



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Strategien der Entgrenzung im Werk Martin Kippenbergers

Verfasserin

Stefanie Kitzberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn, lic. phil.

Inhalt

A	Einleitung	5
B	Affirmation und Subversion diskursiver Felder: Künstlersubjekt und Autorschaft	13
I.	Das Selbst als sekundäres Objekt: Performanz und Negation	17
II.	Dekonstruktionen und Konsolidierungen des Autors	29
	<i>Kollektive Autorschaft: Kommunikation als Produktionsmodus</i>	39
III.	Referenzpluralismus als Bruch mit der Kohärenz des Werks	48
	<i>Das Netzwerk als Thema: Kippenbergers METRO-Net World Connection</i>	51
C	Verstrickungen der Malerei	59
I.	Das Gemälde als intermediales Gebilde	68
	<i>Un-Sinn-Stiftungen: Zum „Politischen“ in Kippenbergers Gemälden</i>	73
II.	Eine neue Form der Medienspezifik?	82
D	Anhang	89
I.	Literatur	90
II.	Abbildungen	101
	<i>Abbildungsnachweise</i>	108
III.	Abstract dt./engl.	109
IV.	Lebenslauf	110

A Einleitung

Mit dem schillernden Begriff der „Entgrenzung“ kann eine Vielzahl an Termini und theoretischen Konzepten in Verbindung gebracht werden. Verengt man den Fokus auf die jüngere Geschichte, so spielt er vor allem in Diskursen eine zentrale Rolle, die den Topos der *Globalisierung*, also die tendenzielle Auflösung nationalstaatlicher Grenzen bzw. die zunehmend weltweite Verflechtung verschiedenster gesellschaftlicher Sphären zu analysieren suchen. Von grundlegender Relevanz ist in diesem Zusammenhang u.a. die sich seit den 1970er Jahren global durchsetzende kapitalistische Wirtschaftsform des *Postfordismus*, die nicht mehr als ein bloß ökonomisches, sondern als ein in alle Lebensbereiche ausgreifendes, biopolitisch strukturiertes Primat beschrieben werden muss.¹

Die in dieser Diplomarbeit ausgearbeitete Werkbetrachtung des deutschen Künstlers Martin Kippenberger, dessen Produktion zuweilen die Thematisierung und Reflexion spätkapitalistischer Bedingungen zugesprochen wurde,² kann vor diesem Hintergrund freilich nicht unabhängig

1 Bekanntermaßen zieht die postfordistische Logik eine tendenzielle Intransparenz (global dennoch wirksamer) Machtverhältnisse nach sich, da Macht nicht mehr zentral organisiert und deshalb nicht mehr lokalisierbar ist. Demensprechend ist auch die Auflösung traditioneller Grenzen und Hegemonien zuweilen nicht oder nur als scheinbare Befreiung zu betrachten: So bildet etwa die als postfordistisch beschriebene Abflachung von Hierarchien in Arbeitsverhältnissen eine neue Herrschaftstechnik über die arbeitenden Individuen aus, die sich als ökonomische Ausbeutung ihrer schöpferischen Subjektivität äußert: Indem den Arbeitenden, anstatt sie ein einfaches Kommando ertragen zu lassen, mehr Verantwortung für Entscheidungen eingeräumt wird, kommt es zu einer Verschmelzung der Bereiche Arbeit und Freizeit in Form einer geistigen Einbindung der Arbeitenden in das Unternehmen, durch die der Ordnungsruf in die Subjekte selbst integriert wird. Vgl. hierzu Maurizio Lazzarato, *Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Subjekte unter den Bedingungen des Postfordismus*, in: Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno, *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. von Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 39-52. Ich kann an dieser Stelle nur höchst begrenzt auf entsprechende Diskurse verweisen: Für eine kritische Untersuchung von Machtverhältnissen der globalisierten Welt siehe etwa Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung* (engl. Originaltext von 2000: *Empire. Globalization as a new Roman order, awaiting its early Christians*), Frankfurt a. M. 2002. Für einen Fokus auf die Rolle von Subjektivität in Bezug eine neue Importanz sozialer Beziehungen in postfordistischen Arbeitsverhältnissen und ihre Auswirkungen auf Individuen siehe außerdem Luc Boltanski/Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus* (frz. Originaltext von 1999: *Le nouvel Éprit du Capitalisme*), Konstanz 2003.

2 Isabelle Graw hat in diesem Kontext auf die schillernde Bedeutung der Kölner Szene für die wissenschaftliche und populäre Rezeption Kippenbergers hingewiesen, die seit Beginn des neuen Jahrtausends als autonomer selbstbestimmter Raum verklärt wird. Zwar sei die Figur Kippenberger ohne externe Anregungen oder sozialen Kontext kaum betrachtbar, zumal sie in demselben Maße einen zentralen Fundus der Arbeitsweise des Künstlers bildeten, doch sei hierbei wichtig zu analysieren, auf welche Weise dieser sie hemmungslos ausbeutete, sich ihnen schonungslos auslieferte und freudig überließ. Vgl. dazu Isabelle Graw, *Von hier aus. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von „Leben“*, in:

von den oben angeführten Thematiken betrachtet werden. Der Topos einer „Entgrenzung“ (in) der Kunst bzw. den/der Künste(n), in den ich meine Analysen im Folgenden einbetten möchte, weist zudem eine strukturelle Parallele zu den oben angeführten Phänomenen auf, da er ebenso Wechselbeziehungen und Verschränkungen vormals als getrennt empfundener Bereiche mit einschließt. Gleichwohl entfernt der Topos der Entgrenzung sich darin, wie er in kunstwissenschaftlichen Diskursen vordergründig verhandelt wird, sowohl zeitlich als auch inhaltlich vom Globalisierungsbegriff: Denn er berührt einerseits die in der Kunstgeschichte bereits in der Renaissance bedeutsame Frage nach der Gliederung künstlerischer Produktionsformen in verschiedene Gattungen und Künste; Andererseits knüpft er an die spätestens seit der frühen Romantik bedeutsame Frage nach der *Autonomie* der Kunst an.³ Zugleich ist aber die Auffassung von Entgrenzung als *Auflösung* und *Überschreitung* tradierter Gattungsbegriffe bzw. Geschäftsbereiche der Kunst als ein spezifisch moderner bzw. postmoderner Gestus künstlerischer Praktiken zu verstehen:

Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang nicht nur die Frage nach einer Abgrenzung von „Kunst“ zu „Nicht-Kunst“, sondern auch die Frage nach dem Verhältnis von „Kunst“ und „Leben“: Der Versuch einer Annullierung traditioneller künstlerischer Produktionsformen und die damit verbundene Idee der „Umschmelzung“ künstlerischer Gattungen zum Zweck ihrer Integration ins „Leben“ bzw. ihrer gesellschaftlichen „(Um-)Funktionalisierung“ wurzelt bereits in den künstlerischen Strategien der historischen Avantgarden. Sie kennzeichnet der Anspruch, die in der *L'art pour l'art*-Bewegung formulierte Vorstellung einer absoluten Autonomie der Kunst zu überwinden, um eine Politisierung derselben zu erreichen.⁴ Der Gedanke der Teilhabe von Kunstwerk und Künstler_in an der Sphäre des Gesellschaftlichen floss derart nach dem Zweiten Weltkrieg in die Entwicklung

Texte zur Kunst, 63, 2006, S. 49-65, hier S. 50. Melanie Gilligan wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die posthume institutionelle Einverleibung Kippenbergers mit der Schaffung eines Bilds des Künstlers einherging, das diesen zum Inbegriff einer künstlerischen Position stilisiert, die den Prototyp des „immateriellen Arbeiters“ – einer Subjektform, der es an einer klaren Trennung zwischen Leben und Arbeit mangelt – geradezu erfüllt: Diese Reduktion der Werkinterpretation auf Soziales und Außerästhetisches führt jedoch, wie Gilligan zurecht betont, zu einer Vermeidung eines kritischen Blicks, aber auch zu einer Aussparung von Momenten, in denen sich Kippenbergers künstlerische Praxis dieser Deutung widersetzt. Vgl. dazu Melanie Gilligan, Nieder mit der Inflation. Martin Kippenbergers many happy returns, in: *Texte zur Kunst*, 63, 2006, S. 67-75.

³ Ruth Reiche/Iris Romanos/Berenika Szymanski, Transformationen, Grenzen und Entgrenzung, in: Dies. (Hg.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011, S. 13-30.

⁴ Vgl. dazu beispielsweise Walter Benjamin, Der Autor als Produzent (1934), in: Ders., *Gesammelte Schriften* II/2 (hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt a. M., 1977, S. 683-701, sowie Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (frz. Originaltext von 1935: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), Frankfurt a. M. 2008.

zahlreicher unterschiedlicher künstlerischer und theoretischer Positionen ein und bestimmt bis heute in hohem Maße Kunst und Theoriebildung.⁵

In demselben Maße zentral, etwa für die Tendenz (zeitgenössischer) künstlerischer Praktiken zur Hybridisierung, Performativierung, und Multimedialisierung, ist die (ebenso mit dem Denkmodell der Aufhebung der Grenzen von Kunst und Leben verbundene) Idee des *Gesamtkunstwerks* im Sinne eines Unterlaufens der Grenzen einzelner Gattungen und Kunstformen zum Zwecke ihrer organischen Vereinigung; In diesem Kontext ist aber auch die aus einem *Ut pictura poesis*-Gedanken heraus entwickelte Erörterung einer materiellen und medialen Spezifik der jeweiligen Künste zu nennen, die nicht zuletzt den modernistischen Kunstbegriff und dessen Leitgedanke eines medialen Purismus bzw. der daran anschließenden unerlässlichen Differenz der einzelnen Kunstformen entscheidend prägen sollte.⁶

Die vorliegende Diplomarbeit dockt an diesen breit gefassten Kontext an, indem sie das für

5 Für die Diskussion des Verhältnisses und der Unterschiede zwischen zwei künstlerischen Positionen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg siehe etwa den Epilog der Dissertation Sebastian Egenhofers: Sebastian Egenhofer, *Abstraktion-Kapitalismus-Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008, S. 327-344.

6 Vgl. dazu beispielsweise Erika Fischer-Lichte, Einleitung, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann/Markus Rautzenberg (Hg.), *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaft*, Bielefeld 2010, S. 7-29, sowie Gabriele Rippl, *Beschreibungskunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte*, (1880-2000), München 2005, S. 209-211. So wendet sich etwa Clement Greenberg in Anlehnung an Lessings Schrift *Über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) gegen eine mimetische Ausrichtung der Künste an der dominanten Kunstform Literatur: Greenberg argumentiert gegen eine auf Unterordnung basierende Konfusion der Künste, wider ihre „eigene Natur“, indem er ihr das Paradigma einer medialen Autoreflexivität, also des bloßen Zurschaustellens der den jeweiligen Kunstformen zukommenden grundlegenden Spezifika gegenüberstellt. In Anlehnung an diese Gedanken entwickelte Michael Fried in seiner Kritik der *Minimal Art* die These einer problematischen „Theatralität“ dieser seiner Ansicht nach im „Zwischen“ der Gattungen angesiedelten Kunstform. Vgl. dazu Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon* (1940), in: Ders., *Collected Essays and Criticism*, Bd. 1, *Perceptions and Judgements: 1939-44*, hg. von John O’Brian, Chicago/London 1992, S. 23-38, sowie Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967), in: Ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago/London 1998, S. 148-172. Ein den Thesen Greenbergs relativ ähnliches Denkmodell, das jedoch zugleich gegen einen absoluten, selbstreflexiven Purismus der einzelnen Künste gerichtet ist, kennzeichnet Theodor W. Adornos Essay *Die Kunst und die Künste*, in dem er ein Spannungsverhältnis zwischen den Künsten beschreibt, das er begrifflich als „Verfransung“ ihrer „Demarkationslinien“ fasst. Adorno spricht sich in seinem Text einerseits gegen eine Einebnung von Differenzen zwischen den einzelnen Kunstformen („die Künste“) im Sinne einer grenzenlosen Totalität eines einzigen Bereichs („die Kunst“) aus, versucht aber dennoch, eine „gemeinsame Sprache“ der an sich als heterogen begriffenen Kunstformen herauszuarbeiten. Das Gemeinsame der Künste konstituiert sich dabei über eine Negation der ihnen jeweils inhärenten Spezifika. Vgl. Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste* (1968), in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 191-208. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1967), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1990, S. 628-642. Sowohl Greenbergs, als auch Adornos Ansätze sind (auf unterschiedliche Weise) problematisch, denn sie sprechen sowohl (medial) hybriden Kunstformen als auch Momenten der Verschränkung hoch- und populärkultureller, kunstinterner und kunstfremder Kontext, die in dieser Diplomarbeit u.a. behandelt werden sollen, von vorne herein ihren Rang ab. Dennoch lassen sich beispielsweise Greenbergs Thesen für die in dieser Arbeit angestellten Überlegungen teilweise aktualisieren. Siehe hierzu Abschnitt *Eine neue Form der Medienspezifika?*.

den Künstler spezifische Verfahren einer *performativen* Beschreitung der Grenzen einschlägiger ästhetischer bzw. kunstgeschichtlicher Kategorien untersucht, welche sich sowohl durch affirmative als auch durch subversive Bezugnahmen auf diese Felder kennzeichnet: So ist die künstlerische Produktion Kippenbergers einerseits durch die Aufnahme traditioneller Gattungen wie Malerei und Skulptur, sowie durch die Konsolidierung traditionalistischer, in (kunst-)wissenschaftlichen Diskursen längst dekonstruierter Denkmodelle wie die des singulären Autors bzw. des heroischen Künstlers charakterisiert.⁷ Er bringt dadurch einen scheinbar objektivistischen Werkbegriff ins Spiel, in dem sowohl künstlerische Produktion als auch ästhetische Erfahrung als lineare Subjekt-Objekt-Beziehung beschrieben werden können.⁸

Diese Charakteristik wird jedoch zugleich auf mehreren Ebenen unterlaufen: Wie im ersten Kapitel herausgearbeitet werden soll, bringt Kippenberger durch die Überblendung seiner privaten Identität mit seiner Rolle als Künstler sein vermeintlich authentisches Künstlersubjekt als Sekundarität zur Aufführung. Auch ist festzustellen, dass Kippenberger seinen materiellen Produkten durch Mechanismen der Negation des Autormodells einen traditionellen Werkcharakter zu entziehen versucht: so etwa durch die strategische Aneignung der Werke Anderer, die konzeptuelle Auffächerung der Werkherstellung in von verschiedenen Autor_innen ausgeführte Phasen oder durch die absichtliche Verkomplizierung und Verlängerung dieser kollektiven Produktionsprozesses. Die beschriebenen Verfahrensweisen erschweren die Verortung des „Werks“ insofern, als es sich weg vom visuell oder haptisch rezipierbaren Objekt in dessen Herstellungsprozess hineinverlagert oder sich auf andere Kontexte hin öffnet. Gerade aber, weil Kippenberger bewusst auf traditionelle Kunstformen zurückgriff, stellt sich hierbei zugleich die Frage, inwiefern und auf welche Weise diese Strategien dennoch in den objektiven, materiellen Strukturen seiner Werke implizit reflektiert oder auch explizit ausgestellt und so für die Betrachter_innen erfahrbar werden.⁹

Im zweiten Kapitel soll schließlich die Tendenz zur Entflechtung des Werks aus seiner engen Konvergenz mit einem materiellen Produkt am Beispiel der Malerei näher beschrieben werden, die in der (modernistischen) Theoriebildung bislang als intrinsische, auf die eigenen Merkmale fokussierte Gattung beschrieben wurde, näher ausgeführt werden. Dazu sollen sowohl pluri- bzw. intermediale Phänomene in den Gemälden Kippenbergers in den Blick genommen werden,

7 Vgl. dazu beispielsweise Diedrich Diederichsen, Das Prinzip der Verstrickung: Kippenberger und seine Rezeptionen, in: *Texte zur Kunst*, 26, 1997, S. 74-83.

8 Vgl. dazu Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 7-19.

9 Ich werde diese objektive Ebene der Arbeiten Kippenberger u.a. deshalb weiterhin als „Werk“ bezeichnen.

darüber hinaus soll aber auch gefragt werden, inwiefern diese als Geöffnete das Empirische nicht mehr bloß repräsentieren, sondern gesellschaftspolitische Momente in sich integriert haben.

Zunächst aber möchte ich mich bedanken: Mein besonderer Dank gilt Julia Gelshorn, die diese Arbeit trotz der räumlichen Distanzen äußerst kompetent betreut hat. Sie hat mir nicht nur durch zentrale kritische Impulse ermöglicht, meine Gedanken selbstständig weiterzuentwickeln, sondern hat mir während ihrer Zeit in Wien, aber auch danach in verschiedensten Situationen ihre Unterstützung zuteil werden lassen. Mein Studium wurde mir durch die Großzügigkeit (und Nachsichtigkeit) meiner Eltern Brigitta und Hermann Kitzberger ermöglicht, die oft auf vieles verzichtet haben und denen ich von Herzen danke. Gabriel Hubmann, Daphne Jung und Seraina Renz kennen diese Arbeit im Detail. Ihnen danke ich für das aufmerksame Lesen, ihre hilfreiche Kritik und ihre klugen Kommentare, aber vor allem dafür, dass sie mir immer wieder Mut und Vertrauen zum eigenen Denken zugesprochen haben. Für weitere wichtige Anmerkungen, Ideen und aufmunternde Worte danke ich außerdem Sebastian Egenhofer, Edith Futscher, Eva Kernbauer und Stefan Neuner. Für ihre Hilfe trotz der Kurzfristigkeit meines Anliegens danke ich Melissa Lumbroso und Marc Werner. Christian Gattringer, dessen flinken Händen die grafische Gestaltung des vorliegenden Textes entstammt, verdanke ich zu vieles, als dass es hier Worte finden könnte. Ihm, Gabriel Hubmann, Daphne Jung, Neila Kemmer, Ina Mertens, Seraina Renz, Marc Werner und Aneta Zahradnik bin ich dankbar für alles, was weder in den einfachen noch in den schwierigen Phasen des Recherchierens, Denkens und Schreibens gefehlt hat.

B Affirmation und Subversion
diskursiver Felder:
Künstlersubjekt und Autorschaft

In seinem 1997 in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* erschienenen Nachruf an Martin Kippenberger fragte Diederich Diederichsen nach den Gründen einer beobachtbaren spezifischen Aufmerksamkeit der Kritik für eine ethische Beurteilung des Menschen Kippenberger, die dem Künstler zum Zeitpunkt seines Todes ein höchst fragwürdiges negatives Urteil („Er war kein guter Mensch“) einbrachte. Die Engführung von Person und Œuvre bzw. die moralisierende Haltung gegenüber dem Künstler, die seine Arbeiten wortwörtlich überschattete, sei, so Diederichsen, als eine Besonderheit der Kippenberger-Rezeption zu verstehen. So habe der Künstler derartige Missverständnisse selbst provoziert, da er strategisch „Verstrickungen“ des Ästhetischen, des Sozialen und des Politischen organisierte.¹⁰ Etwa darin, dass er abseits der Erfüllung einer traditionellen Künstlerrolle sich ebenso als Entertainer, Dichter, Kurator, Sammler, Verleger, Impresario usw. betätigte;¹¹ Oder, indem er seine eigene Person und ihre privaten wie institutionellen Beziehungskonstellationen, kunstgeschichtliche Topoi oder den Kunstmarkt zu Sujets oder Organisationsprinzipien seiner Arbeiten erhob bzw. auch die eigene Rezeption als künstlerisches Material verstand. Anstatt aber an einer Aufhebung der symbolischen Grenzen dieser Felder bzw. Berufsbilder zu arbeiten und damit in der Tradition der Avantgarden einer Absorption von Kunst in der Nicht-Kunst oder in der Lebenspraxis Vorschub zu leisten, habe Kippenberger, so Diederichsen, zugleich immer die Differenzen und Spezifika der jeweils von ihm bedienten Ebenen berücksichtigt.¹²

Diederichsen benennt mit diesem Argument ein gleichsam methodisches Vorgehen des Künstlers, das im Weiteren näher untersucht werden soll. In vielen seiner Arbeiten lassen sich einerseits Überschreitungen der definitorischen Grenzen diskursiver Felder und ihrer Begrifflichkeiten, bzw. ein Unterlaufen der mit ihnen verbundenen Konnotationen und andererseits deren gleichzeitige Betonung und Erfüllung feststellen. Die Widersprüchlichkeit dieser Konstellation der Affirmation

10 Vgl. dazu Diederichsen 1997. Zur Rezeption Kippenbergers siehe auch: Roland Schappert, *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*, Köln 1998, S. 17-26.

