer Unheimlichkeit einer spiritistischen Séance, bei der eine um einen Tisch versammelte Anzahl von Menschen plötzlich durch irgendeinen magischen Trick den Tisch aus ihrer Mitte verschwinden sieht, so daß nun zwei sich gegenüber sitzende Personen durch nichts mehr getrennt, aber auch durch nichts Greifbares mehr verbunden sind.<sup>30</sup>

Unsere Aufgabe ist, sich der Struktur und dem Arrangement eben jener Tische zuzuwenden, die uns zugleich verbinden und trennen. Also weniger, wie gewohnt, an unseren Tischmanieren zu arbeiten, als vielmehr an unserer »Tischgesellschaft«.<sup>31</sup>

Wie bei so vielen akademischen Initiativen und Projekten ist auch der Ausgangspunkt für die *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*-Installation nicht das »tiefe Gespräch« (aus dem außer einem bestimmten Sozialtypus noch nie viel entstanden ist), sondern Partytalk. (»Stell Dir vor, da ist ein Happy End im Anzug...« »Und das ausgerechnet bei Kafka...«). Kippenberger liebt diese Idee. Und sammelt drauflos.

»Früher bin ich eher so vorgegangen, daß ich mir für meine eigene Produktion, die Skulpturen, Objekte, Bücher etc. immer Sachen von den anderen, die ich gut fand, genommen und eingebaut habe. Heute ist [...] die Sammlung selbst Teil meiner Produktion.«<sup>32</sup>

Kippenberger sammelt unterschiedslos Original und Fälschung, Werk und Fälschung. Sagt seinen Freunden Bescheid, sieht zu. Die Sammlung ist ein großes Durcheinander.<sup>33</sup> Auf den ersten Blick eine Auktionshalle mit nur halbwegs aufgeräumtem Ramsch. Irgendwas zwischen einem Sperrgut-Lager und einem Trödler-Musterzimmer, »ein kurioses Hybrid von Großraumbüro und Thriftstore«.<sup>34</sup> Ein Raum, der für die Öffentlichkeit zwar zugänglich ist, sich zugleich aber hinter den Türen einer Institution befindet.



Betritt man ihn (nachdem man zuvor die Institution betreten hat), wird man mit einer Serie von Tischen und Sitzgelegenheiten konfrontiert, gruppiert jeweils in Dreierkonstellationen: je zwei Stühle und ein Tisch. (Ein Schema, das im fortwährenden Vergleich die Mustererkennung deutlich vereinfacht.<sup>35</sup>) Man hat alle Zeit der Welt (sprich: die Öffnungszeiten), jede dieser Gruppen

genauer in Augenschein zu nehmen. »Die Besucher konnten – mit Plastiküberschuhen ausgestattet – das Spielfeld betreten und zwischen zahlreichen Skulpturen- und Möbelensembles umherwandern.«<sup>36</sup> Die Aufstellung der Objekte erscheint improvisiert, betont wird der Übergangscharakter der Ausstellung. Ihre Temporalität. Und zugleich ihr Gebrauch. Ihre Abgegriffenheit.<sup>37</sup> Das hier ist kein Ort, der normalerweise Möbel ausstellt. Wie ein Möbelhaus, eine Möbelmesse oder ein Möbelmuseum sieht das nicht aus. Wie zum Beweis findet die Ausstellung auf einem überdisproportionalen Hallenfußballfeld statt. (Oder, zumindest einem Teil davon.) Der grüne Bodenbelag, Kunst-Rasen für Arme, hat weiße Begrenzungslinien; wir können die Seitenlinien, die Mittellinie, den Anstoßkreis und die beiden Strafräume identifizieren. Markierungen, die als Elemente einer anderen Ordnung irritieren können, wenn man sie plötzlich wahrnimmt, während man sie überquert, ohne dass es Folgen hat, die aber auch gerade deshalb entspannen helfen können. Falls du es noch nicht bemerkt hast: 1. Es gibt viele Ordnungen. 2. Das hier ist ein Spiel. Nimm's nicht so tragisch! Und wie um das wiederum zu bestätigen, findet sich an beiden Seiten des Rechtecks eine Metalltribüne, wo wir andere Zuschauer treffen, eine Art Überblick bekommen, unsere Thermoskannen auspacken, und die Spieler auf dem Feld beobachten können. »Auf Videomonitoren lief eine Fake-on-the-Road-Reportage über irgendwelche allamerikanischen Kippenberger-*cheer-leaders* irgendwo in New York«<sup>38</sup>: »Kippenberger is my man! If he can't do it nobody can.«<sup>39</sup>

Die Neueröffnung von Amerika entkrampft uns und das Ende von ›Amerika‹ wie (2) es auf seine Weise tut: Ab sofort hat der Roman ein Ende pro Tisch. Das Ende des Buchs mit dem bestimmten Ende ist ein Happy End, weil es kein Ende mehr hat. Es ist glücklich, weil es nicht mehr Amerika sein muss. Den Existentialismus losgeworden zu sein, ist befreiend. Aber hat man die Enden deshalb schon abgeschüttelt? Wo fangen Enden an? Das Arrangement der Ausstellung in der Hafenstadt<sup>40</sup> transkribiert die Topographie des Rennplatzes in eine anderes Sport- und Showfeld. Kippenbergers Cheerleader Video transkribiert den Werbeclip des ›großen Unternehmens‹ aus (2) – »ein langes niedriges Podium [...], auf dem hunderte Frauen als Engel gekleidet in weißen Tüchern mit großen Flügeln am Rücken auf langen goldglänzenden Trompeten bliesen. [...] [N]ur ihre kleinen Köpfe störten ein wenig den Eindruck der Größe« (V 389f.) –, in ein anderes Medium und lenkt dabei in seiner narzisstischen Übersteigerung die Aufmerksamkeit auf dessen genuines Camp-Potential. Aus der Menge von Bühnenpodesten ist einer von vielen Schreibtischen geworden.<sup>41</sup> Kippenbergers Kommentar im Buch zur Ausstellung doppelt Kafkas Plakat an der Straßenecke und liefert die direkte Anrede nach, die dort fehlte. »Lieber Leser, lieber Besucher« unterstreicht die Ausrichtung an einer räumlichen Ordnung – der Besucher ist neben den Leser getreten –, und zugleich den Status der Lektüre als Transkription. Diesen neu er-

öffneten Raum kann man aufsuchen. Man kann zu ihm hinfahren. Ihn nutzen. Aber wen kümmert's, wer spricht? Wer glaubt noch ernsthaft an ein Manifest? »Es gab soviele Plakate, Plakaten glaubte niemand mehr. Und dieses Plakat war noch unwahrscheinlicher als Plakate sonst zu sein pflegen.« (V 387) Kafkas gedrucktes Plakat an der Straßenecke im Buch kehrt in Kippenbergers Buch im Museum auf der Ecke von Tisch 17 als Drucksache in den öffentlichen Raum zurück.

Der Text hält inne als Momentaufnahme (Hier stehen wir) und macht weiter als Installation, die sowohl sich wie uns ausstellt. Mit leichten Änderungen: »Es hieß folgendermaßen: Es sei ein Zirkus in der Stadt, der tatkräftige Kräfte, Helfer, Könner, selbstsichere Anpacker und, und, und gegen Entgelt suche.«<sup>42</sup> Sie wollen Teil vom Zirkus werden?<sup>43</sup> Offensichtlich bewegen wir uns noch immer in den eingebildeten Landschaften der MLA.<sup>44</sup>

Wenn man schon unbedingt sammeln muss, warum dann ausgerechnet Schreibtische? Warum ›Tische schreiben‹? Warum dieser Dreh? Kafkas Amerika-Fragmente sind selbst um Schreibtische herum organisiert. Karl Rossmanns Reiseroute ist eine Bewegung von Tisch zu Tisch. Eines der ersten Dinge, die Karl bei seiner Ankunft in New York zu Gesicht bekommt, ist ein Schreibtisch:

Unten fand er zu seinem Bedauern einen Gang, der seinen Weg sehr verkürzt hätte, zum erstenmal versperrt, was wahrscheinlich mit der Ausschiffung sämtlicher Passagiere zusammenhieng, und mußte sich seinen Weg durch eine Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegende Korridore, kurze Treppen, die einander aber immer wieder folgten, ein leeres Zimmer mit einem verlassenen Schreibtisch mühselig finden, bis er sich tatsächlich, da er diesen Weg nur ein oder zweimal und immer in größerer Gesellschaft gegangen war, ganz und gar verirrt hatte. (V 8)

*The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* schlägt aus der Situation des im Hafen Verlorenen, bei der Ankunft Verlaufenen Kapital, indem es sich auf den Transport (griech. Metapher): den zurückgelassenen Schreibtisch im leeren Raum (der sich nicht fortbewegt), konzentriert und ihn im Folgenden multipliziert. Wir kennen das von Malefiz. Wo auch immer wir uns hinwürfeln, steht schon ein Schreibtisch (oder wird uns einer hingestellt). Das Mensch-Tisch-Interface. An den Schreibtischen im Museum sitzt niemand. (Sieht man einmal von einigen wenigen unförmigen Figuren ab).<sup>45</sup> Bleiben wir bei ihnen. *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«s* Lektüre des Fragments taucht unter die Decks der Lektüre, und bringt die Desks an die Oberfläche. Das Innen wird nach Außen gekehrt. Innerlichkeit wird Schreibtisch. Der Schreibtisch zur Frage: Warum so, nicht anders? Was vormals Stoff war, wird Struktur und Prozess.<sup>46</sup> Absicht wird Technik, der Kontrolle weitestgehend entzogen. Wenn dieses Vorgehen etwas fetischisiert, so ist es der Arbeitsplatz

selbst. Der große Augenblick am Ende von Marx' Gespenster – Sie werden sich daran erinnern:

Der große Augenblick zu Beginn des Kapitals – Sie werden sich daran erinnern: Marx fragt sich in summa, wie er den mystischen Charakter der Ware in seinem plötzlichen Auftauchen beschreiben soll, die Mystifikation des Dings selbst – und der Geldform, die ihren ›Keim‹ in der einfachen Form der Ware hat. [...] Ist es ein Zufall, wenn er das Prinzip seiner Erklärung illustriert, indem er einen Tisch rücken lässt? Oder indem er vielmehr die Erscheinung eines rückenden Tisches in Erinnerung ruft? Man kennt diesen Tisch vom Beginn des Kapitels über ›den Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis‹ gut, man kennt ihn allzugut. Man hat ihn gebraucht, diesen Tisch, man hat ihn strapaziert und überstrapaziert, oder man hat ihn ausrangiert und ihn ins Antiquariat oder ins Auktionslokal abgeschoben. Das Ding ist gleichzeitig ausrangiert und derangiert, gestört. Gestört ist es, weil – man wird nicht zögern, sich darüber zu wundern – der genannte Tisch ebenfalls ein wenig ›verrückt‹, ein wenig wunderlich ist, aus den Fugen, *out of joint*. Unter all der hermeneutischen Patina kann man nicht mehr recht erkennen, wozu dieses Stück Holz dienen soll, das hier plötzlich als Beispiel auftaucht, und was es wert ist. Wird das, was da auftaucht, ein einfaches Beispiel sein?<sup>47</sup>

Was für Karl auf der Schwelle zur Welt, die neu für ihn ist, auftaucht, sie markiert und zugleich Vergnügen verspricht, ist ein verrückter Tisch. »In seinem Zimmer stand ein amerikanischer Schreibtisch bester Sorte.« (V 57) Was ist ein amerikanischer Schreibtisch?