11 Vgl. Diederichsen 1997 und Ann Goldstein, The problem perspective, in: Dies. (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 39-103, hier S. 41.

12 Vgl. Diederichsen 1997.

und Subversion erzeugt dabei eine radikale Ambiguität, in der die den jeweiligen Kontexten zugrundeliegenden sprachlichen Strukturen, Kodierungen und Werte etc. zwar sichtbar, zugleich aber auch überdehnt und ausgehöhlt werden, wodurch die adressierten Felder¹³ schließlich ihrer, wie Diederichsen formuliert, „Eigentlichkeits- und Wichtigkeitsgrade“¹⁴ beraubt erscheinen. Gerade letzteres Phänomen verführte viele Kritiker_innen zur Vorstellung, die Bezirke „Kunst“ und „Leben“ bei Kippenberger als ununterscheidbar wahrzunehmen¹⁵ – ein Missverständnis, das nicht nur den Aufschub einer eingehenden Analyse der Kunst Kippenbergers, sondern auch die posthume Verklärung – Kippenberger stirbt 1997 an Leberkrebs – seiner Person maßgeblich begünstigt haben mag.¹⁶ Doch ist die Frage nach dem Verhältnis von künstlerischer Produktion und Biografie tatsächlich schwierig, zumal nicht wirklich zu entscheiden ist, ob und wenn ja, wie beide Bereiche bei Kippenberger substanziell voneinander unterscheidbar wären. Ohne hier ein eigenes theoretisches Problemfeld zum Verhältnis von Kunst und Leben aufspannen zu können, soll diese Fragestellung zunächst indirekt beantwortet werden, indem der Blick ein weiteres Mal auf die beschriebene Dialektik von Subversion und Affirmation gerichtet wird: so setzte der Künstler diese häufig im Rahmen eines identifikatorischen Bezugs ein. Diese Strategie ermöglichte ihm, nicht einfach nur Inhalte abzubilden oder zu beschreiben, sondern diese einerseits performativ zu beschreiten und andererseits diskursive Bestimmungen und Grenzen zu überschreiten und zu unterlaufen. In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass ein solcher „analytischer“ Bezug Kippenbergers durchaus thematische Entsprechungen findet, da die Werke des Künstlers nicht selten an (wissenschaftliche bzw. künstlerische) Diskurse anschließen, die

13 Der Begriff des *Feldes* wurde bewusst gewählt. Als ein Terminus zur Beschreibung von Austauschbeziehungen und Machtverhältnissen zwischen Akteuren des sozialen Feldes (der Gesamtheit aller gesellschaftlichen Interaktionen), ermöglicht er, zwischen unterschiedlichen Bereichen und ihren jeweiligen Regeln zu unterscheiden, zugleich aber auch Wechselverhältnisse zwischen diesen zu fokussieren. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (franz. Originaltext von 1992: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*), Frankfurt a. M. 1999. Darin ergibt sich eine Parallele zu meinem Versuch, die Grenzgängerschaft Kippenbergers in Bezug auf unterschiedliche Kontexte zu beschreiben, die ihrerseits als Felder, d.h. als Bereiche, die jeweils spezifisch diskursiv bestimmt sind, verstanden werden können. Es soll allerdings nicht der Versuch gemacht werden, Bourdieus Begriff des sozialen Feldes als Modell zur Beschreibung der künstlerischen Strategien Kippenbergers heranzuziehen, um so eine soziologische Milieustudie durchzuführen. Eher sollen die Werke (d.h. Formen der Materialisierung oder Äußerungen) des Künstlers selbst als Orte begriffen werden, in denen sich Kontexte begegnen, überkreuzen oder überlagern können. Vgl. dazu insbesondere Kapitel *Verstrickungen der Malerei*.

14 Diederichsen 1997, S. 76-77.

15 Vgl. Diederichsen 1997. Ausnahmen bildeten dabei freilich Personen und Institutionen wie etwa Diedrich Diederichsen oder *Texte zur Kunst*, die ohnehin an Kippenberger interessiert oder mit ihm freundschaftlich verbunden waren.

16 Nach dem die Rezeption nach Kippenbergers Tod 1997 nahezu ausblieb, kam es im 21. Jahrhundert insbesondere in den USA zu einem regelrechten Kippenberger-Hype am Kunstmarkt sowie im Ausstellungsbetrieb. Vgl. Gilligan 2006.

gesellschaftliche Normen als auch ihre sprachlichen und bildlichen Erscheinungsformen zu analysieren, zu historisieren bzw. aufzubrechen suchen. So etwa strapazieren viele seiner Arbeiten das Bild des männlichen, schöpferischen und heroischen Künstlers sowie Vorstellungen eines einheitlichen, den alleinigen Bezugspunkt eines Werks bildenden (Autor-)subjekts und nehmen demgegenüber künstlerische Produktion als vielstimmige Praxis in den Blick.¹⁷ Kippenbergers selbstbezügliches Arbeiten in Bezug auf die hier mit den Begriffen „Autor“ und „Künstler“ umschriebenen Diskursfelder scheint mir in dieser Hinsicht ein strategisches Mittel zu sein, um deren Wirkungsfeld performativ zu untersuchen. Dabei koinzidiert die Auseinandersetzung mit Künstlerschaft und Autorschaft mit dem Arbeiten an und mit der eigenen Subjektivität: historisch gesehen überlappen sich die Begriffe „Autor“ und „Künstler“ nichtzuletzt insofern, als sie einem neuzeitlichen, auf der Vorstellung eines kohärenten und selbstbezogenen Ichs beruhenden Subjektbegriff entspringen.¹⁸

Im Folgenden soll deshalb Kippenbergers Strategie des gleichzeitigen Affirmierens und Unterminierens entlang dieser beiden Diskursfelder beschrieben werden. Untersucht werden soll dabei einerseits, ob diese von Kippenberger tatsächlich als strategischer *modus operandi* eingesetzt wurde. Außerdem soll gefragt werden, inwiefern der Künstler darin eine Form von künstlerischer Kritik zu den jeweils adressierten Themenstellungen formuliert haben könnte bzw., inwiefern die ästhetische Ambiguität seiner Werke als eine spezifische „politische“ Qualität oder Kritikalität gewertet und beschrieben werden kann.

17 Ein weiterer Aspekt, der thematisch an die folgende Fragestellung anknüpfen würde, auf den im Weiteren jedoch verzichtet wurde, wäre etwa, dass Kippenberger mit seinem Interesse am Kunstfeld als eine in komplexen Wechselverhältnissen zu anderen gesellschaftlichen Feldern stehende Struktur außerdem an institutionskritische künstlerische Konzepte anzuknüpfen scheint.

18 Vgl. Verena Krieger, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autors, in: Martin Hellmold u.a. (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 117-148. Die in der Literatur häufig synonyme Handhabung der Termini „Autor“ und „Künstler“ ist wahrscheinlich ihrer Bedeutungsähnlichkeit geschuldet, dennoch ermöglicht der Begriff des Autors, künstlerisches Handeln stärker funktionsanalytisch zu betrachten. Vgl. Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006, S. 8.

Wie Sabine Kampmann in ihrer Dissertation darlegt, hängen die Vorstellungen von der Subjektivität des Künstlers mit dem Erstarken der modernen Subjektvorstellung zusammen, bzw. mit dem Prozess der Autonomisierung der Kunst. Das Subjekt der Moderne kennzeichne sich dabei durch eine Reflexivität der Denkbewegung, eine Rückwendung auf das eigene Ich und ein Verständnis des Selbst als ein individuelles, selbstbestimmtes und einzigartiges Subjekt. Der Künstler erscheint als prototypisches Subjekt, als Verkörperung dieses allgemeinen Konzepts des Individuums. Künstlertum und Autorschaft bilden so gemeinsam mit Subjektivität, Autonomie und Authentizität ein begriffliches Feld. Eine Steigerung dieser Individualitätssemantik erfährt das Bild des Künstlers im romantischen Begriff des Genies im Sinne eines freien, schöpferischen, genialen Geistes. Vgl. dazu Kampmann 2006, S. 55-57. Für eine aktuelle Topik des Begriffs „Künstler“ siehe außerdem den Sammelband *Was ist ein Künstler?*: Vgl. Hellmold 2003.

I. Das Selbst als sekundäres Objekt: Performanz und Negation

Kippenbergers Auseinandersetzung mit dem Topos des Künstlers kristallisiert sich zumeist zu einer geradezu narzisstischen Fixierung auf das eigene Selbst. Kippenberger schleust häufig seinen Namen (oder von Abwandlungen davon), fotografische, malerische oder zeichnerische Porträts von sich als Material in diverse Arbeiten ein oder machte sein Selbst zum Sujet von Events, Ausstellungen, einzelnen Werken usw. ein. Zumeist stellt der Künstler sowohl seine Verwicklung in soziale Beziehungsstrukturen als auch sich selbst in seiner dortigen Funktion als dominanter sozialer Katalysator aus bzw. dar.¹⁹

Ein frühes Beispiel ist Kippenbergers Selbstinszenierung im Rahmen seines 25. Geburtstags, der mit einem Jahr Verspätung als halböffentliches, zweitägiges Event im Berliner Club *S.O. 36* gefeiert wurde. Neben der Organisation eines Line-Ups mit mehreren Punk-Bands, deren Konzerte die Veranstaltung begleiteten, entwarf Kippenberger ein Künstlerbuch, das unter den Gästen ausgeteilt, sowie ein Poster, das in der ganzen Stadt plakatiert wurde. Die Publikation war jedoch nicht mit Text bedruckt, sondern enthielt Kinderfotos oder andere, den Künstler in verschiedenen komischen Posen und Situationen zeigende Abbildungen, die in die leeren Seiten geklebt werden konnten.²⁰ Auch das querformatige schwarz-weiße Plakat (**Abb.1**) zeigt die Reproduktion eines Fotos von Kippenberger im Anzug, wahrscheinlich auf einem Stuhl in einem Restaurant sitzend (im Hintergrund sind mit Tischtüchern bedeckte Tische zu erkennen), während er von einem älteren Mann freundschaftlich umarmt wird. Um das

19 Das eigene Gesicht und der eigene Name bildeten vor allem in den ersten fünf Jahren der Produktion Kippenbergers einen konstanten Bezugspunkt seiner Tätigkeit. So tragen die Titelseiten seiner ersten Kataloge und Künstlerbücher (*Vom Eindruck zum Ausdruck. ¼ Jahrhundert Kippenberger* (1979), *Durch die Pubertät zum Erfolg* (1981) und *Abschied vom Jugendbonus* (1982/83)) Fotos des Künstlers aus unterschiedlichen Lebensphasen. Zu seinem 25. Geburtstag ließ er außerdem Briefmarken mit seinem Bild drucken, plakatierte in den 1970er Jahren zu unterschiedlichen alltagskommunikativen Zwecken Fotos von sich und arbeitete an diversen Selbstporträts, die Persönliches zum Thema hatten. Vgl. Diederich Diederichsen, *Der Selbstdarsteller. Martin Kippenberger zwischen 1977 und 1983*, in: Eva Meyer-Hermann/Susanne Neuburger (Hg.), *Nach Kippenberger*, Wien 2003, S. 42-61, hier S. 42.

20 Vgl. Susanne Kippenberger, *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*, Berlin 2007, S. 160 (Bildteil). Diederichsen erwähnt ebenfalls ein Künstlerbuch mit dem Titel *Vom Eindruck zum Ausdruck. ¼ Jahrhundert Kippenberger*, das als unfertiges privates Album des Künstlers konzipiert war, dessen Fotos die Käufer_innen selbst einkleben mussten. Das von ihm genannte Erscheinungsjahr 1979 entspricht jedoch nicht dem im Werkverzeichnis der Plakate Kippenbergers genannten Entstehungsdatum des Plakats (1978, im Jahr von Kippenbergers Geburtstag). Es bleibt also ungeklärt, ob die Feier tatsächlich ein Jahr später organisiert wurde, oder ob das Künstlerbuch nicht unter den Gästen der Geburtstagsfeier Kippenbergers ausgeteilt, sondern ein Jahr später herausgegeben wurde. Vgl. Diederichsen 2003 a, S. 42 bzw. Kunsthau Zürich (Hg.), *Martin Kippenberger: die gesamten Plakate 1977-1997*, Zürich/Köln 1998.

leicht rechts auf mittlerer Höhe positionierte, herausfordernd ins Publikum starrende Gesicht Kippenbergers gruppieren sich in Leserichtung direkt auf dieses zulaufende Wörter in heller Schrift. In der unteren rechten Hälfte verläuft ein weiterer horizontal platzierter Schriftzug. Als Titel fungierend identifiziert er den Abgebildeten und bringt zugleich das Thema der Veranstaltung zur Sprache: *¼ Jahrhundert Kippenberger als einer von Euch, unter Euch, mit Euch.*²¹ Die sonnenstrahlenförmige Anordnung der Wörter rund um den Kopf Kippenbergers, sowie die Art und Weise des Körperkontakts mit dem leicht hinter ihm stehenden alten Mann, der den Künstler durch seinen ebenso frontal ausgerichteten Blick bzw. durch die leichte Umarmung an den Schultern den Betrachter_innen präsentiert, stellen das Porträt des Künstlers als Zentrum der Darstellung heraus. Durch den Titel des Plakats wird Kippenberger zum Konvergenzpunkt eines sozialen Netzwerks stilisiert, dessen Mitglieder zugleich die Adressaten des Plakats bilden. Das Zusammenspiel verbaler und fotografischer Kennzeichnungen Kippenbergers inszeniert ihn dabei einerseits als authentischen Mitmenschen: Die Betrachter_innen verknüpfen das Abbild des Künstlers automatisch mit dem Inhalt des Textes, der durch die wiederholte Kombination des Pronomens „Euch“ mit den Präpositionen „von“ und „unter“ an den eigenen, als echt wahrgenommenen Lebenszusammenhang erinnert. Der messianische sprachliche Duktus des Titels (er scheint gleichsam an das biblische Verständnis des menschengewordenen („unter uns wohnenden“) Sohn Gottes anzuknüpfen), die Bezeichnung des Jubiläums als „Jahrhundertfeier“, aber auch die Platzierung der Plakate im öffentlichen Raum kennzeichnen Kippenberger andererseits simultan als gewichtigen Stellvertreter der Berliner (Kunst-)Szene und verwandeln diesen so in ein funktionales Element einer „Einladung“, die ihre Betrachter_innen zum Besuch der Geburtstagsfeier bewegen sollte.²² Die auf diese Weise angedeutete soziale Stellung Kippenbergers kulminiert schließlich in einer Hervorhebung seines männlichen Gebarens und

21 Kippenberger verwendete diesen Titel bzw. Teile davon in den 1970er Jahren auch für andere Arbeiten. So etwa trägt eine frühe Gemäldeserie, die während Kippenbergers Aufenthalt in Florenz entstand, den Titel *Uno di voi, un Tedesco in Firenze* (1977), im selben Jahr entstand auch ein Plakat mit einem von Jochen Krüger übermalten Porträt Kippenbergers mit dem Titel *Einer von Euch – Mit Euch – Unter Euch*. Vgl. Kunsthaus Zürich 1998, S. 216, bzw. Kathleen Bühler, *Uno di voi, un Tedesco in Firenze, 1977*, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 30-33.

22 Das fotografische Abbild des Künstlers verweist jedoch weniger auf den Privatmenschen Kippenberger, sondern bietet vielmehr als arbiträres Zeichen eine (leere) Projektionsfläche, in der Betrachter_innen eine vermeintlich „echte“ Identität des Künstlers zu erkennen glauben, wenn sie auf diese ihre eigenen Vorstellungen übertragen. Die Figur Kippenberger bildet also das Konstrukt eines Subjekts, das zu einer Allgemeinheit stilisiert wird, die ein soziales Netzwerk zu repräsentieren vermag. Diese Verklammerung von Authentizität und Künstlichkeit wird jedoch nicht konkretisiert: das Plakat konstituiert letztlich (bloß) einen rezeptionsästhetisch wirksamen Riss zwischen beiden Kontexten, den die Betrachter_innen zu füllen gezwungen sind. Kippenberger war in den 1970ern in mehreren kulturellen Kontexten gleichzeitig aktiv, weswegen sich die Werke aus dieser Zeit an unterschiedlichste Rezipient_innen richten. Vgl. dazu Diederichsen 2003 a, S. 42-46.

seiner Kompetenz als Künstler durch die rund um das Gesicht angeordneten Kommentare, die ihn als „Unterbringer“, „Vorsteller“ oder „Schonlangemaler“ ausweisen. Kippenberger setzt in seinem Plakat also ein Maximum an rhetorischen Hebeln in Bewegung, um sein Selbst nicht nur als authentisch zu präsentieren, sondern um sich selbst darüber hinaus auf übertriebene Weise als kreativen Tausendsassa und Mittelpunkt der Berliner Szene herauszustellen. In der Rhetorik, mit der die Qualitäten des Künstlers angepriesen werden, klingt die Sprachlichkeit kunsthistorischer bzw. populärwissenschaftlicher Genealogien und ihre Vorliebe für die Verherrlichung einzelner Genie- oder Meisterpersönlichkeiten an. Die Betonung der sozialen Fähigkeiten und der Persönlichkeit Kippenbergers erinnert darüber hinaus an die in Künstlerbiografien häufig anzutreffende Kurzschließung von Werk und Leben, bzw. noch stärker, an die daran anschließende Annäherung des Künstlerbildes an das postfordistische Modell der „Celebrity“.²³

Die Heroisierung Kippenbergers wird jedoch auf mehreren Ebenen offensichtlichen Bedrohungen ausgesetzt. Denn im Ensemble erlangen die Kommentare eher vieldeutige bis pejorative Konnotationen, wenn sie den Dargestellten ebenso als „Verschwender“, „Anführer“, „Zubringer“, „Oberspanner“ und „Angeber“ kennzeichnen. Zudem scheinen sie mehr einer oberflächlichen Typisierung, denn einer tatsächlichen Charakterisierung des Menschen Kippenberger zu entsprechen. Ebenso kann der zweite Teil des Titels des Plakats („[...] als einer von Euch, unter Euch, mit Euch“) als Relativierung der zuvor unterstrichenen Spezifik des Künstlers als soziales Zentrum einer Szene gelesen werden, da er diesen bloß als Teil einer nicht näher benannten, und daher anonymen Menschenmenge ausweist. Auch der Blick Kippenbergers am Plakat scheint in demselben Maße, wie er als „herausfordernd“ interpretierbar ist, einem leicht dümmlichen Grinsen zu gleichen. Kippenberger unterläuft zudem den Wert der Befürwortungsgeste, da er – anstatt sich mit einer (damals in der Szene bekannten) Person von gesellschaftlicher Bedeutsamkeit zu zeigen – scheinbar spontan einen unbekanntem Stadtstreicher um eine Umarmung bat.²⁴ Die übertriebene Betonung der Bedeutsamkeit der 25-Jahres-Feier durch ihre Betitelung als Jahrhundert-Jubiläum demonstriert primär deren Belanglosigkeit, anstatt die Wichtigkeit des

23 Nach Isabelle Graw verwandelte sich das Leitmotiv des Künstlers als „Ausnahmewesen“, das „qua ‚Talent‘ eine Brücke zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ zu schlagen versteht“, in eine Analogie zur Figur der „Celebrity“, die sie als überspitztes biopolitisch gefärbtes Ineinsfallen von Person und Produkt kennzeichnet. Die Differenz zwischen Künstler_in und Celebrity bestehe lediglich darin, dass Zweitere über kein unabhängig von ihrer Person zirkulierendes Werk verfüge. Künstler_innen könnten dadurch in ein produktives Verhältnis zu ihrem Produkt treten. Vgl. dazu Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S.163-175.

24 Vgl. Kippenberger 2007, S. 170-171.

Events zu bezeugen.

Kippenberger transformiert also durch ironische Überspitzung und auch durch Unterminierung der eigenen inszenatorischen Mittel sein am Plakat abgebildetes Selbst zugleich in eine Witzfigur bzw. gibt die eigene Selbstinszenierung der Lächerlichkeit preis. Dadurch legt er nicht nur deren Pathos und Narzissmus offen, sondern demaskiert überdies seine am Plakat repräsentierte Identität als Konstruktion und verhindert so a priori eine (mögliche) Naturalisierung des zuvor evozierten Bildes vom charismatischen und potenten Künstler. Dieser Einsatz dekonstruktiver Mechanismen steht allerdings der gegenteilig angelegten Heroisierung in gleichwertiger Dominanz gegenüber: denn Kippenberger entzieht dem sprachlich und bildlich erzeugten Imaginären seiner strukturellen Entblößung zum Trotz nicht seine Wirkmacht – schließlich fungiert die Verklärung der Figur Kippenberger am Plakat als werbewirksamer Mechanismus –, sondern bringt vielmehr das Verhältnis von Pathos und Ironie, von Authentizität und Künstlichkeit der Figur Kippenberger im Plakat als konflikthafte Moment zur Aufführung.