Natürlich war dieser Tisch mit jenen angeblich amerikanischen Schreibtischen, wie sie sich auf europäischen Versteigerungen herumtreiben nicht zu vergleichen. Er hatte z.B. in seinem Aufsatz hundert Fächer verschiedenster Größe und selbst der Präsident der Union hätte für jeden seiner Akten einen passenden Platz gefunden, aber außerdem war an der Seite ein Regulator und man konnte durch Drehen an der Kurbel die verschiedensten Umstellungen und Neueinrichtungen der Fächer nach Belieben und Bedarf erreichen. Dünne Seitenwändchen senkten sich langsam und bildeten den Boden neu sich erhebender oder die Decke neu aufsteigender Fächer; schon nach einer Umdrehung hatte der Aufsatz ein ganz anderes Aussehen und alles gieng je nachdem man die Kurbel drehte langsam oder unsinnig rasch vor sich. Es war eine neueste Erfindung, erinnerte aber Karl sehr lebhaft an die Krippenspiele die zuhause auf dem Christmarkt den stauenden Kindern gezeigt wurden und auch Karl war oft in seine Winterkleider eingepackt davor gestanden und hatte ununterbrochen die Kurbeldrehung, die ein alter Mann ausführte, mit den Wirkungen im Krippenspiel verglichen, mit dem stockenden Vorwärtskommen der heiligen drei Könige, dem Aufglänzen des Sternes und dem befangenen Leben im heiligen Stall. (V 57f.)

Dass der Text an eben der Stelle, die die Initiation in Amerika in einem Bild zusammenfasst, einen der Heiligen Drei Könige der deutschen Literatur ge-

biert (für Kafka »the name of his serious writing block«<sup>48</sup>), während er am Rädchen dreht, ist bekannt.<sup>49</sup> *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* bleibt nicht hier stehen. Die Installation findet ihr Glück nicht darin, am Ende ein Denkmal deutscher Literatur aufgespürt zu haben. Sie konzentriert sich stattdessen auf den Tisch, der zum Denkmal gehört, der es hervorbringt, der selbst ausgeliehen und an dem ein stückweit gearbeitet worden ist, und begreift ihn als Chance. Als Element einer viel versprechenderen Struktur. Ein Tisch kommt selten allein. Sich während der Arbeit über die Parameter der Arbeit selbst – Schreiben – zu unterhalten, hat seinen Grund weniger darin, erneut den ramponierten Fabel-Tisch von Karls totem Zwilling aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* oder *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* hervorzukramen, als einen Wendepunkt in der Geschichte des Designs zu bezeichnen. Die so genannten »Verwandlungstische«.

Wer einen künstlichen Schreibtisch von Röntgen gesehen hat, wo mit einem Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, Pult und Schreibzeug, Brief- und Geldfächer sich auf einmal oder kurz nacheinander entwickeln, der wird sich eine Vorstellung machen können.<sup>50</sup>

Ein echter Röntgentisch – der avancierteste Schreibtisch in der Geschichte des Designs in Goethes Vorstellung. Sind die besten Ideen, die wir haben, nicht immer von jemand anderem? Wofür brauchen wir die Namen der Könige, mit denen wir nur stockend vorwärts kommen, wo wir doch die Tische haben? Welcher Mechanismus ist für unser Heiligedreikönigedenken verantwortlich? Für das fortwährende Orgeln der Klassikernamen? Die Tische selbst sind doch weitaus interessanter.<sup>51</sup> Wären zur Abwechslung mal ein richtiger Anfang.<sup>52</sup> Röntgens Pultschreibschrank für Friedrich Wilhelm II. von Preußen von 1779 versieht uns mit einem Röntgenblick auf die Technik der Repräsentation. Um zu verstehen, wie verrückt er ist, gilt es zweierlei zu berücksichtigen: Zum einen seine Einbindung in ein ausgeklügeltes Raummodell, das gleichermaßen Ausstellung und Inszenierung ist wie Archiv:

Von besonderer Bedeutung ist auch der originale Standort des Schrankes im nach 1786 eingerichteten Corps de logis Friedrich Wilhelms II. im Berliner Schloss, den sogenannten Königskammern [...], im Zimmer »Nro: IX« [...]. Entscheidend für die Ausstattung des Zimmers war [...] neben dem Kunstschränk mit dem Bildnis des Königs die dichte Hängung von 19 Porträts von Mitgliedern der europäischen Hocharistokratie und bedeutender Militärs. Vertreten waren hier u.a. Zeitgenossen [...], [v]or allem aber zierten die Wände zum Teil bereits lange verstorbene Herrscher und Feldherren [...]. Die dezidierte Ausschmückung des Raumes mit höfischen Porträts läßt an einen imaginären Hofstaat denken, der völlig entzeitlicht, historische und zeitgenössische Umstände ausblendend, dem ideellen Zentrum des Zimmers huldigt: dem preußischen König. Sein im Vergleich zu den übrigen Porträts winziges Bildnis entwickelt als Mittelpunkt

eines ikonographisch hochgerüsteten Herrschermonuments eine Wirkung, die mit einem großdimensionierten Staatsporträt zu vergleichen ist.<sup>53</sup>

Zum anderen seine bei aller Potentialität gefeierte Dysfunktionalität:

Unter dem Aspekt des Monumentcharakters erscheint es um so einleuchtender, daß die Möbel so aufgefaßt wurden, daß sie fern jedweder, auf einen unmittelbar praktischen Verwendungszweck als *Bureau* abzielenden Nützlichkeit standen, ja in dieser Hinsicht antiutilitaristisch sind. [...] Die potentielle Verwendungsmöglichkeit des Schreibmöbel war geradezu Voraussetzung für ihre Wertigkeit, gehörten doch ein luxuriöser Bureau plat oder ein Cabinet traditionell zu den wichtigsten und repräsentativsten »Arbeitsplätzen« der Herrscher. Doch die Roentgenschen Automatenbureaus dienen ihrem fürstlichen Besitzer allein infolge ihrer äußeren Gestalt und inneren Apparatur, ihrer artifiziellen und metaphorischen Überhöhung des eigentlichen Zwecks [...]. So erweist sich die nützliche Substanz dieser Möbel für den Fürsten erst in ihrer demonstrativen praktischen Unnütze, ihr Zweck begründet sich in der Möglichkeit, sie vorzuführen und bei der Abwesenheit des Besitzers stellvertretend seine Stellung zu dokumentieren.<sup>54</sup>

Dass ein jeder Tisch aus zig Fächern besteht, die fortwährend neue Ordnungen kreieren und ausstellen, dass ein jeder Tisch also aus zig verschiedenen Tischen besteht, nimmt im folgenden bereits Amerikas erster Eingangstisch wieder auf: der verlassene Tisch an Bord des Schiffs im Hafen, die (Text-) Spinne im Netz der Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegender Korridore, kurzer Treppen unserer Arbeit, deren Unübersichtlichkeit und Unmotiviertheit uns durcheinander bringt und nicht ankommen lässt.

Dass ein raffinierter Tisch zig raffinierte Tische auf einmal bedeutet, die dann verantwortlich für die Mechanik der Lektüren sind, wird in *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* weiter ausbuchstabiert. Vom Schreibtisch des Onkels aus Amerika zu den Aufnahmskanzleien »in allen Ständen, wo sonst die Wetten abgeschlossen werden« (V 395)<sup>55</sup> zum Stapel der Möbel im Museum unserer Lektüren. Was nach dem Verschwinden der Herrscher geblieben ist, ist der imaginäre Hofstaat der Schreibtische. Jede Arbeit unterliegt einer Vielzahl von Ordnungen.

*The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* beantwortet den amerikanischen Retröröntgen-Arbeitstisch auf der Schwelle der symbolischen Ordnung mit einer Dekonstruktion der Geschichte des Designs. Zu diesem Zweck fährt die Installation eine beträchtliche Menge an Objekten auf. Einige der Möbel, die ausgestellt werden, sind extra für das »Happy End« gebaut, einige sind Designermöbel von zuhause,<sup>56</sup> einige sind Möbelfundstücke oder Reisemitbringsel,<sup>57</sup> andere sind Objekte aus Kippenbergers Kunstsammlung<sup>58</sup> oder aus der des Museums,<sup>59</sup> wieder andere sind rekonstruiert. »Tisch« meint immer auch (mindestens eine) »Praxis«. »Ich habe zum Beispiel einen Tisch bauen lassen,

wo Musil den *Mann ohne Eigenschaften* geschrieben hat, eine endlose Geschichte.«<sup>60</sup> Selbst *Der Verschollene* kommt ohne Double nicht aus. *Der Verschollene* gegen *Den Mann ohne Eigenschaften*. (Ein Job für Ray Milland, *Den Mann mit den Röntgenaugen*.) Gemeinsames Merkmal aller Gruppen der Installation ist die Mischung. Kein klassifikatorisches Element nimmt hier überhand. Das Arrangement betont die Konstellation. Designklassiker werden »grundsätzlich in ›falsche‹ Zusammenhänge mit einfachen, anonymen, oft auch gebrauchten Stücken«<sup>61</sup> gestellt, der »Grundtyp [...] nach dem Prinzip der Ungleichheit variiert [...]. Klassiker und Kitschmobiliar, entkernte und verhunzte Möbel sind zusammengedrängt zu einem Energiefeld – im Detail frivol, trashig, surreal; im Ganzen eine Feier der Unbehaustheit, ein Hybrid von Stilleben und Stadtlandschaft.«<sup>62</sup> Das Gesetz der Gattung.<sup>63</sup> Ein Dortmundener aus dem Gelsenkirchener Barock. Übertragen auf Lesen bedeutet dies tatsächlich: »Jeder ist willkommen!« (V 387) Die Lektüre dieser Fragmente ist betont inklusiv.

Wie konstituiert sich ein Werk? Was gehört überhaupt zu einem Werk?<sup>64</sup> *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* greift mehrere Kippenberger Ausstellungen aus dem Entstehungszeitraum der kritischen Kafka Ausgabe wieder auf. »So sind mehrere Stücke wie beispielsweise ›Hausbar Simone de‹, ›Indiscret‹ oder ›LTU – Lord Jim Patience‹ den Ausstellungen *Peter* und *Petra* aus den späten 80er Jahren entnommen. Der ›Barbie-Tisch‹, eine von Kippenberger in Auftrag gegebene Vergrößerung einer Barbie-Spielzeugbadewanne, figurierte bereits in der Ausstellung *Peter II* 1987 in Wien. Aus der Installation *Familie Hunger*, 1985 in Frankfurt gezeigt, stammen die beiden Figuren mit Löchern im Bauch.«<sup>65</sup> Mehrfachverwertungen eigener Arbeiten, wie sie auch Kafkas Praxis entsprechen, der mit dem Einbau seines zuvor schon veröffentlichten Textes *Der Heizer* als Eingangskapitel den neuen Text zur Fortsetzung von *Ein Fragment* macht. (Wie der Untertitel der Veröffentlichung von 1913 betont.) Autorschaft ist nicht eindeutig zu bestimmen. »Wer Künstler werden will melde sich!« (V 387)

*The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* ist das Ergebnis einer Reihe von Kollaborationen<sup>66</sup> und Auftragsarbeiten.<sup>67</sup> Aus dem Ei des Kolumbus ist der Spiegelei-Tisch geworden. Kunst und ihr Drumherum gibt es nicht. In Kippenbergers »Total-Service-Denken«<sup>68</sup> lässt sich das eine nicht vom anderen trennen. »Einfach ein Bild an die Wand hängen und sagen, das sei Kunst, ist scheußlich. Das ganze Geflecht ist wichtig! [...] Nur ›essen mit Augen‹ wie der Japaner sagt, also die Bilder selbst ansehen ist uninteressant! Wenn du sagst KUNST, dann gehört alles dazu, was darunter fallen könnte. Das heißt von einer Galerie auch der Fußboden, die Architektur, der Anstrich. Das ist alles genauso wichtig wie das Bild an der Wand selbst. Z.B. dieser Ungers-Fußboden von Hetzlers Galerie, der dunkle, das geht eigentlich überhaupt nicht.«<sup>69</sup>

Und dazu gehören natürlich auch die Binarismen Meister/Dilettant, Künstler/Kein-Künstler, Autor/Leser, Professor/Student, Ausstellung/Katalog. Statt Punkt, period, Komma, Schluss ein Period Room? Mit uns als Bestandteil des Bildes?

*The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* überträgt die unterschiedlichen Ebenen dialogischer Erkundung des Buches im Zuge der Medienkonkurrenz in eine räumliche Struktur.

Dieser Raum, das geometrische und logische Zentrum der Ausstellung, war seinerseits symmetrisch eingerahmt von zwei Seitenkabinetten, in denen stattliche Mengen von Kunst-an-der-Wand zu sehen waren – den Themenansatz ergänzendes, kommentierendes Bildmaterial aus Kippenbergers Atelier (nochmals aufs Unterhaltsamste remixed im offiziellen Katalog der Ausstellung). Der Mühe zu prüfen, ob diese beiden Flanken wiederum einem Frage-Antwort-Schema (über den ›Tisch‹ des Hauptraums hinweg) gehorchten, habe ich mich freilich nicht unterzogen.<sup>70</sup>

Braucht man auch nicht. Von ihrer Anlage her tun sie es. Das Archiv topisch werden zu lassen, ist Teil des Konzepts von *The Happy End*. Und wiederum begleitet von einem Witz: Was den Raum in der Mitte rahmt und was den beiden Stühlen auf jeder Seite des Frage und Antwort-Spiels entspricht, sind Bilder im Rahmen. Eine Sammlung rahmt die andere. Und wechselt von Museum zu Museum. *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* sieht in Rotterdam, Kopenhagen, Chicago und Hamburg natürlich anders aus.<sup>71</sup>

Was ist mit Kippenbergers Büchern?<sup>72</sup> Ich hatte bereits die Bücher der Ausstellung erwähnt, insbesondere *B*, das Gespräche mit Kippenberger aus den Jahren 1990-1, in einen zusammenhängenden Text überführt und das den einzigen Kommentar zur Ausstellung enthält. Es ist eine Welt, wo die Fragesteller noch die Initialen ihrer Vornamen haben und der Kandidat, K, Nachname, i.e. Begriff werden will. »B« ist ein mehrfaches Wortspiel mit einem einzigen Buchstaben. *B Gespräche mit...* ironisiert zunächst einmal den Unterschied von ›primär‹ und ›sekundär‹, die Kunst und Wissenschaft gleichermaßen dominiert. Die festgelegte Grenze zwischen Produktion und Rezeption, an der der Dilettant sich vom Weizen trennt.<sup>73</sup> Hier also jetzt bewusst Zweitklassiges aus dem Land des tiefen Gesprächs. *B* ist nicht *A*, der Auftakt des Alphabets. Es ist auch nicht die Antwort einer Autorität im Frage & Antwort-Spiel. (*Q & B?*). Auch nicht die Spitzennote, erste Liga, erste Gruppe der Klassifikation. Nicht *A*, das gängigste Kürzel, die geläufigste Abkürzung in der Fallgeschichte, erste Abstaktion (aber dennoch konkret): *A* redet mit *B*. Nein, hier ist es das *B*, das *A* anspricht, das Buch zur Ausstellung (so wie wir das »Buch zum Vorspann« kennen). War nicht schon das Ausstellungsplakat wie ein Filmplakat designt? Ein *B*-Movie Poster? So oder so, Film oder Buch oder Installation, was wir zu sehen bekommen, ist Kippenbergers Film. Andererseits ist *B* ein Witz der kunstspezifisch ist. B ist das zweite Buch in der Serie, die Andy

Warhol mit *a: a novel by* begonnen hat. Oder (und vielleicht noch eher) ist es die Einlösung des »and back again« (und zurück) aus Warhols Gesprächen in *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*: »I wake up and call B. B is anybody who helps me kill time. B is anybody and I am nobody. B and I.« Jedermann Kippenberger wacht auf und ruft Niemand Warhol an. Ein Deutscher ruft Amerika.

Welche Ausstellungsbücher? Ich sehe nicht eins auf dem Tisch. Hier scheint erst einmal reiner Tisch gemacht worden zu sein. (Jedes Ende ist ein noch unbeschriebenes Blatt.) Die Bücher zur Ausstellung liegen nicht in der Ausstellung herum. Man findet sie im Museumsbuchladen oder in der Bücherei oder in unserem Buchregal zuhause. Zusätzlich zu *B* gibt es drei Bücher, die sich direkt in ihrem Titel auf die Ausstellung beziehen. Das Thema variieren. Da gibt es den offiziellen Ausstellungskatalog zum Mitnachhause-Nehmen – Martin Kippenberger: *afb. [Abb.] [fig.]. The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«. Sollicitatiegesprekken [Einstellungsgespräche] [Job interviews]* –, mit 330 Abbildungen ohne Bildunterschriften und Text. (Job Interviews ohne Worte.) Da gibt es die Version des Guten Zwecks – Sammlung Grässlin: *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«. Tisch 3. Zwecks Einstellungsgespräch. Vorschläge zur Diskussion* –, die 237 Titelblätter von Kitschromanen, Detektivromanen, populärwissenschaftlichen Abhandlungen et cetera beisteuert. (Ergänzt von einem Anhang, der die neuen deutschen Postleitzahlen und Namen und Adressen eines unidentifizierten Verteilers aneinanderreicht). Und da gibt es das Glückliche Matrosen Notenheft, eine Volksmusikpartitur für eine Ausstellung, deren Titel übersetzt ins Deutsche wie ein Kneipenname klingt – Rüdiger Carl: *Einstellungsgespräch Tisch Nr. 54. Dialog für zwei Akkordeons zum Thema Das glückliche Ende von Franz Kafka's Amerika*. Schließlich ist da der Beitrag des Wirts der Paris-Bar – Michel Würthle: *Embauche au Balkan. 24 elastische Seiten zum Thema Einstellungsgespräche oder The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*, eine Spionagegeschichte mit 800 Einstellungsgesprächsbewerbern.<sup>74</sup> Es gibt noch fünf Bücher mehr: Das Bühnenmanuskript mit einem Titel, der eine Mixtur aus Theater und Kneipe ist und aus einem deutschen Philosophen einen Kalauer und einen Trinker macht (und eine Assoziation auf Kippenberger): Walter Grond: *Der Schoppenhauer. Ein Schauspiel. Tisch 32*. Heliod Spiekermann (eine mit Kippenberger befreundete Zahnärztin): *frech und ungewöhnlich am Beispiel Kippenberger*; Werner Büttner & Daniel Richter: *Toll!*, den Roman *Einstellungsgespräch* von Herbert Fuchs, sowie Diedrich Diederichsen und Roberto Ohrt: *Mehr Rauchen! Der Zigarettestester im Test*. Nicht alle liefern die Nummer des Tisches, zu dem sie gehören. Namen, Ziffern, Bildunterschriften, Texte, Abbildungen, Quellenangaben: irgendetwas scheint immer in diesen Büchern zu fehlen. Schreiben, transkribieren, ausstellen, sampeln, installieren, alle diese Dinge finden immer zugleich und in einer Vielzahl von Genres statt. Jeder dieser Texte stellt idiosynkratisch eine Ordnung aus, die ihre eigene Kontin-

genz betont. Ein jeder Referentialisierungsakt bedarf zusätzlicher Referentialisierungsakte.