Einen ähnlich gelagerten Chiasmus subversiver und affirmativer Strategien, der sich auf das Spannungsfeld Authentizität, Subjektivität und Künstlichkeit bezieht, erprobte Kippenberger in seiner Werkgruppe²⁵ *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* aus dem Jahr 1989 (**Abb.2, Abb.3, Abb.4**). Die Arbeiten greifen einen negativen Artikel des deutschen Kunstkritikers Wolfgang Max Faust auf, der unter dem Titel „Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker“ in der Zeitschrift *Wolkenkratzer* Kippenberger das Verwenden von Nazi-Slogans, sexistischen Anspielungen sowie übertriebenen Alkoholkonsum vorgeworfen hatte.²⁶ Kippenberger fertigte daraufhin mehrere verschiedenfarbige, lebensgroße Statuen in der Form männlicher Figuren an, die mit Hemd, Hosenträgern, Hosen (bzw. Jeans), Socken und Schuhen bekleidet waren, die er jedoch einzeln zeigte. Sowohl die Gewandung der Figuren (sie zitiert die Art, wie sich Kippenberger häufig zu kleiden pflegte)²⁷, als auch ihre Betitelung weisen die Arbeiten als

25 Vgl. Schappert 1998, S. 46.

26 Wolfgang Max Faust, Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker, in: *Wolkenkratzer Art Journal*, 3, 1989, S. 20-21, zit.n. Susanne Neuburger, *Martin, ab in die Ecke und schäm dich*, 1989, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 138-139, hier S. 138 sowie Jessica Morgan, Sankt Martin, in: Doris Krystoff/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 11-22, hier S. 20. Für die Frage, inwiefern der Künstler seine stereotypisierte Wahrnehmung als Alkoholiker und Chauvinist siehe beispielsweise auch Julia Gelshorn, Inhalt auf Reisen. Zur Lesbarkeit bildlicher Referenzen bei Rosemarie Trockel und Martin Kippenberger, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln 2006, S. 133-153, hier S. 133-138.

27 Kippenberger inszenierte sich bereits als junger Mann, schon während seiner Zeit in Berlin, in der als Manager des Clubs S.O.36 auftrat, in bürgerlicher Kleidung und nicht als Punk, was ihm den Zorn einiger

Selbstporträts des Künstlers aus, die einen bildnerischen Kommentar auf die Vorwürfe des Kritikers formulieren: In einer Ecke des Ausstellungsraums präsentiert, den Betrachter_innen den Rücken zuwendend, mit gesenktem Kopf und mit hinter dem Rücken verschränkten Armen, folgt die Figur wortgetreu dem Imperativ des Titels – ganz so, als ob sich die Aussage des Kritikers in einen Handlungsbefehl verwandelt hätte, dem sich die Figur hier unterwirft.²⁸ Die Abwendung vom Betrachter_innenblick kann so als reuiger Bußgang gelesen werden. Indem das Szenario zwischen Figur und Titel jedoch zugleich an die Abstrafung eines frechen Schuljungen erinnert, der trotzig in der Ecke ausharrt, zerstreut Kippenberger das Bild vorausseilenden Gehorsams bzw. das des leidenden Künstlers. Die Betonung der Infantilität der Figur untergräbt die Bedeutsamkeit der erwähnten Vorwürfe des Kunstkritikers bzw. die Diskurshoheit der Kunstkritik, da sie das Verhältnis zwischen Kunstkritiker und Künstler als geläufiges Muster autoritärer Kindererziehung reproduziert.²⁹ Gleichmaßen problematisiert Kippenberger die Gleichsetzung von Künstlerfigur, Werk und privatem Selbst durch den Kritiker, der – wie der Titel seines Textes schließen lässt – eine Kongruenz zwischen Kippenbergers Persönlichkeit (seinem latenten Sexismus und seiner Affinität zum Trinken) und seiner Beurteilung als Künstler behauptet. Kippenberger nimmt dieses Denkmodell in der Gattung des Selbstbildnisses (als einer Schnittstelle zwischen dem Werk und der Subjektivität des Künstlers) auf:³⁰ *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* scheint auf den ersten Blick Ausdruck der Subjektivität Kippenbergers in Sinne eines direkten Abbilds seiner Gefühlswelt zu sein. Dieser Eindruck wird jedoch gleichzeitig von der Tatsache relativiert, dass die Werkgruppe als Serie von unterschiedlich gestalteten Figuren konzipiert ist.³¹ Darüber hinaus verzichtete Kippenberger in der Ausarbeitung der Figuren auf porträtartige Züge sowie auf eine narrativ besetzte Mimik oder Gestik (**Abb.5**), bzw. platzierte

Szenegänger einbrachte. Vgl. dazu etwa Diedrich Diederichsen, *Bilder 1981/82*, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 62-65.

28 Die Korrektheit des Benehmens der Figur spiegelt sich dabei in deren Pose und Kleidungsstil wider. Vgl. Neuburger 2003 a, S. 138.

29 Vgl. ebenda.

30 Doris Krystof bezeichnet in ihrem Lexikoneintrag das Selbstbildnis als reflexive Struktur, die nicht nur ein historisches Subjektverständnis widerspiegelt, sondern spätestens seit der Romantik „Vorstellungen eines freien schöpferischen Geistes miteinbezieht, der sein Selbst in expressiver Geste dauerhaft im Kunstwerk ausdrückt.“ Vgl. Doris Krystof, *Identität und Selbstinszenierung*, in: Hubertus Butin, *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 114-119.

Die an das Künstlerselbstbildnis geknüpften Erwartungen, notiert Sabine Kampmann, würden „häufig die Verheißungen der Subjektivität und Individualität in der exemplarischen Figur des Künstlers“ zu erfüllen suchen. „So scheint es [das Selbstbildnis] eine besondere Unmittelbarkeit zu versprechen ebenso wie eine besondere Nähe, wodurch das Selbstbildnis zum ‚Schlüssel zur Psyche des Künstlers‘ [Gottfried Boehm] stilisiert wird.“ Vgl. Kampmann, S. 62-63.

31 Die Figuren weisen deutliche Differenzen in der Farbgestaltung bzw. in der Gewandung auf.

diese so, dass den Betrachter_innen der Blick auf das Antlitz der Figur als spezifischer Ort emotionaler Mitteilung letztlich verwehrt blieb.

In beiden vorgestellten Arbeiten erweist sich Kippenbergers Selbstreferenzialität als affirmativer Bezug auf geläufige, mit der Figur des Künstlers verbundene Konnotationen (sowohl in der Selbstdarstellung als herausragender Persönlichkeit als auch in der Betonung einer Homologie von Künstlersubjekt, privatem Selbst und Werk), und als gleichzeitige Subversion dieser Vorstellungen. Letztere vollzieht sich in den beschriebenen Arbeiten darüber, dass sich Kippenberger als komische bzw. kindliche/kindische Figur inszeniert, wodurch er nicht nur deren Glaubhaftigkeit unterminiert, sondern auch die Seriosität der jeweiligen Szenarien zerrüttet. Darüber hinaus sind in den Werken Manöver zu beobachten, die die zuvor geschürten Erwartungen der Betrachter_innen, in Kippenberger ein authentisches Subjekt zu erkennen bzw. seine Werke als unmittelbare Expressionen seiner Psyche zu verstehen, enttäuschen. Kippenbergers Selbstdarstellungen führen jedoch, wie ich am ersten Werkbeispiel bereits skizzierte, nicht zu einem bloßen Bruch mit der Vorstellung einer Vereinbarkeit von subjektiver Authentizität und künstlerischer Persona. Deren Inkommensurabilität rückt zwar in den Mittelpunkt, dennoch wird ihre enge Verflechtung innerhalb der Werke nicht aufgelöst. Das von Kippenberger gezeichnete Bild des Künstlers als Ausnahmetalent, das sein Innerstes nach Außen kehre, bleibt in beiden Werken als rezeptionsästhetisch wirksame Struktur erhalten: Im Fall von *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* deckt sich die Idee des expressiven Künstlersubjekts mit dem Erwartungshorizont der Betrachterinnen, im Falle des Plakats ist das Bild des sozialkompetenten, machistischen Genies ein provokantes Movens für Betrachter_innen, Kippenbergers Geburtstagsfeier zu besuchen.

Kippenbergers Strategie, entlang seiner Selbstinszenierung immanente Antagonismen bzw. Widersprüchlichkeiten zu markieren, ohne sie gänzlich zu verwerfen, ermöglicht es ihm, sein Selbst dennoch produktiv als Nicht-Authentizität aufzuführen, oder besser, ein als Authentisches scheiterndes Selbst als künstlerisches Mittel einzusetzen wusste. Diedrich Diederichsen beschreibt dieses Paradox in seinem Text *Der Selbstdarsteller. Martin Kippenberger zwischen 1977 und 1983* als Resultat einer Methodik des Künstlers: seiner Argumentation zufolge basiert Kippenbergers Selbstdarstellung auf den Strategien *Intertextualität*, *Sekundarität* und dem *Selbst als Gegenstand*³², die – miteinander verflochten – gegen Authentizität und Unmittelbarkeit gerichtet

32 Der Begriff der Sekundarität, den Diederichsen als Komplement zur Selbstdarstellung versteht, verweist einerseits darauf, dass sich die Gegenstände der Arbeiten Kippenbergers zumeist aus einer bereits bearbeiteten zweiten oder dritten Natur medial vermittelter Bilder oder Begriffe ergaben. Sekundarität bringt Diederichsen

waren und als für die Punk-Generation typische Affekte gegen die Selbsterfahrungskultur der älteren Generation der 1970er zu verstehen sind.³³ Dementsprechend betrachtet Diederichsen Kippenbergers Selbstdarstellung als Performanz eines *bereits vermittelten Selbst*, in der dieser intime und mit Authentizität in Verbindung gebrachte Begriff in ein sekundäres Objekt verwandelt ist. Anstatt „er selbst“ im Sinne eines authentischen Subjekts zu sein bzw. sich als solches zu repräsentieren, habe Kippenberger sein Selbst³⁴ in eine *Rolle* mit dem Namen „der Kippenberger“ verwandelt, die dargestellt, interpretiert und auch verfremdet werden konnte.³⁵ Der eigene Name funktionierte für Kippenberger also als eine Art Pseudonym, in dem sich das Selbst als eine zweite, künstliche Identität kristallisierte, die künstlerisch verwertbar wurde. Hinsichtlich der Möglichkeit, durch ein Pseudonym das eigenen Selbst in eine weitere Identität aufzuspalten und diese performativ zu verwerten, knüpft Kippenbergers Selbstperformanz

aber auch mit Kippenbergers „demonstrative[r] Bearbeitung [...] besonders tabuisierte[r] Themenkreise des Billigen, und Industriellen“ in Verbindung, mit einem Interesse an „heruntergekommenen Formen von Öffentlichkeit, gerade in ihrer Vulgarität, Hilflosigkeit und Schadhaftheit und als Ausdrucksformen eines „restlos ruinierten, aber deswegen nicht aufgegebenen Lebens.“ „Sekundarität war also für Kippenberger in erster Linie nicht eine postmoderne, über sich selbst aufgeklärte Position, die der realen Unmöglichkeit primären Ausdrucks – kritisch oder zynisch – Rechnung tragen sollte, sondern [...] eine neue, zeitgemäße Form authentischer Welthabe [...]“. Der Begriff der Intertextualität, den ich in diesem Text an späterer Stelle noch einmal aufgreifen werde, bezeichnet für Diederichsen in diesem Zusammenhang wiederum eine Art sprachlicher Sekundarität im Sinne einer „Methode eines immer schon einbezogenen Dialogs, der zu einem Motiv, einer Idee etc. geführt hätte, einer Methode, die stets mit zur Sprache brachte und mit ausstellte, was um eine Idee herum gesprochen wurde: wie Namen und Spitznamen, Arbeitstitel und Abkürzungen geprägt wurden.“ Diederichsen 2003 a, S.46-48.

33 Kippenbergers Produktion beschränkte sich gerade vor allem in den ersten Jahren weder auf eine bestimmte Szene, noch auf bestimmte mediale Ausdrucksformen. Gerade sein Arbeiten in höchst unterschiedlichen Bereichen kultureller Produktion, etwa als Manager des Clubs *S.O.36*, als zeitweiliger Musiker in diversen Bands, aber auch als Maler, Schauspieler usw., entspricht der antiprofessionellen Ethik des Punk. Darüber hinaus unterhielt Kippenberger, insofern er in den Szenen der Städte Berlin, Hamburg, Düsseldorf und Köln unterwegs war und darüber hinaus engen Kontakt mit Musiker_innen des deutschen Punk-Umfelds unterhielt, ein ganz unmittelbares Naheverhältnis zur Punkbewegung der 1970er und der frühen 1980er. Vgl. ebenda, S. 42-46. Zum Kontext Punk siehe *Un-Sinn-Stiftungen: Zum „Politischen“ in Kippenbergers Gemälden*.

34 Diederichsen denkt hier das Selbst im Gegensatz zum Ich, also konträr zu dem, was man ist, wenn man sich gerade nicht darstellt oder mit anderen interagiert. Vgl. ebenda, S. 48.

35 Vgl. ebenda. Kippenbergers Selbstinszenierungen im Sinne der Aufführung eines nicht-authentischen Egos scheinen damit auch Identität als einen Prozess eines performativen Bespielens des Ichs mit Rollen zu benennen, die extern produziert sind. In dieser Hinsicht kann ein Naheverhältnis zu einem theoretischen Konzept Judith Butlers attestiert werden, das sie in ihrer Schrift *„Körper von Gewicht“* beschreibt: Butler geht dort mit Bezug auf Lacan davon aus, dass menschliche Subjekte, sobald sie in die Dimension der Sprache (symbolische Ordnung) eintreten, zu einer *performativen* Identifikation mit normativen Geschlechterbildern (weiblich/männlich) gezwungen werden, was wiederum zu einer scheinbaren Naturalisierung und Homogenisierung der Geschlechtskörper führt, denen die Subjekte unterworfen sind. Materialität und Körperlichkeit werden damit als kulturelle Konstruktionen analysiert, die selbst diskursiv geformt sind. Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (engl. Originaltext von 1993: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*), Frankfurt a. M. 1997, S. 137-170.

an historische Beispiele an, indes ergeben sich dennoch markante Unterschiede:³⁶ So etwa verbündete sich George Grosz durch die Anglisierung seines bürgerlichen Namens „Georg Ehrenfried Groß“ nicht nur mit dem Kriegsgegner der Deutschen, sondern erschuf zugleich den Doppelgänger „Grosz“, dessen Eigenschaften er in einem täglichen Rollenspiel reproduzierte.³⁷ In Duchamps Selbstinszenierung als „Rose Selavy“ erlaubte die identifikatorische Bezugnahme des Künstlers auf sein Pseudonym eine Verfransung geschlechtlicher Normen. Astrid Schmidt-Burkhardt weist darauf hin, dass der Deckname jedoch keine synchrone Scheinexistenz, sondern vielmehr Authentizitätseffekte evozierte. Da beispielsweise Duchamp ein metaphorisches Pseudonym wählte, indem er das Künstler-Ich unter einem referenziellen Namen auftreten lässt (der Wortstellung „Rose Selavy“ ist eine semantische Mehrdeutigkeit eingeschrieben, die sich durch die französische Aussprache eröffnet („Eros c’est la vie“ bzw. „Arroser la vie“)), inszeniert er weniger eine glaubhafte Existenz einer zweiten Person, sondern verweist vielmehr auf seinen eigenen (männliches) Künstler-Ich zurück.³⁸ Auch die Rezeption der Persona George Grosz weist eine derartige Dominanz des bürgerlichen Subjekts auf: So divergierten die Meinungen der Zeitgenoss_innen darüber, ob der Künstler sich mit seinem zweiten Ich tatsächlich identifizierte oder es nur spielte.³⁹ Die Pluralität der Identitäten werde außerdem durch deren Fixierung auf Künstlernamen unterlaufen. Indem das Pseudonym die geschaffene Person charakterlich umreißt, leiste es einer verstärkten Mystifikation des Namensträgers Vorschub und beschwöre dadurch einmal mehr die Auratisierung des Künstlers.⁴⁰

Dieses Aufblitzen einer verborgenen (bürgerlichen) Identität steht in einem Gegensatz zu Kippenbergers Pseudonym des „Kippenberger“. Denn dieses bildet gerade keine alternative Persönlichkeit aus, die auf ein Künstlersubjekt rückgespiegelt werden kann. Indem das Selbst

36 Wie Astrid Schmidt-Burkhardt in einem Aufsatz zur Funktion des Künstlernamens herausarbeitet, ist das Pseudonym als eine Form der Reaktion auf den seit dem 19. Jahrhundert im kulturellen Bereich immer stärker registrierten und von Freud theoretisierten Zerfall des Ichs in heterogene Facetten zu betrachten. So bildete es für Künstler_innen ein Vehikel, um entgegen einer homogenen Subjekt konstruktion unterschiedliche Ich-Einheiten zu kategorisieren. Die sprachlich erzeugte Maske fungierte dabei u.a. zur Differenzierung einer bürgerlichen und einer künstlerischen Existenz, diente zur Verschleierung von Identitäten, bzw. erlaubte das Überspielen von Identitäts- und Geschlechtergrenzen. Astrid Schmidt-Burkhardt, *Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen*, in: Hellmold u.a. 2003, S. 89-116, hier S. 106-110.

37 Vgl. Schmidt-Burkhardt 2003, S. S. 98.

38 Vgl. ebenda, S. 112.

39 Vgl. ebenda, S. 99.

40 Vgl. ebenda, S. 114. „Pseudonyme sind keine Phantasienamen, Neologismen oder Fakes. In ihnen verdichtet sich Geschichte. Sie kreieren nicht nur eine neue Person, sondern treffen über deren Persönlichkeit eine Aussage. Sie vermittelt moralische Wertvorstellungen und soziokulturelle Kontexte. Ihre evokative Kraft dient dabei einer verstärkten Mystifikation des Namensträgers.“

zum Pseudonym wird, erfolgt keine echte Aufspaltung eines Ichs in weitere Identitäten, sondern dessen Transformation in ein Rollen-Ich, hinter dem sich kein „wahres“ Selbst des Künstlers mehr verbirgt, bzw., von dem nicht gesagt werden kann, ob es dieses Selbst einfach ersetzt, oder in sich integriert hat. Aus dieser Perspektive steht die Figur des „Kippenberger“ am ehesten der Selbstinszenierung Andy Warhols nahe, welcher strategisch eine private Identität zu unterdrücken versuchte und sich als oberflächliche bzw. medial erschaffene Person vorführte. Bei Warhols Strategie handelt es sich nicht einfach nur um eine Spaltung von privater Person und öffentlichem Image, sondern um eine, wie Oskar Bätschmann schreibt, planvolle *Dissimulation*, die eine Negation der im Alltag auftretenden Dichotomien „Äußeres/Inneres, Wahres/Falsches, Oberfläche/Tiefe, falsches Sichtbares/wahres Unsichtbares, Sein/Erscheinung, Zeichen/Bedeutung“ zur Folge hatte.⁴¹

Im Unterschied zu Warhol kann Kippenbergers Selbstinszenierung jedoch nicht als demonstrative Abwehr von Subjektivität und Authentizität gewertet werden. Zwar wird in der Performanz der Figur „Kippenberger“ das (Künstler-)Subjekt als widersprüchliche Konstruktion markiert, zugleich bildet jedoch gerade die Charakterisierung des Selbst des Künstlers als essentialistisch gefasstes Subjekt einen zentralen Baustein der rezeptionsästhetischen Schichten der jeweiligen Werke. Die Aufführung des Selbst als Sekundarität erlaubte Kippenberger also, die Überblendung von „Person“ und „Werk“ performativ einzulösen *und* zu negieren – wobei er die Ontologisierung des Künstlersubjekts als expressives, authentisches Wesen in demselben Maße entlarvt, wie er sie effektiv einzusetzen vermag. So führt die Theatralität der Selbstinszenierung zu einer gesteigerten ästhetischen Wirkung, denn die Betrachter_innen integrieren die von Kippenberger evozierten Stereotype in ihre eigene Wahrnehmung. Dies führt umgekehrt dazu, dass die Subversionen dieser Vorstellungen nicht bloß als abstrakte Erkenntnis rezipiert werden, sondern sich ebenso als Erschütterung im Denken der Betrachter_innen ausprägen. Die Dekonstruktion des geläufigen Künstlerbilds vollzieht sich demnach nicht nur über die Narration des Künstlers als

41 Vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 214-215.

Wie Christoph Lichtin analysiert hat, findet Warhols strategische Vorenthaltung des Persönlichen besonders deutlichen Ausdruck in Formaten der öffentlichen Präsenz. Etwa, wenn er in Interviews konsequent Emotionen unterdrückte, schwieg, sich anderwärtig teilnahmslos, gelangweilt und passiv zeigte, Fragen mit Gegenfragen beantwortete oder, wenn er im Rahmen eines Vortrags anstatt seiner selbst einen Schauspieler mit Perücke schickte, der – nach dem Abspielen von Filmen - Fragen aus dem Publikum nur mit „Ja“ und „Nein“ beantwortete. Vgl. Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern 2004, S. 78-80. Selbst in den wenigen Fällen, in denen Warhol die Formulierung „I think“ (als eine Konstruktion, die ein Ego voraussetzt), einsetzt, zeigt sich der Versuch des Künstlers, seinem Selbst eine spezifische Persönlichkeit zu entziehen. Vgl. Cécile Whiting, Andy Warhol, the Public Star and the Private Self, in: *Oxford Art Journal*, 2, 1987, S. 58-75, hier S. 70.

dümmlicher, kindischer Charakter, sondern ebenso über einen Effekt der Selbstentlarvung, der in der Wahrnehmung der Betrachter_innen abläuft.

In diesem Zusammenhang bleibt jedoch unklar, ob dieser Aspekt von Kippenberger intendiert wurde, um das nähere und entferntere Rezeptionsumfeld zu einer kritischen Reflexion der Figur des Künstlers zu bewegen. Darüber hinaus ist fraglich, inwiefern Kippenbergers performativer Untersuchung des diskursiven Felds „Künstler“ tatsächlich eine bewusste Kritikalität eingeschrieben ist. Zwar scheint die Figur des Künstlers von Kippenberger gezielt gewählt, da in dieser eine Dialektik zwischen privater und öffentlicher Person, zwischen einem intrinsischen Selbst und extern gerichteten Äußerungen bzw. zwischen Künstlichkeit und Echtheit historisch angelegt ist. Darüber hinaus bildete das Künstlertum in den 1970ern und 1980ern eine stark umkämpfte Instanz bzw. war eine höchst aktuelle Problematik, da diesen Jahren im Rahmen eines Auftauchens figurativer Malerei essentialistische Subjektmodelle in Kunst und Theorie neuen Aufschwung erhielten.⁴² Derart kann Kippenbergers Auseinander- und Zusammenbauen des Selbst als gezielter Bruch zu derartigen Auffassungen verstanden werden. Wie beide Werkanalysen gezeigt haben, vexiert Kippenbergers Performanz des Selbst jedoch zwischen einem traditionellen Selbstbezug und Mechanismen der Distanzierung. Dementsprechend wäre zu fragen, inwiefern die Momente der Negation und Ironie innerhalb Kippenbergers Selbstinszenierungen eben keine Kehrseiten zu dieser ausbilden, sondern vielmehr deren Voraussetzungen sind.⁴³ Dadurch kann Kippenbergers Selbstdarstellung durchaus als Rettung oder zumindest als Inanspruchnahme eines klassischen Künstler- bzw. Subjektmodells gelesen werden.

Dies wird evident, vergleicht man Kippenbergers Selbstinszenierung mit einer Arbeit Andrea Frasers aus dem Jahr 2001, in der sie die Figur des Kippenberger in der Performance *Kunst muss hängen / Art Must Hang* (Abb.6) in einem Rollenspiel reinszenierte. Kippenberger hatte 1995 eine Stehgreif-Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung seines Freundes Michael Würthle gehalten, in der er durch heftige Ironie und Witze den Kunstbetrieb, sowie seine Position als Ausstellungsredner und seine eigene Künstlerrolle auf die Schippe nahm, indem er langatmig sprach und seine Rede mit schlechten Witzen durchsetzte. Fraser trat nun in der Galerie Christian Nagel (Köln) erneut als Kippenberger auf. Sie hielt die Rede des Künstlers, die

42 Vgl. Diederichsen 2003 a, S. 50. Siehe dazu auch das Kapitel *Malen in Verstrickungen*.

43 Ich danke Edith Futscher für ihren Hinweis auf eine solche Lesart.

sie anhand von Videoaufzeichnungen auswendig gelernt hatte und ahmte dabei Kippenbergers Habitus, seine Körpersprache und Art zu gestikulieren nach, indem sie u.a. die Trunkenheit des Künstlers imitierte, während sie sich in einem für die achtziger Jahre typischen Künstleroutfit – in schwarzem Anzug und weißem Hemd – und mit einem Glas Bier in der Hand zeigte.⁴⁴ Wie Isabelle Graw berichtet, stellte sich während Frasers halbstündiger Darbietung beim Publikum sehr bald die bereits von Kippenbergers Auftritten bekannte Hoffnung ein, das Szenario möge bald vorüber sein. Fraser steigerte dieses qualvolle Moment jedoch zusätzlich durch ihren stark amerikanisch eingefärbten Akzent, wodurch nicht nur das Zuhören erschwert, sondern auch offenbar wurde, wie sehr sich Fraser mit ihrem Vortrag abmühte. Dadurch legte sie die Anmaßung offen, auf der ihre Aneignung des „legendären“ und „nicht nachahmbaren“ Künstlers Kippenberger⁴⁵ beruhte, was im Publikum zu einer Mischung aus Mitleid und Empörung über Frasers Dreistigkeit und Unfähigkeit führte, sich dieser Figur zu bemächtigen.⁴⁶ Frasers „Unvermögen“ zeigt sich dabei einerseits darin, dass sie der Rede Kippenbergers durch die Wiederholung ihre ursprünglichen Spontanität entzog; andererseits aber wird Ersteres vor allem über die Differenz der Geschlechter sichtbar: denn als weibliche Künstlerin scheint sich Fraser ein männlich konnotiertes Künstlerklischee nicht folgenlos aneignen zu können. In der Performance erfolgt also eine Potenzierung des bereits in Kippenbergers Auftritt existenten Strapazierens der Funktion einer Eröffnungs-Rede. Während jedoch Kippenberger in seiner Selbstperformanz als „schlechter“ Redner die eigene Wichtigkeit zwar überdehnt, damit aber zugleich seine Stellung im Kunstbetrieb untermauert, unterzieht Fraser ihre Selbstdarstellung einer viel stärkeren

44 Vgl. Isabelle Graw, I love Kippenberger, in: *Texte zur Kunst*, 43, 2001, S. 156-160, bzw. Kampmann 2006, S. 103-104. Kampmann führt ihre Diskussion der Arbeit Frasers über den Begriff der „Person“ ein, um zu zeigen, wie subjektive Effekte unabhängig von ihren Verursacher_innen von anderen Künstler_innen zirkulieren und performativ aufgenommen werden können. Der Terminus funktioniert hierbei ähnlich zu Diederichsens Konzept des Selbst als sekundäres Objekt, da er ebenso von einem mit sich selbst identischen Subjekt Abstand nimmt und demgegenüber Identität als Differenz beschreibt. Der performative Aspekt, der auch in Diederichsens Text mitschwingt, wird hier etymologisch hergestellt, da das Wort *Persona* (lat. „per sonare“) das Tönen des Schauspielers durch den Raum bezeichnet. Der Begriff „Person“ entnimmt Kampmann dem systemtheoretischen Vokabular Luhmanns: Er bezeichnet damit die Idee des Subjekts als kommunikatives Konstrukt, als wandelbares Rollenensemble, das immer nur eine Auswahl der Beschreibung eines Menschen aktualisiert, indem seine Komplexität reduziert und in unterschiedliche Teilsysteme übersetzt wird. „Person“ ist also ein komplett äußerliches Konzept, in dem die innerliche reflexive Denkbewegung zwischen „Ich“ und „Selbst“ keine Rolle mehr spielt und deren Lesbarkeit kontextabhängig gedacht wird: Je nachdem, in welchem Umfeld eine Person rezipiert wird, erlangt sie eine differente Denotation. Nach Luhmann wäre dies der Wandel der „Formen“ der Person. Siehe hierfür ebenda, S. 54-66, S. 99-105 bzw. S. 204.

45 Wie gezeigt werden konnte, hatte Kippenberger diese Lesart einerseits selbst zu Tage befördert, jedoch ebenso ironisiert. Posthum scheint jedoch vor allem seine partielle Selbsttheroisierung überlebt zu haben, was wiederum seiner Stilisierung als Meta-Künstler Tür und Tor öffnete. Vgl. dazu Morgan 2006 und Gilligan 2006.

46 Vgl. Graw 2001.

Distanzierung und Ablösung von Selbstbezügen, indem sie diese mit zusätzlichen, für das Publikum und für sich selbst unangenehmen Risse und Dichotomien infiltriert. Gerade weil sich Fraser in ihrer Performance Momenten der Peinlichkeit in einem Maße aussetzt, das ihre Stellung im Kunstbetrieb zu gefährden droht, führt ihre Arbeit an Stereotypen gegenüber der Kippenbergers zu einem ungleich stärkeren Unterlaufen des traditionellen Künstlersubjekts. Graw hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, dass in Frasers Arbeit aber dennoch immer auch eine Würdigung Kippenbergers bzw. eine Konsolidierung des von ihr angeeigneten Künstlerhabitus bzw. einer selbstgewissen Szene mitschwingt, die sich in einer letztlich nicht aufgegebenen Sehnsucht nach Zugehörigkeit zum Kunstbetrieb äußert.⁴⁷ Kippenbergers Bruch mit einer Essenzialisierung des Künstlersubjekts erfährt, so könnte man hier vielleicht abschließend formulieren, in Frasers Wiederaufführung des „Kippenberger“ also doch eine produktive Erweiterung, die zwar umso kritischer gelagert ist, jedoch immer noch parasitär ihren Voraussetzungen anhängt.

⁴⁷ Vgl. Graw 2001. Graw argumentiert außerdem, dass Kippenbergers persönliches Auftreten im Sinne dessen, dass er darüber zumeist die Hierarchien und Voreingenommenheiten des Kunstbetriebs in aller Schärfe beim Namen nannte, Frasers Vorgehen relativ ähnlich sei. Jedoch optierte Fraser für die Perspektive einer teilnehmenden Beobachterin, zudem liege ihrer Arbeit ein klar formuliertes Erkenntnisinteresse zugrunde. Vgl. ebenda.

II. Dekonstruktionen und Konsolidierungen des Autors

Ein weiteres, an die Figur des Künstlers andockendes diskursives Feld, dessen kategoriale Konnotationen Kippenberger überschritt und zugleich affirmierte, war das jenes der Autorschaft.⁴⁸ Es rückte bereits früh in sein künstlerisches Interesse und bildet ein zentrales Thema in Werken, in denen er Arbeitsschritte delegierte bzw. sich die Produktionen anderer Autor_innen aneignete: Für eine dieser Arbeiten, ihr Titel lautet *Lieber Maler, male mir* (1981), gab Kippenberger eine Serie von zwölf Gemälden in einem Format von ca. 2 x 3 Metern⁴⁹ bei einem professionellen Kinoplakatmaler bzw. bei einer auf handgemalte Plakate spezialisierten Firma in Auftrag.⁵⁰ Die Sujets der Gemälde basierten auf einer Reihe von privaten Fotografien (Zeugnisse einer Reise Kippenbergers mit seinem Freund Achim Schächtele in die USA (1979)) mit banal anmutenden

48 Vgl. dazu Giaco Schiesser, Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited, in: Hans Peter Schwarz (Hg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien (Zürcher Jahrbuch der Künste*, Bd. 4), Zürich 2007. Eine Parallelität zwischen Autor und Künstler ergibt sich, wie bereits angedeutet, vor allem darin, dass beide Figuren historisch von einem kohärenten Subjekt aus gedacht wurden. Zentrale theoretische Ansätze, welche gegen ein solches Denkmodell ausgerichtet waren und die mithin ein Nachleben in künstlerischen Arbeiten entwickelten, entstanden v.a. in der poststrukturalistischen Theorie der 1960er Jahre: so sprach Roland Barthes von einer Mortifizierung des Autors im Text als einem vielstimmigen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (*écritures*) vereinigen bzw. bekämpfen, sowie von der damit korrelierenden Vorstellung einer Erweckung der Leser_in. Zu denken ist in diesem Zusammenhang freilich auch an Michel Foucaults Entkoppelung des Dualismus Autor/Individuum und seiner Beschreibung der „Autorfunktion“, die er als eine „die Existenz-, die Zirkulations- und die Funktionsweise bestimmter Diskurse innerhalb einer Gesellschaft“ fundamental bestimmende Funktion verstanden wissen wollte. Vgl. dazu Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (frz. Originaltext von 1968: *La mort de l'auteur*), in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193 und Michel Foucault, Was ist ein Autor? (frz. Originaltext von 1969: *Qu'est ce-qu'un auteur?*), in: Jannidis 2000, S. 198-229.

Wie Verena Krieger gezeigt hat, nahmen jedoch bereits im frühen 20. Jahrhundert die Avantgarden im Rahmen eines Generalangriffs auf die Genieästhetik die poststrukturalistische Subjekt- und Autorkritik partiell vorweg; jene Versuche, aber auch daran anschließende zeitlich später situierte künstlerische Arbeiten scheinen jedoch letztlich an einer Überwindung der Programmatik des Autoren- bzw. Künstlersubjekts zu scheitern bzw. dieses vielmehr zu (re-)aktualisieren. Vgl. Krieger 2003.

Julia Gelshorn hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, dass aus einer solchen Perspektive nicht nur die Wechselwirkung zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Untersuchungen von Autorschaft besser zu beleuchten wäre, sondern, dass auch der Begriff der Autorschaft unter der Voraussetzung der Kenntnis der historischen dekonstruktivistischen Verfahren eben nicht aufzugeben, sondern neu zu bestimmen sei. Vgl. Julia Gelshorn, Einleitung, in: Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstlerinnenforschung*, Köln u.a. 2011, S. 291-292. Eine solche Lesart scheint mir im Kontext dieser Diplomarbeit wiederum für ein Verständnis der Art und Weise, wie Martin Kippenberger das Problemfeld „Autorschaft“ in seiner Kunst verhandelte, wichtig zu sein.

49 Roland Schappert gibt an, die einzelnen Teile der Serie hätten exakt gleiche Formate. Den Angaben in der Werkliste des Katalogs der Retrospektive in der Tate Modern, London/K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen nach ähneln sich die Maße der einzelnen Gemälde jedoch nur bzw. weichen ihre Proportionen relativ stark voneinander ab. Vgl. Schappert 1998, S. 35-36 bzw. Krystof/Morgan 2006, S. 180.

50 Vgl. Fußnote 49.

Motiven, die dem ausführenden Maler als Vorlagen zur Verfügung gestellt wurden.⁵¹ Eines der Gemälde (**Abb.7**) zeigt beispielsweise ein Stilleben aus aufeinander gestapelten und aneinander gelehnten Alltagsobjekten, die vor einer aufsichtig gezeigten und leicht perspektivisch verzerrten Ziegelmauer auf weißen Tüchern platziert sind bzw. seitlich rechts von einem hängenden weißen Tuch gerahmt werden: Auf einem sockelartig erhöhten Würfel Seife und einer Getränkeflasche balanciert hier ein Döschen Nivea-Creme mit arabischer Aufschrift; links davon ruht ein geöffnetes Paket Spaghetti auf einer runden, polsterartigen Sockelzone; parallel zum unteren Bildrand der Darstellung verlaufend ist ein zu einer Rolle gewickeltes Handtuch zu erkennen, an dessen rechtem Ende eine brennende Kerze hervorlugt, die zugleich an eine liegende Dose gelehnt ist. Ein zweites, schwarz-weiß gehaltenes Gemälde (**Abb.8**) porträtiert ein groteskes, aufgeschreckt aus dem Bild starrendes weißes Hündchen, dessen wucherndes Haarkleid vom ausführenden Maler mit dynamisch geschwungenen Pinselstrichen betont wurde. Ein anderes Gemälde (**Abb.9**) wiederum zeigt eine Straßenszene mit einem von Müllsäcken umgebenen Sperrmüllsofa, auf dem Kippenberger in Anzug und Krawatte und mit lässig übereinander geschlagenen Beinen sitzt.

Die hyperrealistische Malweise der Bilder, die eine tendenzielle Unterdrückung des Pinselduktus nach sich zieht und von einer starken Weichzeichnung geprägt ist, führt zu einer Homogenisierung der Gemäldeoberflächen, wodurch ein Kontinuum zwischen den einzelnen Arbeiten hergestellt wird (eine logische Verbindung der einzelnen Sujets ist nur schwer möglich), das die einzelnen Gemälde zu einer Serie verbindet. Die Malweise verweist darüber hinaus, zusammen mit den auffällig gesetzten Glanzlichtern, auf das den Gemälden vorgeschaltete Medium Fotografie⁵². Damit reflektiert sie zugleich eine dem gesamten Komplex *Lieber Maler, male mir* zugrundeliegende, mehrfache zeitliche Schichtung. So hat Kippenberger den Arbeitsprozess in vier Etappen aufgespalten: erstens in eine Phase, in der die als Vorlagen dienenden Fotografien aufgenommen wurden; zweitens in einen Schritt, in dem Kippenberger aus dem Konvolut der Fotografien mehrere Exemplare auswählte und an den ausführenden Maler weitergab, drittens in eine Zeitspanne, in der dieser auf Grundlage der Auswahl Gemälde fabrizierte und viertens, in eine weiteren Etappe, in der die Gemälde wiederum von Kippenberger als Elemente einer Ausstellung verwendet wurden. Der künstlerische Prozess

51 Vgl. Anke Kempkes, *Lieber Maler, male mir...*, 1981, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 36-39.

52 Vgl. Schappert 1998.

wird *Lieber Maler, male mir* also in eine konzeptuelle Versuchsanordnung⁵³ überführt, in der die traditionell enge Beziehung zwischen Künstler_in und Werk im Arbeitsprozess nicht nur zeitlich aufgedröselt, sondern auch die Produzenten vervielfacht werden. Durch diese Distanzierungsmechanismen zieht Kippenberger einerseits seine eigene Autorenschaft in Zweifel, andererseits flechtet er, wie im Folgenden gezeigt werden soll, seine Person dennoch als zentrale inhaltliche Instanz in die Arbeit mit ein: Indem er die Herstellung der Gemälde an einen unbekanntes Gebrauchsmaler abgibt, entzieht er der Werkserie die Möglichkeit einer emphatischen Subjektivität in der Malpraxis, da er so eine direkte Übertragung von Affekten durch das Künstlersubjekt auf die Leinwand verhindert.⁵⁴ Kippenberger betonte eine solche Lesart selbst in einer Aussage, die er im Rahmen der Ausstellung seines Projekts tätigte, als er den Akt des Malens, anstatt ihn als Teil einer „autonomen“ künstlerischen Praxis zu begreifen, mit einem traditionellen Arbeitsbegriff in Verbindung brachte: Er habe den Maler engagiert, um zur „Vollbeschäftigung in der Expressionisten-Stadt Berlin“ beizutragen.⁵⁵ Auch der umständlich formulierte Titel der Werkserie legt das Verhältnis Kippenbergers zum Hersteller seiner Gemälde offen, zugleich entblößt er Kippenberger als einen handwerklich unfähigen Künstler, der seinen „lieben“ Kollegen um Hilfe bitten muss. Dieses Changieren zwischen dem Stören jeglicher Heroisierung des Malprozesses durch Betonung seiner Trivialität und einem im Titel indirekt widerspiegelten sehnsüchtigen Bezug des Künstlers Kippenberger auf das Malen, spiegelt sich in den Darstellungen selbst in Momenten des Prekären wider: das Verhältnis der Alltagsobjekte zueinander in dem beschriebenen Stillleben zeigt sich als ein höchst labiles Stehen und Liegen, das gleichsam ständig davon bedroht ist, zu kippen: So scheint das Nivea-Döschen, das auf seiner Schmalseite auf der Getränkeflasche thront, jeden Moment hinunterzufallen; ebenso sind das Handtuch und die Flamme der Kerze einander gefährlich nahe. Auch steht der handwerklichen Perfektion der Malereien die von Kippenberger getroffene Auswahl der Fotografien gegenüber,

53 Vgl. Isabelle Graw, Konzeptuelle Expression: Über konzeptuelle Gesten in vermeintlich expressiver Malerei, Spuren von Ausdruck in proto-konzeptuellen Arbeiten und den Stellenwert künstlerischer Verfahren, in: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hg.), *Art After Conceptual Art*, Köln 2006, S. 131-151, hier S. 141.