*Mehr Rauchen! Der Zigarettentester im Test*, ein Einstellungsgespräch mit einem Zigarettentester, eine Verständigung über Zigaretten und Philosophie (über Haltungen – Einstellungs-Gespräch halt), ist ein Büchlein mit einer Fotografie von Island, der Heimat der Götter, auf dem Cover. Hier raucht selbst die Landschaft. »Amis rauchen nicht.«<sup>75</sup> Das Einstellungsgespräch hört auf mit einer Reflektion aufs Aufhören,<sup>76</sup> bei der (zum ersten Mal) auch Kafkas Name fällt. (Wenn das hier auch nur halbwegs stimmt, muss er der Bewerber sein.) Kafka erhält seinen Namen im selben Augenblick als er den Job bekommt:

F. Okay, Monsieur Kafka, fangen Sie an. [...] Ich danke für das Gespräch. Aber mir fällt noch etwas sehr Wichtiges ein: Was passiert, wenn die Zigarette alle, tot, aufgebraucht ist, wenn vom Rauch nur bleibt, was wir als den Geruch kalter Asche kennen, eine Idee, die übrigens für den Erfolg der ganzen Anti-Raucher-Kampagnen mitverantwortlich ist. A. Epikur sagt: Wenn wir da sind, ist der Tod nicht da, und wenn der Tod da ist, sind wir nicht mehr da. Man kann aber unsere Abwesenheit – also die des Rauchers in seinem Habitat, des Rauchenden in der Asche – so lange wie möglich hinauszögern, unsere Anwesenheit in die Länge ziehen. Wenn der Aschenbecher nach kalter Asche zu stinken beginnt, muß man eben dafür sorgen, daß genügend frische und warme Asche hinzukommt. Immer weiter rauchen.<sup>77</sup>

Der Künstler der Installation heißt mit Nachnamen Kippenberger. Buchstäblich also einer, der Zigarettenenden rettet, die Kippen aufhebt.<sup>78</sup> Der entweder die Zigarette von wem anderen aufraucht oder die Reste sammelt, um sich eine neue Zigarette zu drehen, eine Zigarette aus mehreren Enden. Der Witz, der *Mehr Rauchen* zugrunde liegt, ist, dass er den Titel der Installation, die mittlerweile kanonisch geworden ist, kommentiert, indem er sie zum Eigennamen des Künstlers in Beziehung setzt. Es ist die ultimative Resteverwertung. Beide sind aus Überbleibseln gemacht. Es ist zugleich ein Witz über das eigene Ende: den Tod und den Ausverkauf.<sup>79</sup> Asche ist umgangssprachlich deutsch für Geld (Kohle). Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetze werden sollte, wird so in spätkapitalistischer Lesart zu: Rauche bloß weiter, damit du weiter Asche kriegst.

Um einmal kurz ein paar Enden einzusammeln: Offensichtlich haben wir es bei *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* neben vielem anderen auch mit einer Buchausstellung zu tun, in der die Bücher fehlen. Das einzige, was uns zur Orientierung an die Hand gegeben ist, ist eine leere Ausstellungsauslage, der Name eines kanonischen Autors der deutschsprachigen Literatur und das Schicksal eines seiner Bücher, das es nie ganz geschafft hat, und das als Leitfaden unsere Hintersichten organisieren soll. *The Happy End of Franz Kaf-*

ka's »Amerika« liefert uns haufenweise Bücher, obwohl keines gezeigt wird. Wie verhalten sich Text und Kontext im Akt des Schreibens?<sup>80</sup>

Kommt der Verschollene in die USA und sucht Arbeit... (So fangen Witze an.<sup>81</sup>) Kafkas Fragment hangelt sich an einer Serie von Jobinterviews entlang, die es strukturiert. »Meine Stelle wird frei«, sagte der Heizer, steckte im Vollbewusstsein dessen die Hände in die Hosentaschen und warf die Beine, die in faltigen, lederartigen, eisengrauen Hosen steckten, aufs Bett hin, um sie zu strecken«. (V 12) – »Hören Sie, möchten Sie nicht hier im Hotel eine Stelle annehmen?« fragte die Oberköchin«. (V 171) – »Sie wollen bei uns eintreten?« fragte der Mann. »Ich bin der Personalchef dieser Truppe und heiße Sie willkommen.« (V 395f.) Selbst wenn es keine Jobs gibt im Text, redet man von Jobs. Und ihren Voraussetzungen. Dem angemessenen Training für sie, hier wie da, inklusive der damit unvermeidlich einhergehenden Europa/Amerika-Projektionen. »Wenn Sie in Europa studieren wollten, warum wollen Sie es denn hier nicht. Die amerikanischen Universitäten sind ja unvergleichlich besser«. (V 12) – »[U]nsere Gymnasien sind im Lehrplan sehr rückschrittlich. Sie würden lachen, wenn ich Ihnen erzählen wollte, was ich gelernt habe. [...] [M]anchmal glaube ich, ich weiß gar nichts, und schließlich wäre auch alles was ich wissen könnte für Amerika noch immer zu wenig«. (V 106f.) – »Was für Aussichten wollte ich denn haben! Amerika ist voll von Schwindeldoktoren.« (V 349)

Mit der Ausstellung zu guter Letzt (posthum) nach Amerika (in die Carnegie International 1999/2000 nach Pittsburgh) zu gehen, hat aus *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* eine richtige Bewerbung gemacht. Für Künstler heißt »Nach Amerika gehen« versuchen, sich von amerikanischen Sammlern sammeln zu lassen. (Was bedeutet, dass die Preise für die Arbeiten sich vervielfachen.) In Kunst, Literatur und Musik ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Tod die letzte große Bewerbung.<sup>82</sup> Kippenbergers Tod im Jahre 1997 und seine darauf folgende Übersiedelung in den Kunstgeschichtskanon hat dies noch einmal eindrucksvoll klar gemacht.<sup>83</sup> Mit Kippenberger ganz oben, seiner endgültigen Einstellung, Kanon-Tenure, Postlebenszeitstelle, wird *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* zum »opus magnum, seine[r] zentrale[n] Arbeit«. <sup>84</sup> Amerika die zweite. Die Arbeit des neuen Klassikers, die sich über die Verfahren der Werkherstellung lustig macht und zugleich Angebote macht, sie neu zu denken, ist selbst konstitutiv für ein Werk geworden. Vergessen wir bei allem Hype nicht den Grund-Witz, der der ganzen Ausstellung zugrunde liegt: eine Kunstausstellung, die Möbel ausstellt,<sup>85</sup> variiert letztlich nur die leidige Tatsache, dass Kunst, einmal gekauft, nur ein Einrichtungsgegenstand mehr geworden ist. Wenn das stimmt, warum sollte man dann nicht gleich mit den Möbeln anfangen, statt mit ihnen aufzuhören?

Für Kunsthistoriker ist *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* ein Beispiel für »strategischen Dilettantismus«. <sup>86</sup> Der Dilettant, mit dem wir es zu tun haben, strotzt nur so vor Selbstbewusstsein. Er ausgerechnet hat sich für eine

Anstellung als Einstellungsinterviewer beworben. (Die einzige Stelle, die wir nicht ausgeschrieben hatten.) Er ist nicht ausgebildet in Literaturwissenschaften, er sagt selbst, dass er nicht die Zeit hatte, den Text ganz zu lesen, und er scheint nicht einmal im Hinblick auf den Titel des Textes, mit dem er arbeiten möchte, auf dem Laufenden zu sein. Ausgerechnet er möchte unter Beweis stellen, dass er mit den Strukturen unserer Organisation vertraut ist. Der Dilettant reklamiert für sich, ein Verfahrensspezialist zu sein. Er sagt nicht einfach, ich liebe diese Arbeit, wie wir es von ihm erwartet hätten, nein, er sagt: ich kann mich selbst sehr gut als Teil eurer Organisation vorstellen. Dürfen wir das zulassen? Können Dilettanten lesen wie wir? Träumen Roboter von elektrischen Schafen?

*Der Verschollene* bündelt die Komplexität von Einstellungsgesprächen und den Übergang vom europäischen in den amerikanischen Raum in einem Moment aggressiver Einschreibung in einem einzigen Wort. Es ist zugleich der Augenblick, in dem das erste Wort aus der Neuen Welt den Text betritt.

Es gab aber noch eine kleine Verzögerung, als man ihn jetzt nach seinem Namen fragte. Er antwortete nicht gleich, er hatte eine Scheu, seinen wirklichen Namen zu nennen und aufschreiben zu lassen. Bis er hier auch nur die kleinste Stelle erhalten und zur Zufriedenheit ausfüllen würde, dann mochte man seinen Namen erfahren, jetzt aber nicht, allzulang hatte er ihn verschwiegen, als dass er ihn jetzt hätte verraten sollen. Er nannte daher, da ihm im Augenblick kein anderer Name einfiel, nur den Rufnamen aus seinen letzten Stellungen: »Negro«. »Negro?« fragte der Leiter. (V 402)

Das erste Wort Englisch im Text ist etwas, das erst im Schreibakt selbst Gestalt annimmt. Mitten im Schreiben und mit ›Leo‹ im Kopf fällt Kafka ein weitaus passenderer Name ein. Nicht zufällig, während er gerade am Lesen ist:

Einen Sonderfall unter den Korrekturvorgängen stellt die Korrektur von Leo in Negro dar, die sich im ›Teater‹-Konvolut auf drei Manuskriptseiten insgesamt neunmal nacheinander findet: hier hat man es offensichtlich mit einem einzigen, simultanen Korrekturvorgang zu tun, der einerseits sicherlich nach Niederschrift des letzten Leo (405, 5) vorgenommen wurde, andererseits aber noch während der Arbeit an dieser ganzen Erzählphase, wie sich daraus ergibt, daß weitere drei Seiten später, bei der letzten Nennung des von Karl hier angegebenen Namens (409, 15), dieser sofort, ohne Korrektur, in der Form Negro niedergeschrieben wurde.<sup>87</sup>

Der Name prägt sich im gleichen Moment aus, in dem er an der Anzeigetafel hochgezogen wird. Als Namenschild: »Negro, technischer Arbeiter.« (V 409) Ein Spitzname ist Eigenname geworden. Ein Wort ein Bild. Ein Name eine Ausstellung. Mit der Selbsttaufe verschränkt sich der Code des Arbeitsmarkts mit dem Selbstbehauptungswillen der Person. Der allgemeine Code wird zum

Selbsta Ausdruck. Ein Paradox.<sup>88</sup> Zusätzlich funktioniert die Selbsttaufe im Text als Blackface-Rückkehr zum bereits veröffentlichten Fragment, indem sie sich mit dem rußigen Heizer identifiziert, mitsamt allen libidinösen Implikationen,<sup>89</sup> homosexuellem Begehren und Gender Crossing, die mit dieser Identifikation einhergehen: der etwas verwilderte Matrose mit umgebundener Mädchenschürze, »Das ist ja ekelhaft, da haben sie mir eine Mädchenschürze umgebunden« (V 50); »Und Karl zog seine Finger hin und her zwischen den Fingern des Heizers, der mit glänzenden Augen ringsumher schaute, als widerfahre ihm eine Wonne, die ihm aber niemand verübeln möge.« (V 49) Die Schleife zurück zum schlecht bezahlten, rußigen Heizer vom Beginn ist auch ein Witz über Geld. (Der sieht schon auf den ersten Blick nach Kohle aus...) Sich selbst so zu nennen, ist damit zugleich eine Gedächtnisstütze – (buchtechnisch: ein Eselsohr) – an die Jobs, die man bislang bekommen hat, und die man, mit großer Wahrscheinlichkeit, auch in Zukunft wieder bekleiden wird. Die Wahrheit von ›Amerika‹ ist nicht, hinter Schreibtischen zu sitzen. Sie ist, vor Aufzügen zu stehen. So wie wir es in den Tagungshotels der MLA jedes Jahr lernen. Also, wenn Sie noch einen Negro gebrauchen können...

Abb. 66 des Rotterdamer Ausstellungskatalogs für *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* liefert eine zusätzliche Umschrift des Negers der Ausstellung. Das Multiple von 1982 – offensichtlich etwas, das der Künstler schon eine ganze Weile mit sich herumgeschleppt hat – ist ein Namenschild. Ein Besonderes: eins, auf dem der Name fehlt. Und damit ein Witz mehr über die Schwierigkeiten, sich verständlich zu machen. Kippenberger hat es auch für ein Selbstportrait verwandt.



Meine Stelle kann er haben!

Vielen Dank!

## Abbildungen

- Abb. 1 Martin Kippenberger: *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1994.  
© Photo Jannes Linders, Rotterdam, NL
- Abb. 2 Website des Department of German, Scandinavian and Dutch, University of Minnesota.  
© 2005 Regents of the University of Minnesota
- Abb. 3 Martin Kippenberger: *The Night is Alright*, 1982. Pen and dry felt pen on Finnish wood, fixed with a sisal yarn on cast iron hooks, ca. 21 x 29,5 cm/8,3 x 11,6 cm.  
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

## Anmerkungen

- 1 »Ich [bin] eh dafür aufzuhören. Das gehört sich für einen anständigen Künstler, wenn er das und das erreicht hat oder Kinderträume wahr gemacht hat oder ein Ziel erreicht hat zu sagen, »Jetzt ist aus, Klaus Maus...« und man geht in die Kitschabteilung [...]. Also sag ich mir, ich dachte erst, ich mach jetzt einen auf Botero. Dicke Frauen, drei im Jahr machen, daran sehr gut verdienen, a million, zwei Millionen, je nachdem, was man so braucht. [...] Ich bin jetzt auch ein bißchen verschärfter rangegangen, weil ich ja auch mehr lustige, dumme Sachen machen wollte, also kikiriko, De Chirico. Der hat dasselbe Bild immer wieder malen lassen, ist ja kackegal... aber es ist eben lustig«. (B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, Ostfildern: Cantz 1994, S. 34f.)
- 2 Bernhard Duyfhuizen: »In Praise of the MLA Interview Area«, in: ADE Bulletin 123 (fall 1999), S. 13f. (meine Übersetzung, R.H.). »In the interview center, [...] a candidate may find the assembled team of the previous day's interview seated a few yards away as the candidate attempts to concentrate on the new team of interviewers without overhearing the nearby discussion. Finally, however spacious, the interview hall is renowned for gathering and emanating an air of collective angst, an atmosphere that all candidates must confront while attempting to maintain their focus«. (Charles J. Stivale: »The Loneliness of the Long-Distance Interviewer«, in: ADFL Bulletin 34.1 (fall 2002), S. 42.)
- 3 »Suppose we try first to state schematically [...] some at least of the things which are necessary for the smooth or »happy« functioning of a performative«. (J. L. Austin: *How to Do Things With Words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, ed. by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP 21975, S. 14.)
- 4 B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, Ostfildern: Cantz 1994, S. 5.
- 5 Steven Soderbergh and Richard Lester: *Getting Away With It: Or the Further Adventures of the Luckiest Bastard You Ever Saw*. Faber 1999, S. 4.
- 6 Hans Ulrich Gumbrecht: »Über der Erde, verfangen in einem Holzgestell. Wie aus zwölf Tagen des Jahres 1909, beschrieben von Franz Kafka, der Anfang der Moderne gegenwärtig wird«, in: *Literaturen: Das Journal für Bücher und Themen* (2003): »Kafka und seine Kinder«, S. 57. »Trotzdem ist es keine unzulässige Projektion, in Kafkas Beschreibung von Blériots Flug am 11. September 1909 »kafkaeske« Züge zu entdecken«. (Ebd., S. 58.)
- 7 Rudolf Schmitz: »Das unvollendete Happy End«, in: Martin Kippenberger: *The Happy End of Franz Kafka's Amerika*. Katalog Deichtorhallen. Hg. von Zdenek Felix. Köln: Oktagon 1999, S. 13.
- 8 Roland Schappert: *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*. Köln: Walter König 1998, S. 178.
- 9 Ebd., S. 179.
- 10 Zdenek Felix: »Von Kafka zu Kippenberger«, in: Martin Kippenberger: *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*. Katalog Deichtorhallen. Hg. von Zdenek Felix, Köln: Oktagon 1999, S. 8f.

- 11 Susanne Kippenberger: »Heimweg Highway. Oder: Vom Einfachsten nach Hause«, in: Martin Kippenberger: Einer von Euch unter Euch mit Euch. Hg. von Doris Krystof und Jessica Morgan, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 56.
- 12 »Was brauchst du einen anständigen Schreibtisch, du arbeitest ja eh nicht am Schreibtisch. Mit solchen Sachen habe ich gekämpft«. (B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, S. 75.)
- 13 »Doch darf für das Ende des 18. Jahrhunderts als Konsens gelten, was der Philanthrop Trapp hier mit der Klarheit einer Definition formuliert: »Man pflegt die Lectionen in cursorische und staratarische abzutheilen. Die ersteren dienen zum Einsammeln der Ideen...; ihrer müssen also, bei Anfängen weit mehr seyn, als der letztern. Die staratarischen verweilen bei der Entwicklung, Erweiterung, Berichtigung einzelner Ideen, und finden also mehr da statt, wo man schon bedacht ist, den gesammelten Vorrath zu ordnen«. (Detlev Kopp/Nikolaus Wegmann: »Das Lesetempo als Bildungsfaktor? Ein Kapitel aus der Geschichte der Topos »Lesen bildet«, in: Der Deutschunterricht 40 (1988) 4, S. 52.)
- 14 »Zumindest in unserer Kultur, wo seit langem die Schule Schreiben und Lesen als solche verwaltet, sind Leser Endprodukte. Was ihr scheinbar voraussetzungsloser Blick in oder zwischen gedruckten Zeilen entdeckt, hängt jeweils von Programmen und Institutionen ab. Unter alteuropäischen Bedingungen etwa, als die Gelehrtenrepublik mit ihrer rhetorischen Wissensorganisation das Schulwesen beherrschte, kamen dem Leserauge überall Tropen und Figuren, Stellen und Exempel entgegen. [...] Und erst unter den Bedingungen allgemeiner Alphabetisierung, in der Goethezeit also, hatte das zersetzende Lesen ein Ende. Aus vielen Stellen wurde ein einheitliches Werk, aus vielen Figuren ein einheitlicher Stil, der Leserauge seit Buffon bekanntlich als Autor oder Mensch selbst entgegentrat. Jedenfalls aber blieb die Rezeption, im Bildungssystem nicht minder als im Rhetoriksystem, eine pädagogisch oder psychologisch gesteuerte Kulturtechnik, eine Selektion aus ungezählten Handgreiflichkeiten, die vor Papiermit-Buchstaben grundsätzlich möglich sind.« (Friedrich Kittler: »Ein Höhlengleichnis der Moderne. Lesen unter hochtechnischen Bedingungen«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 57/58 (1985), S. 206.)
- 15 »Es ist bekannt, daß Franz Kafkas Roman *Der Verschollene* zum Teil durch Lektüre und mündliche Berichte beeinflusst wurde.« (Anthony D. Northey: »Franz Kafkas Verbindung zu Amerika«, in: Franz Kafka. Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia. Hg. von Maria Luise Caputo-Mayr. Berlin: Agora 1978, S. 5.)
- 16 »Martin hat längst nicht in allen Hotels geschlafen, auf deren Briefpapier er gezeichnet hat.« (S. Kippenberger: Heimweg Highway, S. 53.)
- 17 Duden. Fremdwörterbuch. Bearb. von Wolfgang Müller. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut 1982, S. 373.
- 18 Wolfgang Kraus in »Jour Fixe« im österreichischen Fernsehen, 30.6.1983 (zit. nach: Wolfgang Pöckl: »Kafkaesk«, in: Gerd-Dieter Stein (Hg.), Kafka Nachlese, Stuttgart: Akademischer Verlag 1988, S. 109.) »Der Kenner der Kulturszene und ihres Jargons dagegen sieht hier ein Wortbildungsprogramm [...] Für ihn ist kafkaesk ein erfolgreiches Pilotwort.« (Ebd., S. 107.)
- 19 Jost Schillemeit: »Zu dieser Ausgabe«, in: Franz Kafka: *Der Verschollene*. Roman. In der Fassung der Handschrift, hg. von J. Schillemeit, Frankfurt/Main: S. Fischer 1983, S. 424.
- 20 In Kafkas Manuskript gibt es nicht einmal Oklahoma. »Aus der seitenverkehrten Anlage der amerikanischen Welt Franz Kafkas erklärt sich, warum das zweite »o« in Oklahoma sich in unter seiner Feder in ein »a« verwandelte. Oklahoma nämlich fügt sich ebenso wie Butterford und Ramses [...] in eine Landschaft ein, die es nicht gibt [...]: San Francisco liegt im Osten – New York grenzt an Boston« (Dieter Heimböckel: »Amerika im Kopf: Franz Kafkas Roman *Der Verschollene* und der Amerika-Diskurs seiner Zeit«, in: DvJS 77 (2003) 1, S. 139.)
- 21 Jost Schillemeit: »Nachbemerkung«, in: Franz Kafka: *Der Verschollene*. Roman. In der Fassung der Handschrift, Frankfurt/Main: Fischer 1993, S. 330.
- 22 Samuel Weber: »Technics, Theatricality, Installation«, in: *Theatricality as Medium*, New York: Fordham UP 2003, S. 87.
- 23 »Die handschriftgetreue Textwiedergabe [...] mag aber gleichzeitig auch, aufs Ganze gesehen, ein Gefühl vermitteln für den Charakter des Endgültigen und die Sicherheit der Erfindung, die für jeden Satz dieses nie vollendeten und nie zur Veröffentlichung vorbereiteten Textes kennzeichnend sind.« (Jost Schillemeit: »Zu dieser Ausgabe«, S. 426.)
- 24 »Erst diese Werke [i.e. *Der Verschollene*, *Der Prozess*, *Das Schloss*] werden zeigen, daß die eigentliche Bedeutung Franz Kafkas, den man bisher mit einigem Recht für einen Spezialisten, einen Meister der Kleinkunst halten konnte, in der großen epischen Form liegt« (Max Brod: »Nachwort«, in: Franz Kafka: *Der Prozess*, Berlin 1925, S. 409) oder wie sein *Franz*