54 Kippenbergers Strategie wurde bereits zeitgenössisch als Gegenmodell zu einem romantischen Künstlerbild rezipiert. In diesem Sinne kann die Arbeit *Lieber Maler, male mir* als Angriff auf die sog. „Neuen Wilden“ und darin auf die Vorstellung eines authentischen Ausdrucks des Künstlers durch das Malen. Vgl. dazu auch das Kapitel *Malen in Verstrickungen*.

55 Vgl. Alison M. Gingeras, „Lieber Maler, male mir...“. Von Kippenberger lernen: Figurative Malerei als provokatives, lauterer, kritisches, sentimentales Unterfangen, in: Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), *„Lieber Maler, male mir...“. Radikaler Realismus nach Picabia* (Ausst.Kat.), Wien 2002, S. 9-14.

die sich als rein persönliches Präferenzsystem und mithin als unverständliches Konzept erweist.⁵⁶ Zugleich scheint Kippenberger das Eindringen eines zweiten Künstlersubjekts in die eigene Produktion buchstäblich überdecken zu wollen: So untermauert er seine Autorfunktion nicht nur dadurch, dass er dem ausführenden Künstler die zu malenden Sujets vorgibt, sondern auch, indem er sich die fertigestellten Malereien in einem letzten Schritt aneignet. Dafür schleuste er in die Betitelung der Ausstellung seines Projekts im NGBK Berlin (1981) seinen Namen als dominantes Element mit ein, als er diese *Werner Kippenberger. Lieber Maler, male mir* nannte.⁵⁷ Durch die Abänderung des Autorennamens deutet Kippenberger zwar die Rolle eines Fremden im Herstellungsprozess der Arbeit an. Da Kippenberger jedoch nur auf seinen Vornamen verzichtet, lenkt er die Wahrnehmung der Betrachter_innen aber vor allem auf das markenhafte Prädikat „Kippenberger“. Das Moment der Aneignung der Gemälde wird dadurch als gleichsam merkwürdiger Akt der Einverleibung markiert. Dieses Beharren Kippenbergers auf den eigenen Namen scheint dabei einerseits daraus zu resultieren, dass die Ausstellung *Werner Kippenberger. Lieber Maler, male mir* sozial und ökonomisch betrachtet einen wichtigen Wendepunkt für den Künstler darstellte, da sie den Beginn seiner professionellen Tätigkeit als Künstler bildete: Kippenberger verkaufte dort sein erstes Bild.⁵⁸ Andererseits kann diese Entscheidung ebenso als eine konzeptuell gesetzte verstanden werden, durch die Kippenberger die eigene Autorfunktion gezielt in eine unsichere Lage bringt. Für eine solche Interpretation spricht, dass sich diese Strategie bereits in der ersten Etappe des Arbeitsprozesses manifestiert: So ist bereits zu diesem Zeitpunkt nicht wirklich auszumachen, ob die Fotos von Kippenberger selbst oder von Schächtele stammen. Auch während der Ausstellung bleibt unsicher, worauf das Wort „Werner“ in deren Titel überhaupt verweist bzw., ob es tatsächlich dem Vornamen des unbekanntem Gemäldeproduzenten entspricht. Selbst die Autor_innen aus wissenschaftlichen Publikationen zu Kippenberger scheinen sich uneins zu sein, wer denn nun die Bilder gemalt habe: Jessica Morgan spricht vom „bekanntem Werbemaler namens Werner“, Roland Schappert von einem Maler namens „Hans Siebert“. Alison Gingeras gibt wiederum an, Kippenberger hätte die auf Kinoplakate spezialisierte Firma „Werner“ beauftragt.⁵⁹

Das Werk *Lieber Maler, male mir* kann damit – ähnlich den Selbstinszenierungen des Künstlers – als performative Untersuchung von Autorschaft verstanden werden, innerhalb der Kippenberger

56 Vgl. Graw 2006 a, S. 141.

57 Vgl. Kempkes 2003 a.

58 Vgl. ebenda.

59 Vgl. dazu Morgan 2006, S. 14, Schappert 1998, S. 35-36 und Gingeras 2002, S. 66.

die eigene Autorfunktion einerseits dezidiert konsolidiert, andererseits aber auf mehreren Ebenen verunsichert. Künstlerische Arbeit wird als ein Prozess lanciert, der mit dem eigentlichen Malvorgang eben nicht mehr in eins fällt, sondern auf konzeptuelle Entscheidungen beschränkt bleibt. Malerei in ihrer traditionellen Auffassung wird außerdem von Kippenberger (selbst-) ironisch als problematische Produktionsform bloßgestellt. Doch ist *Lieber Maler, male mir* deshalb als analytische Kritik an einer singulären Autorschaft bzw. – gleichsam in der Tradition des konzeptualistischer Verfahren – als Subordination handwerklicher Verfahren unter intellektuelle Prozesse zu verstehen? Oder zeichnen sich auch in diesem Werk Ambivalenzen ab, die diese Interpretationen erneut umzustürzen drohen?

Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang, auf welche Weise Kippenberger die dem Werk (jedenfalls) impliziten Mechanismen (für die Betrachter_innen) sichtbar zu machen sucht. Dem ersten Teil der Analyse nach scheinen diese zwar evident zu sein, indes veranschaulicht ein Vergleich von *Lieber Maler, male mir* mit einer ähnlich gelagerten Arbeit aus der amerikanischen *Conceptual Art*, dass Kippenbergers Werk letztlich dennoch dazu tendiert, sich Eindeutigkeiten zu entziehen. In den Jahren 1969-70 konzipierte John Baldessari eine Werkserie von Gemälden mit dem Titel *Commissioned Paintings* (**Abb.10**). Sie basieren wie bei Kippenberger auf abgemalten Fotografien – Schnappschüsse eines Freundes, auf denen immer nur dessen Zeigefinger zu sehen ist, wie er auf unterschiedliche Alltagsdinge hinweist. Baldessari bat einige Sonntagsmaler_innen, die er auf Kunstmessen kennengelernt hatte, aus diesem Konvolut ein Foto ihrer Wahl so genau wie möglich abzumalen – jedoch so, dass das Gemalte ähnlich einem Sofortbild nur auf etwa einem Drittel einer weißen Fläche zu sehen war. Als nächstes beauftragte Baldessari einen Schildermaler damit, in schwarzen Großbuchstaben die Phrase „a painting by“ sowie den Namen der jeweiligen Maler_in auf die rahmende weiße Fläche unter das Gemälde zu setzen. Das komplette Werk wurde schließlich auf der Rückseite von Baldessari signiert. Wie auch die Gemälde aus Kippenbergers *Lieber Maler, male mir*, zeichnen sich die *Commissioned Paintings* durch eine starke motivische Banalität aus. In der Serie verstärkt sich dieser Eindruck nicht zuletzt durch den wiederholt demonstrativ auf die jeweiligen Alltagsobjekte zeigenden Finger. Auch Baldessari trennte den künstlerischen Arbeitsprozess in mehrere Phasen auf, delegierte alle handwerklichen Elemente an professionelle Maler und beschränkte das eigene Vermögen auf konzeptuelle (formale und kompositionelle) Entscheidungen bzw. auf die Organisation der Arbeit der von ihm beauftragten Künstler_innen.⁶⁰ Die Art und Weise wie Baldessari auf eine

60 Vgl. Helen Molesworth, John Baldessari, in: Baltimore Museum of Art (Hg.), *Work ethic* (Ausst.Kat.),

Lesbarkeit des von ihm arrangierten Arbeitsprozesses abzielt, unterscheidet sich jedoch von der Kippenbergers: So nehmen die *Commissioned Paintings* hinsichtlich dessen, wie die einzelnen Gemälde auf dem Untergrund platziert sind (nämlich so, als ob es sich um Polaroids handeln würde) viel eindeutiger Bezug auf das Medium Fotografie. Für die Betrachter_innen wird dies nicht zuletzt dadurch evident, dass Baldessari dieses Format in der gesamten Serie durchgängig verwendet. Im Gegensatz dazu wird die mediale Herkunft der Gemälde in *Lieber Maler, male mir* nur durch die hyperrealistische Malweise angedeutet. Denn Kippenberger ließ, wie bereits erwähnt, die Fotografien auf etwa zwei mal drei Metern skalieren – ein monumentales Maß, das mehr den Konventionen von Malerei entspricht. In Baldessarıs *Commissioned Paintings* unterstreicht außerdem die in allen Gemälden (und Fotografien) sichtbare, auf verschiedene Objekte zeigende Hand als Hinweis nicht nur die Banalität der jeweiligen Motive: durch ihre Wiederholung in jedem Gemälde äußert sich diese Geste als Symptom einer Setzung von außerhalb des Bildgeschehens und deutet so jene konzeptuellen Entscheidungen des Künstlers an, die die Erscheinung der einzelnen Gemälde erst generieren bzw. miteinander verbinden. Die Hand scheint in Baldessarıs Arbeit darüber hinaus als indexikalisches Zeichen die Praxis des Malens zu reflektieren und damit auf die mediale Übersetzung von Fotografie in Malerei im Sinne einer Einschreibung der beauftragen Autor_innensubjekte durch den Pinselstrich auf die Leinwand zu verweisen. In *Lieber Maler, male mir* bildet demgegenüber die Malweise der Gemälde zwar einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen der Serie, jedoch fällt es ausgesprochen schwer, von der Betrachtung der Bilder auf die konzeptuelle Logik des Werkprozesses bzw. des Zusammenhangs seiner einzelnen Glieder zu schließen. Anstatt konkrete Indizien zu liefern, unterläuft Kippenberger Regelmäßigkeiten, die als Hinweise auf von ihm gesetzten Bedingungen interpretiert werden könnten: so etwa, wenn er sich für leicht voneinander abweichende Formate entscheidet. Auch die Betitelung des Werks im Rahmen der Ausstellung stiftet mehr Verwirrung, als dass sie das Arbeitsverhältnis zwischen Kippenberger und dem ausführenden Maler offenbaren würde. Wie deutlich geworden ist, nimmt der Werktitel auf Kippenbergers Aneignung nicht einfach nüchtern Bezug, sondern markiert diese als Akt der Einverleibung, durch den sich das Autorensubjekt Kippenberger auf merkwürdige Weise in sein Gegenüber verlängert. Die dialogische Form des Titels scheint diese Fixierung auf ein einziges Autorensubjekt dabei zu intensivieren, reproduziert sie doch den Blickwinkel des Ich-Erzählers Kippenberger. Simultan schwächt Kippenberger jedoch den

University Park, Pa. 2003, S. 165.

Fokus auf sich als Autoreninstanz wiederum ab, indem er das Werk *Lieber Maler, male mir* weder selbst signiert, noch als Arbeit des engagierten Kinoplakatmalers kennzeichnen lässt.⁶¹ Kippenbergers tendenzielle Inkorporation des ausführenden Malers scheint demnach wie ein Kippbild beständig in einen Verzicht auf Autorenschaft umzuschlagen. Dagegen führt John Baldessari in den *Commissioned Paintings* unmissverständlich nicht nur die Namen der einzelnen Maler_innen (exklusive den Schildermaler) an, sondern differenziert darüber hinaus auch klar deren Funktion im Werkprozess von seiner eigenen: Wie bereits erwähnt, ist auf jedem Gemälde prominent der Schriftzug „A painting by (...)“ sichtbar, Baldessari kennzeichnet darüber hinaus die eigene Rolle (und damit auch seine Schirmherrschaft über das gesamte Werk), indem er seine Signatur auf die Rückseiten der einzelnen Arbeiten platziert.

Kippenberger unterläuft also im Gegensatz zu Baldessari durch punktuelle, scheinbar unsinnige und willkürliche Setzungen die Nachvollziehbarkeit seiner eigenen Maßnahmen. Der künstlerische Produktionsprozess scheint nicht auf dessen Transparenz hin angelegt zu sein, auch scheint Kippenberger keine klare Abgrenzung der „eigentlichen“ künstlerischen Arbeit zur bloß delegierten angestrebt zu haben. Es kommt zu keiner deutlichen Differenzierung handwerklicher und intellektueller Leistungen (und mithin zu keiner Rekonstruierbarkeit der konzeptuellen Grundlagen des Werks bzw. zu keiner Aufwertung der *idea* gegenüber den manuellen Arbeitsschritten). Die beschriebenen Setzungen führen vielmehr zu einer Verwischung vermeintlicher Funktionsgrenzen künstlerischer Arbeit und zu einer Konfusion auktorialer Strukturen. Anstatt den Malprozess von einem intellektuellen (künstlerischen) Prozess zu differenzieren und die Relationen der daran beteiligten Personen offenzulegen, verkompliziert Kippenberger in *Lieber Maler, male mir* augenscheinlich die von ihm selbst geschaffenen Konstellationen. Der Werkprozess wird damit nicht einfach nur gegen traditionelle Denkmodelle (von Kunst bzw. von Malerei) gebürstet, sondern demonstriert das der Arbeit zugrundeliegende Verhältnis zwischen den beteiligten Personen und Mitteln als ein hoch komplexes Interaktionsmuster, in dem konzeptuelle und handwerkliche Momente, aber auch rationales Handeln und emotionale Effekte aufeinander bezogen bleiben.

Einige Jahre später scheint sich Kippenberger offensichtlich stärker für die Sichtbarkeit konzeptueller Aspekte in seinen Arbeitsergebnissen zu interessieren: In zwei Werken, die einige

61 Parisa Kind, Martin Kippenberger. Von Malern und Gemalten, in: Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002, S. 66-67.

Jahr später entstanden, inszeniert er das auktoriale Eindringen seines eigenen Autorensubjekts in die Arbeit eines Anderen als Zerstörung bzw. verbildlicht er seine Überarbeitungen eines bereits fertiggestellten Werks als Beschädigungen: im Rahmen des Herstellungsprozesses der Werkgruppe *Heavy Burschi* (**Abb.11**) erhielt Kippenbergers Assistent Merlin Carpenter einen Auftrag für eine Serie von Gemälden. Carpenter nützte dafür Abbildungen aus Katalogen Kippenbergers, die er zu Malerei-Collagen verarbeitete, in die er von ihm selbst in dieser Zeit favorisierte Logo-Motive implementierte. Die von Kippenberger angeblich als zu gut empfundenen Gemälde Carpenters wurden anschließend zerstört und derart in einem nachgebildeten Müllcontainer aus Sperrholz präsentiert, der 1991 im Kölnischen Kunstverein im Rahmen der Ausstellung *Heavy Burschi* gezeigt wurde.⁶² Zuvor hatte Kippenberger jedoch die Arbeiten Carpenters abfotografieren und die Fotografien in der Originalgröße der Gemälde entwickeln und rahmen lassen, um diese ebenfalls in die Ausstellung zu integrieren – sie wurden direkt neben dem Container präsentiert.⁶³ In einem weiteren Schritt ließ Kippenberger schließlich den Inhalt des Containers abfotografieren, um dieses Bildmaterial erneut in einer Collage zu verarbeiten. Das Motiv wurde insgesamt 18 mal in Form von Serigrafien mit einer Größe von jeweils 180 x 150 cm gedruckt und auf Holz aufgezogen. Von diesen 18 Exemplaren wurde eines zerstört, elf weitere Exemplare versah Kippenberger manuell bzw. mit Hilfe einer Flex und einer Bohrmaschine mit Löchern, Kratzspuren und Kerben, um aus diesen weitere fünf Serigrafien in drei unterschiedlichen, kleineren Formaten zu gestalten. In einem letzten Schritt wurden die Reproduktionen erneut einem solchen Beschädigungsprozess unterzogen. Danach wurden alle Arbeiten in Frankfurt in der Ausstellung *Inhalt auf Reisen* (1993) als gleichnamige Edition gezeigt und so zum Verkauf angeboten (**Abb.12**).⁶⁴

In beiden Werken erinnert Kippenbergers künstlerische Strategie, so Roland Schappert, an ein Recyclingverfahren ausgedienter Kulturgüter.⁶⁵ Anstatt aber ein sinnvolles, neues Produkt aus sonst unbrauchbarem Material zu generieren, wird hier umgekehrt die Perfektion einer fertigen Arbeit untergraben und so der Werkprozess selbst als Zerstörungsprozess in den Vordergrund gerückt. Dementsprechend wird der Akt der Appropriation fremder Werke sowohl in der Installation

62 Vgl. Kölnischer Kunstverein (Hg.), *Martin Kippenberger. Heavy Burschi* (Ausst.Kat.), Köln 1991.

63 Als dieselbe Installation etwas später in einer Ausstellung in San Francisco gezeigt wurde, fügte Kippenberger wiederum eine Serie originaler, ebenfalls von Carpenter hergestellter Aquarelle hinzu, auf denen jeweils zwei aufgeschlagene Seiten seiner zahlreichen Bücher, sowie eine Lupe darauf dargestellt waren. Vgl. Morgan 2006, S. 20.

64 Vgl. Schappert, S. 160.

65 Vgl. Schappert, S. 161.

Heavy Burschi als auch in der Edition *Inhalt auf Reisen* als polymedialer Transformationsprozess zur Disposition gestellt. Dabei tritt, ähnlich wie in *Lieber Maler, male mir*, der Moment der Aneignung als Einverleibung handwerklichen Könnens hervor, wobei Kippenberger eigene Arbeitsschritte hinzufügt, die er jedoch merklich stümperhaft verrichtet: So stellt Kippenberger seine Inbesitznahme der Werke Carpenters in der Ausstellung *Heavy Burschi* als Resultat einer konfliktreichen Okkupation dar – so als ob der Künstler Carpenters Arbeiten in einem Anfall von Eifersucht zerrissen habe, um diese anschließend in Form einer reichlich flapsigen Kunst-Müll-Plastik zu reinszenieren. Auch die weitere Bearbeitung der zerstörten Gemälde ist von dilettantisch anmutenden „Verbesserungsversuchen“ geprägt. So hat Kippenberger in den Serigrafien allem Anschein nach beliebig ausgewählte Bildausschnitte miteinander kombiniert, um die daraus entstehenden Resultate erneut einer scheinbar konzeptlosen, affektierten Beschädigung zu unterziehen. Deren Spuren werden in den Serigraphien beispielsweise als krakelige weiße Linien sichtbar. In den großformatigen Siebdrucken schlägt sich aber auch das Zerreißen der Gemälde Carpenters nieder: Kippenberger schichtet das Bildmaterial so, dass nicht nur die Keilrahmen in Form von kantig zueinander gesetzten Bildfeldern aufscheinen, sondern auch die bemalten Leinwände als gewellte Flächen deutlich werden. Und auch der Titel der Edition deutet an, dass die Interventionen des Künstlers keine inhaltliche Verdichtung sondern eine Zerstreung zur Folge haben.

Kippenberger thematisiert in *Heavy Burschi* und *Inhalt auf Reisen* also eine problematische Verflechtung eines fremden Autors mit der eigenen Autorenfunktion nicht (nur) auf einer sprachlichen Ebene (wie dies in *Lieber Maler, male mir* der Fall ist), sondern auf der Ebene des Produktionsprozesses selbst, innerhalb dessen er eine spezifische Rolle für sich beansprucht: Diese besteht in der nachträglichen manuellen Bearbeitung des zuvor angeeigneten Bildmaterials, welche in den Endprodukten einerseits als plastisches Ergebnis eines Zerstörungsakts bzw. auf einer bildimmanenten Ebene in Form von Indices offengelegt wird. Der Eingriff des Künstlers besteht hierbei nicht in der Aufwertung, Vereinheitlichung oder Veredelung des Werks, sondern äußert sich als künstliche Verlängerung des Herstellungsprozesses, offenbar mit dem Ziel, die Nachvollziehbarkeit formalästhetischer Entscheidungen und konzeptueller Momente zu blockieren, um so die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem angeeigneten Material als möglichst stumpfsinnig darzustellen.