- Kafkas Nachlaß weiter ausführt »in der großen epischen Form, im Aufbau [!] und in der Geschlossenheit [!] seines Prosa-Kunstwerks liegt, dem unsere Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat« (Brod, Weltbühne, 17. Juli 1924, S. 109, zit. nach: Roland Reuß: »Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe«, in: Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Einleitung. Basel und Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern 1995, S. 9-24, hier S. 15.)
- 25 Max Brod: »Der Prozess. Roman«, in: Franz Kafka, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1951, S. 324.
- 26 Malcolm Pasley (Hg.), Max Brod, Franz Kafka. Eine Freundschaft II. Briefwechsel, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 421f.
- 27 John Zilcosky: Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing, New York: Palgrave 2004, S. 43.
- 28 »Kafka kam bis nach »Amerika«; dort blieb er an der Metapher »Zirkus« hängen« (Tom Holert: »Aussitzer. Robert Irwin und Martin Kippenberger«, in: Texte zur Kunst 14 (Juni 1994), S. 188.)
- 29 »Es gibt somit keine Lösung, sondern allenfalls einen Ausweg. Auch diesen bezeichnet Kafka mit einem juristischen Fachterminus: Es ist die »Prozeßverschleppung««. (Gerhard Neumann: »Der verschleppte Prozess. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: Poetica 14 (1982), S. 94.)
- 30 Hannah Arendt: Vita Activa oder Vom tätigen Leben, München, Zürich: Piper 1996, S. 66.
- 31 »Denn es genügt nicht, sich an dem, was war, festzuhalten, wenn man nicht nur eine Geschichte hinter sich, sondern auch noch eine vor sich haben will. Von dieser aber müßte so erzählt werden, daß das Bild sich selbst zum Bild wird und mindestens zwei Subjekten Raum geben kann.« (Eva Meyer: Tischgesellschaft, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1995, S. 9.)
- 32 B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, S. 18.
- 33 »In the semiotics of mess, desks may be the richest texts.« (Penelope Green: »Saying Yes to Mess«, in: New York Times, 21.12. 2001, F1.) »The physical setting of the interview – hotel room or interview table – can have its degree of comfort and discomfort depending on how cramped it is.« (Charles J. Stivale: The Loneliness of the Long-Distance Interviewer, S. 45)
- 34 Ulf Erdmann Ziegler: Plump, aber enervierend. Akademische Übung an einem antiakademischen Werk: Londons Tate Modern entdeckt Martin Kippenberger als Heavy Guy. Gezeigt wird nicht der ganze, aber auch nicht der halbe Kippy. Für Düsseldorf, die Folgestation, wird es mehr Ideen brauchen. In: taz, 22.2.2006, S. 15.
- 35 »Die Skulpturen erwiesen sich damit als offene Formen, als Zeichen, die je nach Zusammenhang eine andere Bedeutung haben können. [...] [Ein] voluminöses Objekt [wird] unweigerlich zum Tisch, sobald es, wie in der Kafka-Arena, zwischen zwei Stühle platziert ist« (Doris Krystof: »Das größte Theater der Welt. Komplexität und Redundanz in *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* (1994)«, in: Martin Kippenberger. Hg. von Doris Krystof/Jessica Morgan, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 29.)
- 36 R. Schappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 177.
- 37 »In *Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* sind das die verschiedenen Jahrzehnte, jeder erinnert sich mit Sicherheit an einen Stuhl, der für dich das und das verkörpert, schon bist du in der Zeit drin wie so ein visuelles Nachschlepplexikon. Da können sich die Leute anhand von den Tischen und den acht Büchern, die 1994 anlässlich der Ausstellung in Rotterdam dazu erschienen sind, selber Gespräche, Einstellungsgespräche, die ihnen durch den Kopf gehen, machen. Plötzlich kommst du auf andere Gedanken und kannst dir eine Geschichte erzählen.« (Kippenberger, in: Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 7.)
- 38 T. Holert: Aussitzer, S. 190.
- 39 D. Krystof: Das größte Theater der Welt, S. 33.
- 40 »Zur Zeit wird eine Landschaft im Hafengebiet der Stadt Rotterdam geplant. Genau der Hafen, an dem früher Auswanderungsschiffe nach Amerika abgelegt haben, der »Holland-Amerika-Kai«. Zu dem Thema Auswanderung, dem Verhältnis zwischen Europa und Amerika, haben wir die Landschaftsgestaltung geplant und damit das Baudrillard-Bild zitiert. Das letzte Stück des Kais ist einfach entleert als sogenanntes Ereignisfeld. Hier findet man »events« wie den »Oklahoma Zirkus« von Kafka oder ein Kunstwerk von Jeff Wahl mit dem Thema Auswanderung. Die Kaikante ist ein künstlicher Horizont, eine zweite Schnittlinie funktioniert als Grenze zwischen der holländischen und der amerikanischen Landschaft. Die amerikanische Landschaft ist offen, sie erlaubt alles, die europäische Landschaft ist dicht versiegelt mit

- Pavillons, Gärten, Terrassen, einem sehr gepflegten Bereich. Die zwei Landschaften grenzen an genau einer Linie aneinander an, also können die Rotterdamer fast von Europa nach Amerika auswandern und fünf Minuten später wieder zurückwandern, eine künstliche Grenze, eine metaphorische Stadtlandschaft, Grenzen statt Zentren.« (Peter Wilson: *Where is the center? Eintägige Konferenz anlässlich der Ausstellung REAL PLACES?*, 3. Juni 2000, in: <http://www.westfaelischer-kunstverein.de/archiv/2000/ausstellungen/whereis/vortrag/wilson.pdf>)
- 41 »Der nahezu in der Mitte des Feldes platzierte, aus horizontal geschichteten Holzplatten konstruierte Schreibtisch [...] verdankt sein Material einem Papstbesuch in Köln im Jahr 1986. Nach der Feier der Messe in einem Sportstadion wurde das Material der aus Pressspan aufgebauten Bühnenpodeste gegen Abholung kostenlos abgegeben, was vielen Kölner Künstlerateliers und –haushalten reiche Vorräte an »gesegneten Papstplatten« beschert hat.« (D. Krystof: *Das größte Theater der Welt*, S. 30.)
- 42 B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 5.
- 43 »Seien Sie bloß froh, dass Sie den Zirkus los sind. Aber die Trauer betrifft ja auch vor allem uns: Wir werden Sie vermissen [...]. Die bisherigen Dekane konnten ja – etwa beim Abfassen ihrer jährlichen Forschungsberichte – im Abschnitt »Literaturwissenschaft« immer einen Trumpf aus dem Ärmel ziehen: die Goetheausgabe, Ihr opus magnum« (Prof. Dr. Anke-Marie Lohmeier, Dekanin der Philosophischen Fakultät II: Begrüßung. In: *Dokumentation des Abschiedskolloquiums zur Emeritierung von Prof. Dr. Karl Richter »Germanistik im interdisziplinären Gespräch«* am 21. Februar 2002, <http://www.uni-saarland.de/fak4/allg/kolfrichter-texte.htm>)
- 44 »The Kafka Society of America was founded at the MLA Convention 1975 in San Francisco. [...] Ladies and Gentlemen, Kafka research urgently needs at least a forum for yearly exchange of opinions, and an information center. There is no Kafka Society as yet in existence. [...] If we do not set our goals too high the Society might make a contribution to clarifying the situation of Kafka research, at least here in the U.S.A. [...] I have distributed forms for forming the Kafka Society of America and ask for nominations for the Founding Committee. COMMENTS by Walter H. Sokel Kafka himself would have been appalled and terrified by the idea of a Kafka Gesellschaft. The word alone would have been enough to drive him away into the seclusion of a sub-beetle. But of course, we know how ambivalent he felt about these matters, that he did not burn his writings, but only asked that they be burned. For us that ambivalence has been helpful, because we owe to it the existence of a Kafka opus. With that in mind, I don't feel so horrified at the idea of starting or participating in Professor Caputo-Mayr's idea of starting a Kafka...--what?« (Newsletter of The Kafka Society of America, Number 1, June 1977, S. 2.)
- 45 »Einstellungsgespräche« nennt Kippenberger seine Installation – angesichts der Lage auf dem Arbeitsmarkt kein ganz abwegiges Thema.« (Renate Puvogel: »Martin Kippenberger. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 27.2.-24.4.1994«, in: *Kunstforum International 127* (1994), S. 386.)
- 46 »Ich mach nur Einstellungsgespräche... wie man früher viel Schönheit und viele Teiche gemalt hat...« (B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 99.)
- 47 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main: Fischer 1995, S. 235.
- 48 Avital Ronell: *Dictations. On Haunted Writing*, Bloomington: Indiana UP: 1986, S. xii.
- 49 Gerhard Neumann: »Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens«, in: Günter Schnitzler (Hg.), *Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhard Baumann zum 60. Geburtstag*, München: Fink 1980, S. 392ff. »Die Arbeit am Schreibtisch wird so im Lauf der Geschichte der Literatur seit der französischen Revolution zum Zentrum einer geradezu mythisch zu nennenden Situation, in der Gewinn oder Verlust des »Subjekts« auf dem Spiel stehen. [...] Wie das Schreibmöbel sich zugleich als technisch und ästhetisch organisiert erweist, so wird es für die auf ihm zu vollziehende Tätigkeit in gegensätzlicher Weise bestimmend.« (Ebd., S. 397f.)
- 50 Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*. [Zweite Fassung, 1829]. Hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 652.
- 51 »This very table, which we see white, and which we feel hard, is believed to exist, independent of our perception, and to be something external to our mind, which perceives it. Our presence bestows not being on it: Our absence does not annihilate it. [...] But this universal and

- primary opinion of all men is soon destroyed by the slightest philosophy, which teaches us, that nothing can ever be present to the mind but an image or perception [...]. The table, which we see, seems to diminish, as we remove farther from it: But the real table, which exists independent of us, suffers no alteration: It was, therefore, nothing but its image, which was present to the mind. These are the obvious dictates of reason; and no man who reflects, ever doubted, that the existences, which we consider; when we say, *this house* and *that tree*, are nothing but perceptions in the mind, and fleeting copies or representations of other existences, which remain uniform and independent.« (David Hume: An Enquiry concerning Human Understanding. Ed. by Tom L. Beauchamp. Oxford UP 1999, S. 201.)
- 52 »Gerhard Richter hat 1962 einen Tisch gemalt und dem Bild den Titel *Tisch* gegeben. Dieses Bild steht am Anfang der Werkgruppe, die sich mit dem Abmalen von Photographien befaßt.« (Schnappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 137.)
- 53 Jörg Meiner: »Monument und Maschine. Zur Bedeutung der Automatenmöbel David Roentgens für die Höfe von Versailles, Berlin und St. Petersburg«, in: *kunsttexte.de – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte im Netz*, Sektion Politische Ikonographie, S. 8, <http://www.kunsttexte.de/download/poli/meiner.pdf>.
- 54 Meiner: Monument und Maschine, S. 10.
- 55 »[D]uring the many interviews in which I have participated, I have noticed that candidates' success has depended almost entirely on the extent to which they have understood the event as a form of performance.« (Stivale: The Loneliness of the Long-Distance Interviewer, S. 41.)
- 56 Doris Krystof hat in Gesprächen mit Kippenbergers Mitarbeitern und Freunden den Großteil der Objekte identifiziert: »Etliche der in Rotterdam ausgestellten Möbel stammen aus Kippenbergers privatem, mit ausgewählten Designermöbeln reich bestücktem Haushalt [...]. Aus dem privaten Inventar gelangten verschiedene Modelle von Colani, der Castiglioni-Stuhl mit dem Traktorsitz, der Schlaufenstuhl von Gehry, Jacobsens *Ameise* oder der damals sehr verbreitete ergonomische Balans-Stuhl in die Installation.« (D. Krystof: Das größte Theater der Welt, S. 30.)
- 57 »Farbliche Akzente setzt[ ] [...] die leuchtend gelb lackierte Tischplatte eines aus Teneriffa mitgebrachten Schulbänkchens [...]. Hinzu kamen Mitbringsel von der amerikanischen Westküste, Eames' Schaukelstuhl, die so genannten Air-France-Plastikschalensitze in Rot-Weiß-Blau, ein Paar Barhocker mit Ledersitzen, historische Sammlerstücke aus der Thonet-Produktion oder den Wiener Werkstätten, ein originales Tisch-Stuhl-Set aus dem Café de Flore in Paris, aber auch echte Raritäten wie die aus massivem Holz gefertigten »afrikanischen Kinderprinzenstühle« sowie ein schwarz gepolsterter Sessel mit extrem hoher Rückenlehne, ein Gerät aus der Frühzeit der Psychiatrie zur Fixierung von Patienten.« (Ebd., S. 29f.)
- 58 »Ein Fußschemel von Reinhard Mucha aus dem Jahr 1985, der an der Unterseite mit einer Widmung und der Parole »Kampf der Wohnungsnot!« versehen ist, wurde mit Resten einer *Peter*-Skulptur zu einer hybriden skulpturalen Tischformation verarbeitet. Auf den szenischen Kontext der Einstellungsgespräche direkt bezogen sind mehrere Stühle von Franz West, Cosima von Bonins Tischlampe auf dem Musil-Tisch, der Schrank mit eingestelltem Stuhl von Ulrich Strotjohann, der von Krebber und Bonin als Geschenk für Kippenberger produzierte Stuhl, an dessen Rückenlehne, nach einer Idee von Dieter Roth, ein Kleiderbügel befestigt ist, sowie der in der Originalverpackung belassene *Sheetrockchair* von Jason Rhoades. Aus einer Ausstellung der New Yorker Galerie Metro Pictures hat Kippenberger die außergewöhnlichsten Kandidaten für ein Einstellungsgespräch rekrutiert: Tony Ourslers Arbeit *Organ play no. 2*, die aus Projektionen der für Oursler typischen quasselnden Köpfe auf in Gläser eingelegte Organe besteht. Leicht aus der Mitte des Spielfeldes verschoben und aus dem funktional-szenischen Setting gleichsam herausgehoben präsentiert sich schließlich eine wiederum von Cosima von Bonin stammende [...] Arbeit, die aus vier frei stehenden, cremefarben lackierten Stuhlbeinen beruht. Deren Position an den Ecken eines Vierecks entspricht ihrer ursprünglichen Funktion, einen Stuhl zu tragen. Das Fehlen der Sitzfläche verweigert indes den Gebrauch des Objekts.« (Ebd., S. 30.)
- 59 »Dieser Eindruck wurde in Rotterdam noch gesteigert, indem Exponate aus dem Depot der Kunstgewerbeabteilung des Museums in das Spielfeld eingefügt worden waren.« (Ebd., S. 27.)
- 60 Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 7.
- 61 Ebd., S. 66.
- 62 U. Ziegler: Plumb, aber enervierend, S. 15.

- 63 »Suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination? And suppose the condition for the possibility of the law were the *a priori* of the counter-law, an axiom of impossibility that would confound its sense, order, and reason?« (Jacques Derrida: »The Law of Genre«, in: *Critical Inquiry* 7 (1980) 1, S. 57.)
- 64 1993 hatte das Centre Pompidou Kippenberger angeboten, eine Ausstellung zu machen. »Kippenberger nannte die Ausstellung *Candidature à une retrospective*. Im Zentrum der Ausstellung stand eine Reihe von Vitrinen. Diese beinhalteten nicht allein Kippenbergers Publikationen, deren Vorlagen, Ausstellungskataloge, Editionen und selbst produzierte Schallplatten aus den 80er und frühen 90er Jahren. Die Vitrinen präsentierten zudem auch zeitgleich entstandene Veröffentlichungen von anderen Autoren aus den verschiedensten Bereichen: Künstlerkataloge, Literatur, Abhandlungen über Ästhetik, Bücher über Kulturkritik etc. [...] Die Bestückung der Vitrinen [...] führte die fast grenzenlose Auffächerung der Kontextbezüge unmittelbar vor Augen. Thematisiert wurde die diskursive Sättigung einer konstruierten Zeitgeistgeschichte. Das geschah beispielsweise unter Zuhilfenahme von Buchtiteln: *Dies alles gibt es also* (Wolfgang Max Faust), *Ästhetik des Verschwindens* (Paul Virilio), *Ein Happen für den Wissenden* (Lord Timothy Dexter), *Phantom Avantgarde* (Roberto Ohrt), *Sand in der Vaseline* (A. Oehlen, M. Kippenberger) etc. [...] Man konnte hier scheinbar all das wiederfinden, was in den 80er und frühen 90er Jahren im sozialen Umfeld Kippenbergers aufgenommen und rezipiert wurde.« (R. Schappert: *Die Organisationen des Scheiterns*, S. 187.)
- 65 Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 9.
- 66 »Zusammen mit [...] ehemaligen Kunststudenten aus Frankfurt und Kassel, wurde an gewollt originellen Möbelstücken wie einem fußförmigen Tisch, einem Atompilzstuhl oder einem gläsernen Schreibtisch gebastelt. Für kompliziertere Aufträge wie den silbernen Schreibtisch mit den ausziehbaren Gemälden stand die Schreinerei Georg Moosmann [...] zur Verfügung.« (D. Krystof: *Das größte Theater der Welt*, S. 30.)
- 67 »Zur Unterstützung der Unterportiere war jedem ein Laufbursche beigegeben, der im gestreckten Lauf von einem Bücherregal und aus verschiedenen Kästen alles beizubringen hatte was der Unterportier gerade benötigte. [...] Brachten Sie einmal etwas unrichtiges herbei, so konnte sich natürlich der Unterportier in der Eile nicht damit aufhalten, ihnen lange Belehrungen zu geben, er warf vielmehr einfach das, was sie ihm auf den Tisch legten, mit einem Ruck vom Tisch herunter.« (V 257)
- 68 »Ein Katalog oder ein aus Anlaß einer Ausstellung erschienenes Buch sollte mehr darstellen als eben diese Ausstellung und die in ihr gezeigten Arbeiten. [...] Die Gestaltung und Produktion von Katalogen und Künstlerbüchern gehörte zu jenem Total-Service-Denken bei Kippenberger, demzufolge man keinen der normalerweise mit der Produktion und dem Handel mit bildender Kunst zusammenhängenden Vorgänge – Einladungskarte, Eröffnungstermin, Party, Essen, Treffen mit Sammlern, Atelierbesuche, Kleidung des Künstlers und seiner Assistenten, Plakate und andere PR/Werbung, schließlich Katalog – den automatischen Entscheidungen der Profis oder der Routine überlassen durfte.« (Diedrich Diederichsen: »Die Leseratte«, in: Uwe Koch (Hg.), *Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger 1977-1997*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2002, S. 13.)
- 69 B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 20.
- 70 T. Holert: *Aussitzer*, S. 190.
- 71 »Die Ausstellung *↳Memento Metropolis*«, Kopenhagen, 1996] zeigte die Installation *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika*« zusammen mit einer Kopie von Théodore Géricaults Gemälde *Le Radeau de la Méduse* von 1818/19.« (Anke Kempkes: »Medusa, 1996«, in: Nach Kippenberger. Hg. von Eva Meyer-Herrmann und Susanne Neuburger. Wien: Schönböck-Verlag 2003, S. 214.)
- 72 Tucholsky hatte von ihnen geträumt: »Auf dem Nachttisch Auf dem Nachttisch: Bücher – eine kippelnde Säule [...]. [U]nd nun wollen wir einmal ein Amerika-Buch bekucken, das eigentlich gar keines ist und doch eines ist. Es ist von jenem großen Prosaiker Franz Kafka« (Kurt Tucholsky: »Auf dem Nachttisch (1929)«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. III: 1929-1932. Reinbek: Rowohlt 1961, S. 43-49, 211-218, hier S. 43f.) »Der Nachttisch wird viel zu klein für die vielen, vielen Bücher...ich werde mir einen neuen kaufen müssen (ohne Schublade).« (Ebd., S. 215.)
- 73 Erhard Schüttelpelz: »Die Akademie der Dilettanten. (Back to D.)«, in: Stephan Dillemluth (Hg.), *Akademie*, Köln: Permanent Press 1995, S. 40f.