Roland Schappert hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Kippenberger durch den direkten Kontakt mit dem Werk einen mit der Vorstellung des Künstlers als singulärem

Autor eng verwobenen Originalitätsbegriff thematisiert, der die Qualität eines künstlerischen Werks an seiner Einzigartigkeit bzw. Unwiederholbarkeit bemisst. Denn indem Kippenberger in der letzten Etappe auf eine erneute Reproduktion der bearbeiteten Serigraphien verzichtet, produziert er letztlich wieder künstlerische Originale.⁶⁶ Doch anstatt die mit einer derartigen Vorstellung verbundenen Erwartungen einer emphatischen Einschreibung des Autors in das Werk zu erfüllen, zeigen sich gerade die Bearbeitungsspuren auf den Serigrafien gegenüber der motivischen und medialen Dichte der kombinierten Sujets als tendenziell infantil bzw. als unmotiviertes Liniengewirr, das keinen einsichtigen Bezug zu den Darstellungen aufweist. Da Kippenberger die eigenen künstlerische Eingriffe in *Heavy Burschi* und in *Inhalt auf Reisen* auf eine Beschädigung und Zerstörung existenter Arbeiten reduziert, lässt er die mit einem singulären Autorsubjekt verbundenen Konnotationen gleichsam leerlaufen.⁶⁷

Ein derartiges Interesse an einer künstlerischen Anti-Professionalität, an einer absichtlich mangelhaften Gestaltung von Werken durch gezieltes Einweben von Effekten, die in einem normativen ästhetischen Denken als „Fehler“ identifiziert werden, ist in Kippenbergers Arbeiten häufig zu analysieren. Roland Schappert bezeichnete dieses dem Punk entlehnte ästhetische Verfahren, welches Anfang der 1980er Jahre von Kippenberger und mehreren anderen Künstler_innen in seinem Umfeld aufgegriffen wird, in einem Abschnitt seiner Dissertation als „strategischen Dilettantismus“. Entsprechend interpretiert er das Vorgehen Kippenbergers als Strategie der Negation kulturell positiv konnotierter Werte wie Vollendung und Perfektion, die den Künstler_innen ermöglichte, auf Distanz zur damaligen Kunstszene zu gehen. Anstatt aber in der Tradition der klassischen Moderne ein „Anderes“ durch integrative Verfahren emphatisch zu begrüßen und aufzuwerten oder Kunst als spezifische Form der Erkenntnismöglichkeit zu

66 Vgl. Schappert, S. 161.

67 Hinsichtlich des Arbeitens gegen derartige Originalitätskriterien kommt Kippenbergers Kombination handwerklicher und reproduktiver Verfahren einem Aspekt des von Walter Benjamin beschriebenen technisch reproduzierten Kunstwerks nahe, das er vom traditionellen Kunstwerk differenziert. Benjamin formulierte in seinem 1935 erschienenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* bekanntlich, dass dessen Rezeptionsweise entgegen der Wahrnehmung des auratischen, auf Transzendenz beruhenden Originals zu einer Haltung führe, in der Genießen und Analyse ineins fallen würden. Am Beispiel des Films betont Benjamin schließlich in einem Vergleich mit der dadaistischen Collage die Möglichkeit von Störeffekten, durch die nicht nur die Transzendenz durchbrochen, sondern auch das Publikum in die Ebene des Realraums zurückverwiesen werde. Dem dadaistischen Kunstwerk schreibt Benjamin – und hier ergibt sich ein Berührungspunkt mit Kippenberger – das Ausstellen einer Unverwertbarkeit ihrer Kunstwerke hinsichtlich eines kontemplativen Bezugs zu, da diese die Aura rücksichtslos vernichten würde, indem sie den Abfall der Sprache zur Sprache bringen. Versenkung werde dadurch verunmöglicht. Durch die an den Schnitten und Rissen der collagierten Fragmente hervortretende Materialität würden die dadaistischen Kunstwerke darüber hinaus, und dies ist für Benjamins weitere Argumentation im weiteren Verlauf des Textes entscheidend, an taktiler Qualität gewinnen. Vgl. Benjamin 2008.

begreifen, würden künstlerische Verfahren, die Dilettantismus als bewusste Produktionsmethodik einsetzen, das Dargestellte gezielt in einem unkritischen und affirmativen Licht zeigen. Dadurch werde die Vulgarität und Profanität einerseits der Dimension des künstlerischen Arbeiten, andererseits des Dargestellten selbst betont. Künstlerische Absicht, so Schappert, sei eben nicht die Überwindung einer trivialen Alltäglichkeit durch Kunst, sondern der dezidiert gegen eine idealistische Ästhetik gerichtete Versuch, Wahrheitskonstruktionen und ästhetische Verklärungen zu vermeiden.⁶⁸ Kippenbergers Strategie in *Inhalte auf Reisen* und *Heavy Burschi*, die eigene Autorfunktion zwar nicht aufzugeben (so werden letztendlich Originale hergestellt), die mit dieser Funktion verbundenen Konnotationen jedoch grundlegend zu enttäuschen, kann in dieser Hinsicht als ein solcher gezielter Dilettantismus verstanden werden: Indem die Eingriffe des Künstlers der Vorstellung einer Veredelung des Werks diametral entgegengesetzt werden, profaniert Kippenberger das eigene mit einem traditionellen Autorschaftsbegriff verbundene Tun.

Kollektive Autorschaft: Kommunikation als Produktionsmodus

Wie sich in den Beschreibungen der letzten Beispiele herauskristallisiert hat, setzte Kippenberger die Zusammenarbeit mit anderen Autoren_innen sehr häufig als ein Grundprinzip innerhalb des Herstellungsprozesses seiner Werke ein. In Bezug auf den Aspekt einer pluralen Autorschaft kann dieses Verfahren in einer kunsthistorischen Tradition verortet werden. So steht Kippenberger darin beispielsweise der in der russischen Avantgarde vertretenen Auffassung von künstlerischer Produktion als kollektivem Schaffen oder auch diversen Gemeinschaftsprojekten der Nachkriegsavantgarde relativ nahe.⁶⁹ Andererseits erinnern Kippenbergers Praktiken auch an

68 Vgl. dazu Schappert 1998, S. 60-66, Diederichsen 2003 a, S. 46-48. Schapperts Argumentation basiert hier auf einem Essay Bazon Brocks über Kippenberger als „Bildjournalisten“, der das Bildmaterial jedoch nicht „veredle“, sondern „roh“ halte. Vgl. dazu Bazon Brock, Bildjournalismus als ästhetische Macht, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.), *Martin Kippenberger. Miete – Strom – Gas* (Ausst.Kat.), Darmstadt 1986, S. 71-77, insb. S. 65-70.

69 Dieser Vergleich bleibt dennoch oberflächlich, da die erwähnten Kontexte von einer völlig anderen Programmatik geprägt waren. So waren die Künstler_innen der russischen Avantgarde an einer Einbettung künstlerischer Arbeit in gesellschaftliche Notwendigkeiten im Rahmen einer gemeinschaftlichen Zusammenarbeit unterschiedlicher Berufsgruppen interessiert. Entsprechend wird die Rolle von Künstler_innen transformiert – von einem am äußeren gesellschaftlichen Rand positionierten Individuum zu einem „in den Produktionsbedingungen stehenden“ (Benjamin) in das gesellschaftliche Kollektiv integrierten und funktionalen Element. Wie Verena Krieger herausstellt, begriff beispielsweise Vladimir Tatlin die Künstler_in als „initiierte Einheit in der schöpferischen Tätigkeit des Kollektivs“, die durch die Konzeptualisierung von „Erfindungen“ die Bestrebungen und Wünsche des gesellschaftlichen Kollektivs materialisieren und erfüllen sollte. Tatlin begreift

programmatische Ansätze, wie sie in den 1990er Jahren Aufschwung erhielten, in denen Kunst als Teamwork begriffen wurde.⁷⁰ In allen drei Kontexten steht der Versuch im Vordergrund, die Vorstellung von der Autonomie von Kunst und Künstler_in zur Disposition zu stellen. Werkbegriff, traditionelles Künstlerbild bzw. klassische Autorschaftsmodelle werden einer grundlegenden Revision unterzogen, indem das fest gefügte Verhältnis zwischen Künstler_innen und Werk durch Arbeitsteilung aufgebrochen bzw. die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst durch Adaption anderer Produktionsmodelle verwischt werden. Das Zentrum künstlerischer Aufmerksamkeit verschiebt sich hier von einem Fokus auf die Künstler_in und das Endresultat ihres Schaffens auf den Aspekt des Prozessualen der Produktion, welcher im kollaborativen Schaffen entscheidend ist.⁷¹

In Kippenbergers künstlerischer Produktion bildete diesbezüglich vor allem die Sozialhandlung der Kommunikation eine zentrale Komponente. Sie äußert sich vor allem in der gemeinsamen Herstellung von Werken und in der dabei forcierten Multiplizierung von Autorschaft durch die stete Einbindung anderer Autor_innen. Darüber hinaus konzipierte Kippenberger auch gesamte Werke als experimentelle Situationen, die den Austausch unterschiedlicher Akteur_innen zum Ziel hatten. So etwa gründete der Künstler bereits zu Beginn seiner Karriere gemeinsam mit (der heutigen Galeristin) Gisela Capitain *Kippenbergers Büro*; eine Fabriketage, die nach dem Vorbild von Warhols *Factory* als sozialer Dynamo zur Kurzschißung unterschiedlicher Künste, Szenen und Subkulturen diente.⁷² Zugleich, wie auch im Projekt *Kippenbergers Büro* zu analysieren

Künstler_innen also als gesellschaftliche Subjekte, die durch ihre Fähigkeit zu antizipieren nicht-individuelle Notwendigkeiten aufzugreifen wissen und dadurch die Neugestaltung der Welt vorantreiben. Vgl. Verena Krieger, Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln u.a. 2006, S. 211-214.

In den Nachkriegsjahren riefen im Anschluss daran Billy Klüver und Robert Rauschenberg einen Verein mit dem Namen *Experiments in Art and Technology (E.A.T.)* ins Leben, um die Kollaboration zwischen Künstler_innen und Ingenieur_innen zu fördern. Vgl. O.A., E.A.T. – Experiments in Art and Technology, in: *Medien Kunst Netz*, URL: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/eat/biografie/> (08.12.12).

⁷⁰ In den als *Projekte* bezeichneten Werken aus den 1990er Jahren wurden häufig Handlungsweisen, Praktiken und Ziele wirtschaftlich orientierter Unternehmen simuliert und die Funktion der Künstler_in in die einer Dienstleister_in transformiert. Im Gegensatz zu den modernen Praxen zielten diese Arbeiten jedoch weniger darauf ab, ein traditionelles Rollenbild durch alternative Muster zu ersetzen. Eher wurden die zunächst affirmativ ausgelegten Bezüge zugleich ironisch gebrochen. Vgl. Wolfgang Ullrich, Kunst als Arbeit?, in: Hellmold 2003, S. 163-176, hier S. 172-176.

⁷¹ Vgl. Ullrich 2003 sowie Maria Lind, The Collaborative Turn, in: Johanna Billing/Maria Lind/Lars Nilsson (Hg.), *Taking the matter into common hands. On Contemporary art and collaborative practices*, London 2007, S. 15-31.

⁷² Vgl. Diederichsen 2003 a, S. 54-56. Entsprechend gab es im *Büro* ganz reguläre Ausstellungen anderer Künstler, darüber hinaus diente es aber auch als informelles Zentrum, das zusammen mit Kippenbergers Rolle als Mitbetreiber des Clubs *S.O.36* eine wichtige Rolle für die eher avantgardistische Flanke der internationalen New-Wave-Musik spielte, so notiert Diederichsen.

wäre bzw., wie bereits aus den bisherigen Beschreibungen in diesem Text hervorgegangen ist, behält Kippenberger die Autorität über Werke bei, indem er seinen eigenen Namen in den Vordergrund drängt und so die Pluralität der Autor_innen unter seiner Schirmherrschaft versammelt. So war *Kippenbergers Büro* letztlich um den Charakter Kippenberger, der sich selbst als Unternehmer inszenierte, organisiert. Das Konzept des Autors wird also nicht prinzipiell zurückgewiesen. Der kreative Prozess, als eine komplexe Anordnung von Handlungen, Entscheidungen und Einwirkungen, welche zwischen unterschiedlichen Autor_innen abläuft, ist bei Kippenberger dennoch basal für das letztendliche Ergebnis und damit auch struktureller und nicht auszublennder Teil des Werks. Die Vorstellung einer singulären Produktivkraft, so könnte man formulieren, wird demnach von gegenteilig angelegten Mechanismen nicht nur getragen, sondern zudem von diesen kontrastiert.

In dieser Hinsicht fallen Kippenbergers Strategien der Werkherstellung bzw. –präsentation unter den von Rachel Mader jüngst vorgeschlagenen Begriff der „kollektiven Autorschaft“, mit dem sie für einen neuen kunsthistorischen Blick plädierte, der künstlerische Arbeiten stärker im Hinblick auf alle am künstlerischen Prozess beteiligten Personen und Nicht-Personen (Latour) aufzusplittern und zu analysieren sucht, um so das Konzept Autorschaft produktiv und kritisch zu erweitern.⁷³ Im Folgenden möchte ich eine weitere Arbeit Kippenbergers vorstellen, um entlang dieses Begriffs der kollektiven Autorschaft die Rolle der Kommunikation zwischen den Beteiligten in der Phase ihrer Produktion zu beschreiben. Dabei soll die Frage im Zentrum stehen, auf welche Weise Kippenberger diese prozessuale Grundlegung in den Präsentationsform(en) seines Werks enthüllt bzw. verdeckt.

1987 zeigte Kippenberger eine große Anzahl von Objekten in der Galerie Max Hetzler in Köln, später in Wien, Graz und New York in der Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* (**Abb.13**). In Anspielung auf die sogenannte „Petersburger Hängung“, eine besonders enge Form der Bilderhängung, deren Bezeichnung auf die Eremitage in St. Petersburg zurückgeht, präsentierte Kippenberger eine stark verdichtete Installation, indem er im Galerieraum 45 Objekte dicht aneinander gedrängt versammelte.⁷⁴ Ein Jahr vor der Eröffnung der Ausstellung hatte Kippenberger den Künstler Michael Krebber und die Künstlerin Barbara Sievert als

73 Vgl. Rachel Mader, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern 2012, S. 7-19.

74 Die Installation ist heute in Einzelobjekte zerstreut. Vgl. Eva Meyer-Hermann, Peter-Skulpturen, 1987, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 102-104.

Assistent_innen angeheuert.⁷⁵ Die Arbeiten zu *Peter. Die russische Stellung* begannen zunächst mit dem Auftrag an Michael Krebber, Aufsockelungen für das Multiple eines bronzenen Besenstiels zu entwickeln. Während eines Teneriffa-Aufenthalts und in Kippenbergers Atelier in Köln entstanden in diesem Zusammenhang eine Reihe von Objekten und Zeichnungen auf Hotelbriefpapier. Im Verlauf des Arbeitsprozesses führten Kippenberger und seine Mitarbeiter_innen über diese Objekte und andere Gegenstände wie Kisten oder Stellagen zahlreiche Gespräche. Alle aus diesem Gedankenaustausch entstehenden Fabrikate, wie etwa Notizen, Papierschnipsel usw., die die Grundlage der materiellen Produktion bildeten, wurden dabei immer wieder in letztere eingeschleust.⁷⁶ Kippenberger bezahlte seine Mitarbeiter jedoch nicht, um die Herstellung künstlerischer Produkte durch Arbeitsteilung und Spezialisierung zu vereinfachen: Krebber und Sievert sollten nicht einfach nur die Werkherstellung koordinieren oder bei der handwerklichen Ausführung behilflich sein. Ihre Aufgabe lag vielmehr darin, Kippenbergers Produktion schwieriger und komplexer zu machen, sie infrage zu stellen, Ideen zu entwickeln oder zu zerstören. So bestand beispielsweise eine Aufgabe Krebbers während der Vorarbeiten für *Peter. Die russische Stellung* einfach darin, sich an Dinge zu erinnern, die Kippenberger gesagt (und vergessen) hatte. Kippenberger selbst brachte darüber hinaus immer wieder überraschende Einwürfe und Richtungsänderungen ein, wodurch es zu laufenden Neuinterpretationen und Korrekturen kam.⁷⁷ Während des Arbeitsprozesses zu *Peter. Die russische Stellung* scheint Kippenberger also an der Erzeugung und Verkomplizierung eines um Vorgefundenes und Produziertes gruppierten Diskussionsraums interessiert gewesen zu sein, aus dem wiederum materielle Ergebnisse erwachsen. Die im Atelier situierte Produktion war von einem großen Anteil an sozialem Austausch zwischen den Autoren_innen geprägt, wobei dieser dem Formfindungsprozess nicht untergeordnet war, sondern sich zum Teil verselbstständigte. Verbale Kommunikation scheint damit in einem direkten Bezug auf die Konzeption und Verfertigung von Objekten unökonomisch eingesetzt zu sein, da sie nur bedingt auf dieses Ziel ausgerichtet war. Da Kommunikation aber letztlich dennoch der Reflexion, Bewertung und Verwerfung der unterschiedlichen Prozeduren und Produkte untergeordnet war und damit den Produktionsprozess und seine Ergebnisse beobachtbar und auswertbar machte, bildete sie letztlich kein vollkommen eigenständiges Element des Werks, sondern blieb eng mit diesem verwoben,

75 Diedrich Diederichsen, The poor man's sports car descending a staircase: Kippenberger as sculptor, in: Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge (Mass.) 2008, S. 119-183.

76 Vgl. Meyer-Hermann 2003.

77 Vgl. Diederichsen 2008 a.

indem sie seine materielle Präsenz erzeugte und strukturierte. Autorschaft in *Peter. Die russische Stellung* kann damit insofern als kollektiv begriffen werden, als der absichtlich verlängerte und verkomplizierte Prozess der Auseinandersetzungen mit Sievert und Kriebler als weiteren Autor_innen das Fundament des gesamten Werks bildet. Doch enthalten die materiellen Ergebnisse Hinweise auf diese Voraussetzungen? Und reflektierte Kippenberger sein Produktionsmodell auf der Ebene der Präsentation von *Peter. Die russische Stellung* in einer Weise, die es den Betrachter_innen der Ausstellung zugänglich machte?