- 74 Das Buch enthält die ursprünglich nur 24 Manuskriptseiten umfassende Geschichte in zwei Versionen: im vorderen Teil in extrem großer und unleserlicher Typographie, im hinteren Teil in einer angenehmen Lesegröße. Auf diese Weise gelang es, den Text durch die »Elastizität der Typographie« auf ein Buch mit 136 Seiten auszudehnen. (Uwe Koch, in: Kommentiertes Werkverzeichnis, S. 297.)
- 75 Diederichsen/Ohrt: Mehr Rauchen, S. 9.
- 76 Wobei den Zirkus verlassen, wie wir wissen, nur einem anderen Zirkus beitreten meint: »Given the nature of the current job market, leaving a tenure-track position for a job in the arts is probably not a decision many would make and is very similar to joining the circus« (Ann C. Hall: »Joining the Circus: Leaving a Tenure-Track Position«, in: ADE Bulletin 123, (Fall 1999), [http://www.adfl.org/cgi-shl/docstudio/docs.p.?bulletin\\_123025](http://www.adfl.org/cgi-shl/docstudio/docs.p.?bulletin_123025))
- 77 Diederichsen/Ohrt: Mehr Rauchen, S. 35f.
- 78 »Anstelle einer auf den Künstler verweisenden Signatur fügte Kippenberger 1990 in eine einundfünfzig Bildtafeln umfassende Bilderserie teilweise vereinzelte und teilweise zu kleinen »Bergen« gruppierte Kippen in flüssiges Kunstharz. Nach dem Aushärten des Kunstharzes wurden die eingegossenen Kippen sowie Kippenberge auf die zuvor bemalte Leinwand geklebt.« (Schappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 9.)
- 79 Das »Mehr Rauchen«-Einstellungsgespräch ließe sich auch als extended Version oder Remake einer Passage aus Einstellungsgespräch B lesen: »J Ich glaube, das Licht flackert schon. K Was heißt das? Daß die Batterie im Arsch ist...? J Es zeigt an, daß sie langsam nachläßt. Noch ist es nicht soweit, noch ist das Gerät nicht aus, außer wir sagen, es ist jetzt aus. Du hast schon ziemlich viel geredet... K Ist immer dasselbe, was ich da rede. Man darf es gar nicht übersetzen als Übersetzerin beim Abschreiben, weil im »Immer-dasselbe-Reden« von Sätzchen zu Sätzchen ein neues Teilchen manchmal sehr ausschlaggebend ist... so genau geht es eben mit Gelaber(-Kunst) machen. Wir machen weiter. Nächstes Jahr wird es um den Nachnamen gehen.« (B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 107.)
- 80 »Das Rücken eines Tisches auf dem Nachbarbalkon machte Karl aufmerksam, dort saß ja jemand und studierte.« (V 341)
- 81 »Leider sind Sie nicht der Mann, den wir uns für diese sehr wichtige Position im Verkauf vorgestellt haben. Aber der Mann, der Ihnen diesen Anzug angedreht hat, interessiert mich.«
- 82 »Die »Klassiker« werden für das gebildete Bürgertum nach 1850 unanfechtbar, dem Leben der Kritik entzogen. [...] [J]e näher das Ziel der politischen Literaturgeschichtsschreibung, die Einigung der Nation, rückt, desto nebensächlicher wird die Literatur, eine Angelegenheit der Schule und der Feierstunden. Nach 1870 fordert man endlich Klassiker, die tot sind« (Eva D. Becker: »Klassiker« in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860«, in: Jost Hermand/Manfred Windfuhr (Hg.), Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Stuttgart: Metzler 1970, S. 366.)
- 83 »Der Name »Köln« ist mittlerweile in hohem Maß mythisch aufgeladen, steht er doch für jenes sagenumwobene Epizentrum der Kunstwelt der späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahre, das derzeit eine enorme Faszination speziell auf den amerikanischen Kunstkontext auszuüben scheint. [...] Anzeichen für dieses zunehmende Interesse an »Köln« gibt es viele: allen voran der derzeitige Hype um Martin Kippenberger, der inzwischen ein Ausmaß angenommen hat, das noch vor wenigen Jahren unvorstellbar war. Sämtliche AkteurInnen und Fraktionen des europäischen wie anglo-amerikanischen Kulturbetriebs scheinen sich auf die Figur »Kippenberger« geeinigt zu haben, er wird mit zahlreichen Ausstellungen (in der Tate Modern, dem K21, demnächst MOCA) geehrt und posthum wahlweise zum Geniekünstler, brillanten Selbstdarsteller oder Meta-Maler verklärt, und es ist meines Erachtens nur noch eine Frage der Zeit, bis der Picasso-Effekt einsetzen und Keramikgeschirr mit seinen Bildmotti (etwa »Krieg Böse«) zirkulieren wird.« (Isabell Graw: »Von hier aus. Was der aktuelle Hype um Martin Kippenberger für Folgen hat: Künstler und Künstlerinnen, die mit einem Kölner Umfeld assoziiert werden, so wie etwa Michael Krebber oder Jutta Koether, erfahren im Moment eine hohe internationale Beachtung«, in: taz, 31.8.2006, S. 15.) Warum nicht eine Tasse? Den Aschenbecher (1991) gibt es schon.
- 84 Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 7: »Kippenbergers Großinstallation *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* stellt für das Verständnis seiner künstlerischen Strategien ein Schlüsselwerk dar.«
- 85 Drei Jahre vor seiner Ausstellung könnte Kippenberger neben Kafka etwa auch die Erfolgsgeschichte »Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts« gelesen haben. Nicht unbedingt zueude, aber vielleicht das

Kapitel zu »Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus«. In dieser Düsseldorfer Ausstellung aus dem Jahre 1963 hatten Konrad Lueg und Gerhard Richter nämlich, in Reaktion auf den Pop-Art-Hype, der gerade aus den USA zu Ohren gekommen war, kurzerhand das Möbelhaus Berges zu einer Ausstellung umfunktioniert. »[I]m »Ausstellungsraum« [...] waren [...] auf neun weißen Sockeln ausgestellt: Ein Teewagen mit Blumen in einer Vase, im Zwischenfach Churchills Werke und die Zeitschrift ›Schöner Wohnen‹. Ein Schrank mit gemischtem Inhalt, ein weinroter Sessel. Ein Gasherd. Ein grüner Sessel, darauf sitzend K. Lueg (dunkler Anzug, weißes Hemd, Krawatte). Ein kleiner Versattisch, darauf ein Fernsehgerät (nach der Tagesschau die Ära Adenauer übertragend). Eine kleine Stehlampe. Eine Couch, darauf liegend mit einem Kriminalroman G. Richter (blauer Anzug, rosa Hemd, Krawatte). Ein Tisch gedeckt mit Kaffeegeschirr für 2 Personen, angeschnittenem Marmor- und Napfkuchen und eingeschenktem Kaffee, außerdem 3 Gläser und in einem Plastikbeutel 3 Flaschen Bier und 1 Flasche Korn. Die Wände sind weiß gestrichen. Bilder oder Wandschmuck sind nicht angebracht. [...] Die Ausstellung auf vier Etagen mit Möbeln »aller gängigen Stile« bestand aus 81 Wohnzimmern, 72 Schlafzimmern, Küchen und Kinderzimmern, darüber hinaus »eng gereichte Nischen, Kojen, Zimmer, mit Möbeln vollgestellte Treppen und Gänge, Teppiche, Wandschmuck, Geräte, Utensilien.« (Hans Strelow: »Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus« von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf 1963«, in: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, hg. von Bernd Klüser/Katharina Hege-wisch, Frankfurt/Main: Insel 1991, S. 166-168.)

- 86 R. Schappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 60.
- 87 Jost Schillemeit (V<sup>o</sup> 85). Roland Barthes hätte das gemocht: »Es ist an der Zeit, ein paar Beispiele für die mythische Aussage zu geben. Das erste entnehme ich einer Bemerkung Valérys: Ich bin Schüler einer Quinta in einem französischen Gymnasium, ich schlage meine lateinische Grammatik auf und lese darin einen aus Äsop oder Phädrus stammenden Satz: *quia egor nominor leo*. [...] Hier ein anderes Beispiel: Ich sitze beim Friseur, und man reicht mir eine Nummer von Paris-Match. Auf dem Titelbild erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruß, den Blick erhoben und auf eine Falte der Trikolore gerichtet. [...] Man weiß jetzt, daß das Bedeutende im Mythos von zwei Gesichtspunkten aus ins Auge gefaßt werden kann: als Endterminus des linguistischen oder als Ausgangsterminus des mythischen Systems. Man braucht hier also zwei Namen. Im Bereich der Sprache, das heißt als Endterminus des primären Systems, nenne ich das Bedeutende *Sinn* (*ich werde Löwe genannt, ein Neger erweist den französischen militärischen Gruß*). Im Bereich des Mythos nenne ich es *Form*.« (Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1964, S. 95f.)
- 88 Vgl. »In Kafkas Strafkolonie wird eine paradoxe Vereinigung dieser Unvereinbarkeiten phantasiert: die Eingravierung des nur dem Delinquenten verständlichen Urteil des Gesetzes in den eigenen Körper.« (G. Neumann: *Der verschleppte Prozess*, S. 94.)
- 89 »Unabhängig von ihrer Hautfarbe – denn in den Heizräumen waren alle schwarz – wurden die Heizercrews gemeinhin als »schwarze Teufel« bezeichnet.« (Sibylle Küttner: *Farbige Seeleute im Kaiserreich. Asiaten und Afrikaner im Dienst der deutschen Handelsmarine*. Erfurt: Sutton 2000, S. 46f.)

Vielen Dank an Barbara und Erhard Schüttelpelz.