Die Gespräche und der feuchtfröhliche Rahmen, indem sie stattfanden, haben sich beispielsweise als indexikalische Markierungen erhalten. So sind auf den Zeichnungen, die während des Produktionsprozesses entstanden, Kränze von abgestellten Rotweingläsern (**Abb.14**) zu entdecken. Dementsprechend könnten die Zeichnungen als eine Art Dokumentation dieses Prozesses betrachtet werden. Doch wurden letztere in *Peter. Die russische Stellung* nicht als dokumentarische Elemente ausgewiesen bzw. überhaupt nicht gezeigt.⁷⁸ Selbst wenn dies der Fall gewesen wäre, wären diese Spuren des kommunikativen Prozesses wohl einer Fülle von Bezügen, die die gezeigten Objekte selbst und durch ihre Verbindung untereinander herstellten, gegenüber gestanden: Auf den Dokumentationsfotos der ersten Ausstellung ist zu sehen, dass Kippenberger die von ihm, Sievert und Kriebler produzierten Plastiken und Skulpturen derart dicht nebeneinander platziert hatte, dass die Betrachter_innen kaum oder nur mit Mühe an ihnen vorbeigehen konnten, um sie nacheinander näher zu betrachten. Die einzelnen Arbeiten bestanden zum Teil aus handelsüblichen Materialien wie etwa hölzernen Brettchen, aus Pressspanplatten, die miteinander zu dreidimensionalen Objekten verleimt und verschraubt wurden, aus Möbelstücken oder möbelartigen Elementen, sowie aus Werken anderer Künstler bzw. aus früheren Arbeiten Kippenbergers. So benutzte der Künstler ein *Graues Bild* Gerhard Richters aus seiner eigenen Sammlung, um es, horizontal gewendet, als Platte eines Sofatischchens mit dem Titel *Modell Interconti* (**Abb.15**) zu verwenden. Ebenso wurde ein Ausschnitt eines Gemäldes der Bilderserie *Lieber Maler, male mir* vertikal als Seitenplatte eines Objekts verwendet (**Abb.16**). Bezüge auf künstlerische bzw. kunsthistorische Positionen ergaben sich, abgesehen vom Titel, auch auf einer anderen Ebene: Wie Eva Meyer-Hermann argumentiert, wirkte die gesamte Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* formal betrachtet,

78 Da nach den Angaben Meyer-Hermanns keine materiellen Resultate der Gespräche weggeworfen wurden, ist anzunehmen, dass auch die Zeichnungen in die Ausstellung integriert wurden. Jedoch ist in den erhaltenen Ausstellungsansichten keine der Zeichnungen zu sehen, und auch scheinen diese keine Teilelemente einzelner Plastiken und Skulpturen zu bilden. Im Katalog *The Problem Perspective* werden die Zeichnungen zudem als eigenständige Werke ausgewiesen. Vgl. dazu Meyer-Hermann 2003 sowie Goldstein 2008 a.

aber auch in Bezug auf die Betitelung der einzelnen Objekte wie ein Erinnerungs-labyrinth dreidimensionaler moderner Kunst. So weisen viele kasten- oder kistenartige Objekte eine klare Stereometrie auf, die an Formen der *Minimal Art* erinnert. Ferner spielte Kippenberger, indem er zwei der Objekte *Rainer Werner Fassbinder* und *Wittgenstein* benannte, auf die Vorstellung an, seine Arbeiten wären imstande, diese Persönlichkeiten bzw. deren kulturhistorische Stellung zu repräsentieren.⁷⁹ In demselben Maße, wie die Ausstellung die Komplexität ihrer Referenzen zu potenzieren schien, bagatellierte Kippenberger letztere zugleich: so glich die Ansammlung der Arbeiten ebenso einer schlecht aufgestellten Präsentation von Möbeln in einem Kaufhaus oder einem unsortierten Lager. Darüber hinaus ließ die sexuelle Konnotation des Titels der Ausstellung die Vorstellung zu, die Objekte würden demnächst miteinander kopulieren, um sich wie eine unkontrollierbare Horde Kaninchen in noch absurderen Formationen zu vermehren. Zudem boten die jeweiligen Objekte in sich geschlossene kleine aus dem Stegreif gehaltene Theaterstückchen, in denen vieles sprachlich angedeutet, letztlich aber nicht wirklich eingelöst wurde. So kombinierten Kippenberger, Krebber und Sievert Worte, Satzfragmente, Spuren künstlerischen Arbeitens (wie z.B. Farbreste auf Platten etc.) mit Elementen, die scheinbar aus alltäglichen Lebenszusammenhängen entrissenen waren oder in ihrer anthropomorphen Höhe und Breite Personifikationen zu sein schienen, zu vielsagenden, voller Andeutungen strotzenden Kompositionen, ohne aber den Betrachter_innen tatsächlich zu erlauben, nach tieferen oder konkreten Bedeutungszusammenhängen zu schürfen. *Peter. Die russische Stellung* schien wie ein Strom von Gedankenketten auf die Betrachter_innen zuzutreiben, um ihnen diese im nächsten Moment wieder zu entreißen.⁸⁰ Gerade aufgrund der Inkommensurabilität der Konnotationen in der Präsentation des Werks ergibt sich erneut eine strukturelle Parallele zur Prozessualität der Entstehungsphase des Projekts: Denn die Objekte in der Ausstellung wirken gerade aufgrund ihrer Vielfalt an Bezügen nicht wie Endergebnisse, auf die gewissenhaft und planvoll hingearbeitet wurde, sondern erscheinen wie Zeitschnitte durch einen unvollendeten Arbeitsdialog zwischen Kippenberger, Krebber und Sievert. Die Kommunikation zwischen den Autor_innen wird in der Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* jedoch nicht explizit erinnert, sondern kann bloß als Symptom von den Betrachter_innen rezipiert und diagnostiziert werden, das sich als plurale inhaltliche Fragmentarität der präsentierten Arbeiten äußert. Die Charakteristik des Verhältnisses zwischen den Autor_innen wird also in die Erscheinung der Objekte und deren

79 Vgl. Meyer-Hermann 2003.

80 Vgl. dazu auch ebenda.

Relation übersetzt. In Bezug auf die Präsentation der Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* kann damit also von keiner konkreten „Sichtbarkeit“ der Kollektivität der Autor_innen, sondern von einer Übertragung dieses Aspektes in eine phänomenale Ebene des Werks gesprochen werden, wodurch dieser vor allem von den teilnehmenden Akteur_innen bzw. von wissenden Betrachter_innen rekonstruiert werden konnte. Kippenberger scheint die beschriebenen Effekte also weniger eingesetzt zu haben, um tatsächlich den Modus der Produktion seines Werks analytisch offen zu legen. Zu fragen wäre also, ob die Entscheidung, ein optisch und semantisch dichtes, jedoch provisorisch und unabgeschlossen wirkendes Werk zu präsentieren, möglicherweise das Interesse des Künstlers an einem viel grundsätzlicher angelegten Bruch mit der Vorstellung eines kohärenten und in sich geschlossenen Werks (und eines entsprechenden Künstlersubjekts) andeuten kann.

Kippenberger zerstreute auch in anderen Arbeiten, in denen der strukturell zentrale Aspekt des Austauschs zwischen Autor_innen zutage tritt, häufig dessen Lesbarkeit. Für sein Projekt *METRO-Net World Connection* hatte der Künstler beispielsweise mehrere Zeichnungen gestaltet, in denen er konkrete Überlegungen zu skizzieren scheint. Doch bricht er die Semantik des Sichtbaren auf, um die Zeichen in ein Spiel von Assoziationsmöglichkeiten zu verwickeln. Das Projekt basiert auf der Idee eines fiktiven, weltumspannenden U-Bahn-Netzes, wofür Kippenberger mehrere Stations- und Lüftungsschachttattrappen an unterschiedlichen Orten der Erde über eine längere Zeitspanne hinweg bauen ließ. Die ersten Stationen von *METRO-Net World Connection* entstanden Anfang der 1990er Jahre an geografisch weit voneinander entfernten Punkten – auf der griechischen Insel Syros und der im äußersten Nordwesten Kanadas (Yukon Territory) liegenden ehemaligen Goldgräberstadt Dawson City. Im Laufe der Planungsphase der ersten Werkelemente kam Kippenberger auf die Idee, das bereits entstandene Repertoire zu einem Netz zu erweitern: so plante er einen Lüftungsschacht für Tokio, eine Station am Messegelände Leipzig, sowie transportable METRO-Net-Stationen bzw. Luftschächte für die Kunstzentren Münster (im Rahmen der *Skulpturenprojekte Münster* 1997), Kassel (ebenfalls 1997 an der *documenta X* gezeigt) und New York (Ausstellung in der Galerie *Metro Pictures*).⁸¹ Die Realisierung der entworfenen Objekte dauerte also bis fast ein Jahr nach Kippenbergers Tod im Jahr 1997 an. Von Beginn dieses vergleichsweise aufwändigen Projekts an beteiligte

81 Vgl. Diederich Diederichsen, Welteroberung: Meta-Museum und Metro-Net, in: Peter Pakesch (Hg.), *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle*, Köln 2008, S. 34-57; Siehe dazu auch Peter Noever (Hg.), *Martin Kippenberger. The last stop west* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1998.

Kippenberger mehrere Mitarbeiter_innen und Freund_innen am Entwurf, an der Planung und Durchführung seiner Stationen und Lüftungsschächte. So beanspruchte Kippenberger, wie Diederichsen berichtet, zunächst die Mithilfe seiner Freunde Michael Würthle und Reinhard Nohal. In den späteren Stadien von *METRO-Net World Connection* verstand der Künstler sein Projekt immer stärker als ein professionelles, teambasiertes architektonisches Projekt, das er in den Resultaten seiner Arbeit dementsprechend auswies: so entstand u.a. ein Plakat, das wie eine Bauanzeigetafel die bis zu diesem Zeitpunkt existenten Bauten dokumentiert und über geplante informiert. Auch ließ Kippenberger Modelle und CAD-unterstützte Pläne bzw. Renderings anfertigen, wofür er den Architekten Lukas Baumewerd engagierte. Zugleich arbeitete Kippenberger aber auch selbst an Zeichnungen oder überarbeitete bzw. bearbeitete bereits entstandene.⁸² Der funktionale Gehalt dieser Zeichnungen bzw. ihr Status innerhalb des Projekts ist dabei komplexer als auf den ersten Blick: So erwecken viele Arbeiten zunächst den Anschein, für eine Umsetzung hergestellte technische Zeichnungen zu sein, die sich grob in Schnitte und Diagramme differenzieren lassen. Doch zeigt sich rasch, dass in den meisten Fällen etwa die dort eingetragenen Daten nur bedingt auf einen funktionalen Zusammenhang bezogen sind und bloß die Ästhetik einer technischen Zeichnung nachahmen. So fehlen beispielsweise etliche Maßeinheiten an den Achsenbeschriftungen von Diagrammen. In der Arbeit *Axialventilatoren mit direktem Antrieb (Spiegelei)* (**Abb.17**) (sie bezieht sich auf einen in Los Angeles im Jahr 1998 realisierten Lüftungsschacht) ist nicht klar, ob sich die Darstellung auf den für die Attrappe vorgesehenen eingebauten Ventilator bezieht, oder, wie auch der Titel andeutet, bloß als Bildwitz zu verstehen ist, der sich aus der formalen Ähnlichkeit zwischen der radialen Konstruktion und dem kreisförmigen Eidotter ergibt. In einer weiteren Zeichnung mit dem Titel *METRO-LÜFTUNGSSCHACHT / [(SCHREBER) A B C]. I. Teil bis II* (**Abb.18**) eignete sich Kippenberger eine Isometrie des Lüftungsschachts an, die der Beschriftung des Blatts nach offensichtlich von Baumewerd stammte, um den dargestellten Raster, der das Gitter des Lüftungsschachts repräsentiert, dreifärbig mit Zahlen und Zahlenverhältnissen zu beschriften, wellenförmige schwarze Linien und darunter Wörter hinzuzufügen. Die Linien setzte der Künstler am äußeren Rand des Gitters an, so dass sie, teils gebündelt, wellenförmig in Richtung des unteren linken Blattrands ausstrahlten. Aber auch zwischen ihnen notierte Kippenberger vorwiegend horizontal verlaufende Worte so, dass die Gesamtkonstellation einem Mindmapping

82 Vgl. Diederichsen 2008 b, sowie Susanne Neuburger, *METRO-Net World Connection*, ab 1993, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 182-184.

glich. Diese Wortanordnungen bestehen dabei größtenteils aus architektonischem Jargon wie z.B. „Bewehrung“, „Außenverkleidung“ oder „Betonhohlblocksteine“ und referieren damit auf die Planungsumstände von *METRO-Net World Connection*. Doch schleuste Kippenberger auch Schlagwörter ein, denen ein Zusammenhang mit dem Projekt nur mehr sekundär oder gar nicht nachgewiesen werden kann – so etwa die Worte „Biedermeier“, „Ägypten“ und „Goethe“. Kippenberger untergräbt durch diese Strategien die Zugehörigkeit der Zeichnungen zu einem größeren Funktionszusammenhang. Ebenso verweigern sich die Zeichnungen einer Funktion als Denkmodelle zur Kontrolle komplexer Inhalte oder Prozesse: Was vordergründig als alphabetisch strukturiertes Ordnungssystem interpretierbar erscheint, will nicht so recht einer logischen Systematik entsprechen. Vielmehr öffnen sich die Schriftzüge, Zahlen und Linien auf ein merkwürdiges Eigenleben hin, wodurch etwa die Linien wie dünne Schläuche zu wirken beginnen, die vom Lüftungsschacht herabbaumeln.

Kippenberger bricht also die Spezifik der Gattung der technischen Zeichnung, die als materielles Erzeugnis des Herstellungsprozesses wohl am deutlichsten die Aufteilung der künstlerischen Arbeit auf verschiedene Akteur_innen rekurriert (da sie auf Arbeitsteilung verweist), auf, indem er ihr auf Lesbarkeit und Funktionalität ausgelegtes Zeichensystem nützt, um es gleichsam gegen den Strich zu bürsten. Dies hat jedoch weniger eine Negation der dem Werk zugrundeliegenden Autorschaftsverhältnisse zur Folge – obgleich Kippenberger Baumewerds Arbeit durch deren Entfunktionalisierung in gewisser Weise ihrer Rolle enthebt. Der Künstler deutet den Aspekt der Kommunikation zwischen den Akteur_innen im Rahmen des Projekts ähnlich wie bei *Peter. Die russische Stellung* indirekt an, indem er einem strukturell ähnlichen Moment Sichtbarkeit verleiht: Auch in den Zeichnungen präsentiert Kippenberger ein inhaltlich radikal offenes Werk, das mehr dem Zwischenstand eines Arbeitsprozesses zu gleichen scheint, als ein kohärentes und semantisch pointiertes Endergebnis zu sein.

III. Referenzpluralismus als Bruch mit der Kohärenz des Werks

Indem Kippenberger die technische Sprache von *METRO-LÜFTUNGSSCHACHT / [(SCHREBER) A B C]. I. Teil bis II* für die *METRO-Net World Connection* gegen ihre intentionale Bestimmung einsetzt und so die kontextuelle Einbettung der Zeichnungen spielerisch erweitert, erschließt er eine Vielfalt weiterer möglicher Interpretationsstränge. Anstatt also den Werkprozess über konkret erhaltene Indices oder andere Zeichen analytisch herauszuschälen und darzustellen, werden letztere in Knotenpunkte eines Netzwerks potenzieller Bezüge transformiert, die spontan ins Blickfeld der Betrachter_innen treten können, ohne aber fixierbar zu sein. Die unterschiedlichen Inhalte sind darüber hinaus nicht reziprok aufeinander bezogen oder nach einem syllogistischen Muster entzifferbar, wodurch die Werkinhalte abhängig von Blickwinkel und Wissen der Rezipient_in entweder relational oder disparat erscheinen können. Indem Kippenberger auf diese Weise die traditionelle Form der Bedeutungsproduktion eines Werks untergräbt, scheint er den Interpret_innen die Grundlage für eine argumentative Interpretation zu entziehen. In der Pluralität der Referenzen sind keine kohärenten Aussagen mehr möglich, sondern sie werden durch ein schiereres Aufzählen inhaltlicher Anschlusspunkte ersetzt.

Diese Zertrümmerung der Kohärenz des Werkinhalts koinzidiert dabei mit einer tendenziellen Überladung der semantischen Struktur – ein Aspekt, der von Roland Schappert und Diedrich Diederichsen als eine für Kippenberger typische und daher strategische Setzung beschrieben worden ist. Diederichsen begreift diesen Gesichtspunkt im Rahmen einer Analyse der Textproduktion Kippenbergers, Werner Büttners und Albert Oehlen als kulturkritische, politisch links angesiedelte Verweigerungshaltung gegenüber einem bürgerlich-parlamentaristischen Kommunikationsoptimismus: So werde in den Texten die „Argumentation“ (also eine nachvollziehbare, logisch organisierte Sprache) durch die „Litanei“, bzw. durch die „hohltönende‘ Phrase“ ersetzt, die ihrerseits durch eine „heillose‘ Mischung der Referenzen nur umschmeichelt, aber nicht übernommen“ werde.⁸³ Schappert nimmt diese Stoßrichtung Diederichsens auf, interpretiert Kippenbergers Verfahren jedoch als Inszenierung eines „Zusammenbruchs der Semiotik“, der die Versuche der Rezipient_innen, aus der Überfülle an

83 Diedrich Diederichsen, *Virtueller Maoismus: Das Wissen von 1984*, in: Edition Cantz/Kunstverein München (Hg.), *Malen ist Wählen. Büttner Kippenberger Oehlen* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1992, S. 31-38., hier S. 33-34.

unterschiedslos aus Kontexten entnommenen Referenzen spezifisches „Wissen“ zu destillieren, apriorisch als Scheitern vorführe.⁸⁴ Beide Ansätze scheinen eine Verschiebung der Struktur des Werks von einem in sich geschlossenen und begrenzten Bedeutungskörper zu einem fluiden, unübersichtlichen und ungeordneten Netzwerk möglicher Assoziationen anzudeuten: Sowohl Diederichsen als auch Schappert diagnostizieren in Kippenbergers Arbeiten einen Bruch mit einer traditionellen Werkstruktur, der sich entlang einer Verunmöglichung hermeneutischer interpretativer Verfahren vollzieht. Beide Autoren verstehen Kippenbergers Verfahren in dieser Hinsicht als negative Bezugnahmen auf traditionelle Lektüremuster. Während Diederichsen hierbei kontextbezogen argumentiert, tendiert Schappert allerdings dazu, Kippenbergers Arbeiten alle gleichsam über gleichen Kamm zu scheren und als generelle meta-künstlerische Verfahren zu betrachten. Er läuft damit Gefahr, die Werke ihrer jeweiligen historischen Situierung zu entreißen, wenn er deren Interpretation auf den Punkt einer Inszenierung eines Scheiterns zuspitzt.

Mir scheint in diesem Zusammenhang entscheidend, das in den Arbeiten Kippenbergers zu analysierende Aufbrechen der Werksemantik durch deren Über-Strapazierung nicht einfach nur als exemplarischen Angriff gegen einen klassischen Werkbegriff zu lesen. Vielmehr entwirft der Künstler ex negativo, d.h. auf Basis der Erosion eines traditionellen Lektüremusters eine Werkstruktur, die nicht auf Kohärenz und Eindeutigkeit ausgelegt ist und in der die Rolle der Betrachter_innen umgeschrieben wird: Denn, wenn Kippenberger die Betrachter_innen mit einem uneinheitlichen Bezugsgemeinde konfrontiert, aus dem Wissen nicht mehr hermeneutisch extrahierbar ist, da das Werk selbst auf keine kohärenten Interpretationen mehr angelegt ist, wirft er diese auf ihren eigenen Erfahrungszusammenhang zurück, wodurch diese nicht mehr nur jeweils unterschiedliche Referenzen rezipieren, sondern in Rückbezug auf eigenes Wissen jeweils unterschiedliche „Ordnungen“ stiften. Der auf diese Weise veränderte rezeptionsästhetische Anteil der Betrachter_in bricht wiederum mit der Vorstellung des Kunstwerks als visuelle Repräsentation eines Sinnzusammenhangs im Sinne eines bloßen Widerspiegels, da sich die Semantik und damit der Inhalt des Dargestellten jederzeit radikal verändern kann. Aufgrund der Inkohärenz der inhaltlichen Bezüge, durch die das Werk auf keinen eindeutigen thematischen Zusammenhang *reduzierbar* ist, opponiert dieses viel mehr gegen eine epistemische Funktionalität: Sowohl in Bezug auf die Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* als auch in Bezug auf die Zeichnungen Kippenbergers für die *METRO-Net World Connection* scheint die Sinnproduktion

84 Vgl. Schappert 1998, S. 34.

der Betrachter_innen zu keinem einheitlichen und damit verwertbaren Wissen zu führen: Gleichsam in Kongruenz zum prozessualen, von einer kollektiven Autorschaft getragenen Produktionsmodus, bleiben die Deutungsoptionen aufgrund des Referenzpluralismus der Werke bruchstückhaft und ephemer; zudem richten sie sich in der Wahrnehmung der Betrachter_innen jeweils neu aus.⁸⁵ Darüber hinaus aber reflektiert die offensichtliche Überbordung der Werke mit potenziell erfassbaren Bezügen zwar die strukturelle Beschaffenheit der Gesamtstruktur als Netzwerke, doch charakterisiert sie die Arbeiten zugleich als hoffnungslos oberflächlich bzw. macht sie gerade aufgrund ihrer Sichtbarkeit den Rezipient_innen die Marginalität ihrer Fähigkeit zur Interpretation deutlich. Der Pluralismus der Referenzen scheint das Werk also darin, dass er dieses als letztlich nicht erfassbare semantische Verdichtung freilegt (und auch sein Verhältnis zu den Betrachter_innen), als höchst prekäre Konstruktion zur Disposition zu stellen. Zugleich scheint der semantische Gehalt des jeweiligen Werks veränderlich und nur momenthaft erfassbar.

Hierbei erstaunt zunächst, dass Kippenberger eine völlige semantische Indifferenz dieser derart problematisch gewordenen Arbeiten dennoch verhindert, indem er die Werke mit dominanten (meist sprachlichen) Strukturen verwebt.⁸⁶ So suggeriert etwa der Eigenname im Titel der Arbeit *Peter. Die russische Stellung* den Betrachter_innen, die Objekte in erster Linie als Darstellungen von Personen zu betrachten. Auch die daran anschließende Information lässt in erster Linie an eine (sexuelle) menschliche Beziehungssituation denken. Indem jedoch das in der Rezeptionshierarchie höher gestellte Sprachliche durch das Sichtbare gar nicht oder nur unzureichend repräsentiert wird, d.h. keine metonymischen Verknüpfungen erlaubt, verhindert Kippenberger nicht nur eine allzu ernste Analyse der vorhandenen Objekte durch die Betrachter_innen, sondern die Spaltung des Ikonischen und des Sprachlichen⁸⁷ bewirkt gleichzeitig eine Öffnung der Werke

85 Im Hinblick auf die Vorstellung einer unabgeschlossenen, stets veränderbaren und spontanen Sinnproduktion scheint mir die hier beschriebene Struktur der Werke Kippenbergers an die von Felix Guattari und Gilles Deleuze diskutierte philosophische Metapher des *Rhizoms* zu erinnern, die sie als Gegenmodell zum hierarchisch, weil vertikal organisierten, statischen Denkbild des Baums etablieren. Das azentrische Modell des Rhizoms erlaubt beiden Autoren, eine nicht durch Kriterien oder Kategorien geordnete chaotische Vielheit zu denken, in der die (kommunikative) Beziehung zwischen den Dingen nicht in Form einer lokalisierbaren Bewegung von Punkt zu Punkt, sondern als eine transversalen Pendel-Bewegung verläuft. Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Rhizom* (frz. Originaltext von 1976: *Rhizome. Introduction*), Berlin 1977 sowie Urs Turnherr, Skizzen zur Grundlegung einer Philosophie der Bildung, in: Ekkehart Martens/Christian Gefert/Volker Steenblock (Hg.), *Philosophie und Bildung*, Münster 2005, S. 41-54.

86 Dies betont auch Diederichsen im angeführten Essay, wenn er schreibt, dass sich nicht nur die Leser_innen-Aufmerksamkeit nach einer Weile so umklappe, dass diese doch wissen wollen, wovon die Rede sei. Hierbei würden bestimmte Themenkreise [...] dann doch höhere Positionen in einer Argumentationshierarchie einnehmen, statt sich nur in der Litanei beizuordnen. Vgl. Diederichsen 1992, S. 33.

87 Vgl. dazu auch Diederichsen 2008 a.

hin auf weitere Assoziationsstränge und leitet damit die semantische Irreduzibilität der Arbeiten erst ein.

Die rezeptionsästhetisch dominanten Strukturen scheinen demnach *sowohl* eine thematische Spezifik herbeizuführen, *als auch* die Auflösung einer kohärenten Werkstruktur mitzutragen. Statt die Werke Kippenbergers also allgemein als Demonstrationen eines „Zusammenbruchs der Semiotik“ aufzufassen, müsste viel mehr der beschriebene semantische Pluralismus als eine strukturelle Grundlegung gedacht werden, die jedoch zugleich erlaubt, inhaltlich spezifische, d.h. *voneinander unterscheidbare* Arbeiten zu schaffen.⁸⁸ In einem nächsten Abschnitt des Textes soll deshalb beispielhaft untersucht werden, welche Rolle eine solche in der Wahrnehmung der Betrachter_innen dezidiert hierarchisch höher gestellte Bezugnahme im Interpretationsprozess spielt. In diesem Zusammenhang möchte ich zugleich fragen, auf welche Weise Kippenberger mit dieser Fokussierung erneut bricht sowie, welche Funktion dabei dem bereits skizzierten Bruch mit einer kohärenten Werkstruktur für eine mögliche spezifische Interpretation bzw. Kritikalität der jeweiligen Arbeiten zukommen könnte.

Das Netzwerk als Thema: Kippenbergers METRO-Net World Connection

Während die Interaktionen Kippenbergers mit anderen Autor_innen in den bisher besprochenen Beispielen nur latent sichtbar wird bzw. sich gezeigt hat, dass die Werke Kippenbergers dementsprechend als netzwerkartige (Un-)Ordnung pluraler Bezugsmöglichkeiten verstanden werden können, ist gleichzeitig zu beobachten, dass der Künstler diese Konstellationen nach außen stülpt, indem er sie thematisch bindet: So spielt der Künstler in *METRO-Net World Connection* mit der Idee, ein Verkehrsnetz zu bauen, aber auch durch die Betitelung seines gesamten Projekts ganz direkt auf das Denkbild des Netzes bzw. des Netzwerks⁸⁹ an. Darüber

88 Ein solches Verständnis bildet zugleich die Voraussetzung für eine thematisch gebundene politische Lesart der Arbeiten, die im dritten Kapitel dieser Diplomarbeit anhand ausgewählter Beispiele näher diskutiert werden soll. Vgl. dazu den Abschnitt *Un-Sinn-Stiftungen. „Politisches“ in Kippenbergers Gemälden.*

89 Wie Julia Gelshorn und Tristan Weddigen in ihrer historisch-kritischen Analyse des Netzwerk-Begriffs herausstellen, wurde das Denkbild des Netzes oder des Netzwerks, das sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts als eines der wichtigsten Denk- und Repräsentationsmodell in Wissenschaft und Technologie etabliert hat, in den letzten Jahrzehnten immer stärker von der zeitgenössischen Kunst adaptiert und erlebt(e) als solches – trotz des Ursprungs seines semantischen Gehalts in materiellen Erzeugnissen natürlichen oder kulturellen Ursprungs – vor allem in der Charakterisierung immaterieller menschlicher Beziehungen eine Konjunktur. In Bezug auf seinen Einsatz als topologisches Modell schillert der Bedeutungshorizont des Netzwerk-Begriffs deshalb zwischen der Beschreibung materiell existenter, retinal rezipierbarer Organisationsstrukturen wie etwa Versorgungs- und Verkehrsnetzen und der Beschreibung immaterieller, nur repräsentational sichtbar werdenden Relationen, wie etwa ökonomischen oder sozialen Beziehungen. Als solche bildet die Metapher des Netzwerks eine zentrale Methode zur Darstellung komplexer Sachverhalte, die sich mittlerweile in den verschiedensten Lebens- und

hinaus nutzt Kippenberger in dieser Arbeit mehrere, mit dieser Metapher verbundene Eigenschaften in der Art und Weise, wie er die Teilelemente des U-Bahn-Netzes ihre Relation zur Gesamtstruktur reflektieren lässt.⁹⁰

METRO-Net World Connection thematisiert das Aufbrechen von Grenzen im Verhältnis zur Problematik des Lokalen: So erinnert der Entwurf eines weltumspannenden U-Bahn-Netzes an den immer stärker globalisierten Austausch von Gütern, Wissen etc., der durch technisch optimierte Transportsysteme erst ermöglicht wurde. Des Weiteren zeichnet Kippenberger das Bild einer global vernetzten Kunstwelt, da er die Luftschächte und Stationen in den wichtigsten amerikanischen und europäischen Kunstzentren wie etwa Kassel und New York platziert. Zugleich wird diese Vorstellung aber durch unterschiedliche Strategien gebrochen: So vermittelt das Konzept der U-Bahn einerseits eine ständige Abfolge von Zügen, darüber hinaus ist der nächste Haltepunkt in der Dunkelheit des Tunnels nicht erahnbar und könnte daher potentiell auch am anderen Ende der Welt positioniert sein. Doch ist die U-Bahn, als ein nur für Kurzstrecken geeignetes Transportmittel mit einer relativ niedrigen Geschwindigkeit, für eine weiter reichende Vernetzung untauglich. Kippenberger reproduziert diese konzeptuell angelegte Disparität einerseits, indem er U-Bahn-Stationen an völlig unbedeutenden Orten (z.B. an einem Punkt im Yukon Territory) bauen ließ, mit denen man wohl kaum die Notwendigkeit einer untergründigen Verbindung assoziieren würde, andererseits spiegelt sich diese in den Infrastrukturelementen wieder: Eines der Elemente des U-Bahn-Netzes, eine Attrappe eines Lüftungsschachts, wurde posthum im Rahmen der Ausstellung *The Last Stop West* (1998) in einer Ecke des Gartens des Schindler Hauses in Los Angeles installiert (**Abb.19**): Betrat man das von

Arbeitsbereichen durchgesetzt zu haben scheint.

Hartmut Böhme bringt in seiner Einführung in einen Sammelband über Netzwerke deren begriffliche Unschärfe bzw. stark metaphorische Qualität zur Sprache, indem er seinem Text eine assoziative Auflistung von Begriffen voranstellt, die das Wort „Netz“ enthalten. Entsprechend performativ fährt er in seiner Schrift fort, wenn er die dem Begriff verbundenen Konnotationen und Vorstellungen durchdekliniert. Feststellbar ist jedoch, dass das Denkbild des Netzwerks gegenüber älteren Denk- und Ordnungsmodellen nicht ausfüllbare Kategorien bereitstellt, sondern viel eher Beziehungen zwischen Punkten (Dingen) und so „die Einheit des Mannigfaltigen wie [...] auch eine Vielfalt ohne Einheit“ ausdifferenzieren.

Derart läuft das Netzwerkmodell jedoch einerseits Gefahr, Komplexität zu verharmlosen bzw. reduzieren und so greif- und nutzbar zu machen, darüber hinaus scheint es in seinem Neutralitätsversprechen aber auch Differenzen auszublenden. Gelshorn/Weddigen: „Unser Dasein wird so zu einem hergestellten Weltbezug reduziert, und die scheinbare Neutralität des Netzwerks macht alles, auch den Menschen und das Immaterielle, beziehbar [...]“. Vgl. Hartmut Böhme, Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: Hartmut Böhme/Jeanne Riou (Hg.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln u.a. 2004, S. 17-36 sowie Julia Gelshorn/Tristan Weddigen, Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft, in: Hubert Locher/Peter Schneemann (Hg.), *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Emsdetten/Berlin 2008, S. 56-77.

90 Bezüglich der Eigenschaften von Netzwerken siehe insbesondere Böhme 2004.

einem ebenerdig eingelassenen Betonrahmen getragene Gitter, bewegte daraus hervorströmende Luft die Kleidung und man meinte, eine sich geräuschvoll im Untergrund bewegende Bahn zu vernehmen. Als architektonisches Fragment war der Schacht jedoch offensichtlich seinem Funktionszusammenhang entzogen, denn tatsächlich verlief keine U-Bahn unterhalb des Schindler Hauses. Dennoch affirmiert er jenen urbanen Raum, dem er entrissen scheint, mit höchster Intensität: taktil (durch die Luftzirkulationen, die von drei Ventilatoren im Raum unter dem Gitter erzeugt wurden), visuell (formal glich er einem realen Lüftungsschacht) und auditiv (hörbar war die Aufnahme einer vorbeifahrenden U-Bahn, die von einem CD-Player aus abgespielt wurde). Auch die bereits erwähnte Station in Syros (**Abb.20**) besteht aus einem betonierten, halb im Erdreich versenkten Hohlraum, in dem eine Treppe zu einem verschlossenem Tor hinabführt. Der aufwendig inszenierte Realismus der Architektur schürt die Erwartung der Betrachtenden, dahinter Schienen und Tunnel vorzufinden und demnächst eine Reise antreten zu können. Doch in ihrer Dysfunktionalität enttäuscht die Installation diese Vorstellung und erzeugt den Eindruck nachdrücklicher Ortsgebundenheit in den Betrachter_innen. Kai Hammermeister diskutierte diesen Gesichtspunkt von *METRO-Net World Connection* in seiner 2007 erschienenen Interpretation im Zusammenhang mit dem Topos der Globalisierung und seiner ästhetischen Konzeptualisierung: Das Überschreiten raumzeitlicher Distanzen, so Hammermeister, erschüttere die traditionelle Auffassung ästhetischer Repräsentation, die auf der Trennung von Imaginativem und Realem, von Präsenz und Absenz beruht: Denn an die Stelle einer Spannung zwischen zwei zeitlich voneinander getrennten Orten, von denen einer gegenwärtig und der andere absent ist, trete das Globale als Form einer simultanen Präsenz mehrerer Orte. Die Arbeit *METRO-Net World Connection* visualisiert diese Repräsentationsproblematik über eine dichotomische Struktur, innerhalb der das Lokale und Materielle sich als unzureichend hinsichtlich der Konstruktion einer virtuellen Verbindung kennzeichnet. Wie Hammermeister betont, spielt hierbei das von Kippenberger eingesetzte Bild des Netzes im Verhältnis zu seinen Knotenpunkten eine zentrale Rolle: so sei dieses als strukturell auf Simultanität und Ubiquität bezogen zu verstehen, da es aus interdependenten, miteinander verbundenen Elementen besteht, die auch für sich gesehen auf die Gesamtstruktur verweisen. Als Teil eines Netzes begriffen, enthielten die einzelnen Stationen und Schächte als dessen Knotenpunkte sowohl das materiell anwesende Lokale als auch das immaterielle Globale:

„Metro-Net is hence always largely elsewhere. Whatever part we encounter, it is a small part only that receives its meaning, true for all structural elements, precisely from all the parts that are absent but which need to be kept in mind. Hence the viewer who encounters a part of the Metro-Net must necessarily transcend the local conditions of perception in order to comprehend the work: All parts of the Metro-Net project insist on an elsewhere and include the global within the local [...]“⁹¹

Da die einzelnen Stationen und Lüftungsschächte jedoch aufgrund ihrer geografischen Lage realiter nie gleichzeitig wahrgenommen werden können, wird der Realitätsgrad des Globalen zugleich massiv geschwächt. Den Betrachter_innen wird so gewahr, dass ihre sensorische Wahrnehmung immer auf einen Teil der *METRO-Net World Connection* beschränkt bleiben muss. Indem Kippenberger die Dysfunktionalität der unterschiedlichen Stationen und Schächte in den Vordergrund stellte, so lautet Hammermeisters abschließende Interpretation, würde er das Konzept des Netzes also ironisch infrage zu stellen und sich dadurch als Kritiker einer globalisierten Kunst- und Wirtschaftswelt erweisen.⁹²

Doch ist an dieser Stelle zu fragen, ob die von Kippenberger inszenierte binäre Struktur nicht auch netzspezifisch interpretiert werden müsste: Denn, wie Hartmut Böhme in seiner Einführung zum Begriff des Netzwerks notiert, sofern Netze keine „*Modelle von etwas*, wodurch das *explicans* in einem Abbildverhältnis zum *explicandum* steht“ ausbilden, sondern selbst prozedurale, experimentelle und Sinn-erzeugende Skripte sind,⁹³ kann in Bezug auf Kippenbergers *METRO-Net World Connection* gefragt werden, inwiefern die Arbeit hinsichtlich ihrer strukturellen Beschaffenheit als Netzwerk ebenso epistemisch gelagert sein könnte: Tatsächlich scheinen die einzelnen Elemente der *METRO-Net World Connection* nicht nur abbildend auf einen äußeren Inhalt bezogen zu sein, sondern darüber hinaus das Verhältnis der Beobachter_innen zur Struktur des Netzwerks sichtbar zu machen. Wenn also den Rezipient_innen während der Betrachtung der Attrappen die Beschränktheit des eigenen Sehens evident wird, dann scheinen diese Attrappen jene für die Netzstruktur spezifische Problematik widerzuspiegeln, dass die Wahrnehmung einer im Netz situierten Betrachter_in immer auf Fragmente, also auf einen bestimmten Bereich lokaler Knotenpunkte und Beziehungslinien des Netzes, limitiert bleibt. Die Stationen und Lüftungsschächte zeichnen folglich ein subjektzentriertes Bild eines ästhetisch formulierten Zustands des Globalen. Dieses Bild entspricht dabei keiner Repräsentation im Sinne eines

91 Kai Hammermeister, *Romantic Globalization: Martin Kippenberger's Metro-Net*, in: *Monatshefte*, 99, 1, 2007, S. 22-30, hier S. 25.

92 Vgl. Hammermeister 2007.

93 Böhme 2004, S. 28.

diagrammatischen Abbilds einer Netzstruktur. Das ästhetische Erlebnis der Beschränktheit der eigenen Wahrnehmung, die sich in den Elementen der METRO-Net World Connection zeigt, könnte jedoch als Herstellung einer Situation begriffen werden, in der die Betrachter_innen mit einer für Netze spezifischen Wahrnehmung konfrontiert werden. Denn Kippenberger erzeugt also Prozesse der subjektiven Wahrnehmung von Etwas, das zugleich präsent wie absent ist. Diese Prozesse lassen sich durch den Vergleich mit strukturellen Eigenschaften von Netzen kohärent beschreiben und erweisen sich so durchaus mit der Struktur des Verhältnisses zwischen dem Globalen und dem Lokalen verträglich. Es scheint also möglich zu sein, das Scheitern einer gleichzeitigen Wahrnehmung aller Lüftungsschächte und Stationen nicht einfach nur als ironische Absage an eine globalisierte Welt, sondern ebenso als Reflexion der Logik einer Netzstruktur zu verstehen.

Dennoch kann die *METRO-Net World Connection* nicht als Allegorie eines Zeitalters der Mobilität, Globalität und Akzeleration gelten, obwohl zeitgenössische Interpretationen dies durchaus suggerieren.⁹⁴ Obleich den Elementen der *METRO-Net World Connection* auf der Ebene der subjektiven Perzeption eine Netzstruktur implizit ist und diese deshalb mit der ästhetischen Erfahrung der Erosion der Trennung von Lokalem und Globalem in Vergleich setzen werden kann, ist ebenso unsicher, ob Kippenberger das Netz als erkenntnistiftendes Denkbild eingesetzt und dahingehend zugespitzt haben wollte. Kippenberger macht diesen Zusammenhang, abgesehen von der Kombination der Wörter „Net“ und „World“, nämlich nicht explizit. Demnach wäre es gut möglich, die materiell manifeste Werkgestalt einer der U-Bahn-Stationen mit einem Kellerabgang zu identifizieren. Davon aber abgesehen verlieh der Künstler seinem METRO-Net einen wohlbemessenen Grad an Absurdität: ein 1997 entstandenes Plakat (**Abb.21**), zeigt die Stationen in zwei Ansichten auf einem Globus, der zu einer Eiform mutiert ist. Im Ei⁹⁵ nimmt Kippenberger geläufige Darstellungsart der Erdgestalt im All, die uns als epistemisches Instrument ein Bild von der Erde ermöglicht auf, er verzerrt aber die Form

94 Zeitgenössische Interpretationen belieferten, so Diederichsen, dieses Bild. Vgl. Diederichsen 2008 b, S. 55.

95 Vom Ei war Kippenberger fasziniert, da es seiner Ansicht nach, wie er in einem Interview betont, kunstgeschichtlich betrachtet nur marginale Bedeutung hatte. Vgl. dazu beispielsweise Picasso vollenden. Martin Kippenberger im Gespräch mit Daniel Baumann (1996), in: Krystof/Morgan 2006, S.59-65, hier S. 63. Hierbei scheint den Künstler nicht zuletzt die ambivalente Semantik des Eis interessiert zu haben, in der einerseits dessen (im christlichen Kontext bedeutsame) Funktion als Fruchtbarkeitssymbol hervortritt, das aber zugleich ein banal wirkendes Motiv bot. Vor allem im Spätwerk, in dem das Ei zur zentralen Ikonografie mutiert und vom Künstler exzessiv und in verschiedenen Transformationsstadien (etwa als Spiegelei) eingesetzt wird, verstärkt sich dieser Aspekt der Banalität deutlich. Vgl. dazu in diesem Zusammenhang beispielsweise Hans Weigand (Hg.), *Martin Kippenberger. Der Eiermann und seine Ausleger* (Ausst.Kat.), Köln 1997.

der beinahe perfekten Kugel durch Stauchung. Durch das Motiv des Eis wird ein komischer Effekt, eingeleitet, der die Visualisierung der Erdgestalt, das derart auf den Titel bzw. auf das Verhältnis vom Globalen zum Lokalen bezogen werden könnte, ad absurdum geführt. Anstatt als kartographische Darstellung auf die Problematik der Repräsentation des Globalen zu verweisen, evoziert die eierförmige Erdgestalt sowohl einen völlig neuen Interpretationshorizont, als sie darüber hinaus die erkenntnistheoretische Funktion des Globus' bzw., des gesamten Projekts Kippenbergers zugleich zu entwerten scheint. Indem also der Künstler durch das Motiv des Eis die metaphysisch aufgeladene Figur des Globus profanisiert, negiert er den zuvor geschürten expliziten Bezug auf die Metapher Netzwerk erneut.

Kippenberger tendiert dennoch sowohl dazu, über das Denkbild des Netzwerks das Thema Globalisierung strukturell und thematisch zu erfassen und zu reflektieren, als auch Setzungen zu konstruieren, die sich dezidiert gegen eine solche Auffassung sperren. Das Motiv Ei bildet aber dennoch ein reflexives Moment in *METRO-Net World Connection*: Denn indem es sich als antagonistisch zum Globus erweist und sich als materielles Objekt auch gegen die Immaterialität der durch die Netzwerkmetapher erfassten Beziehungen zwischen den einzelnen Stationen stellt, scheint es sich *negativ* darauf zu beziehen. Diese Setzung scheint jedoch nicht nur ein Aufbrechen der Werksemantik zu verursachen: Frei nach Adorno, der die gesellschaftskritische Funktion des modernen, avantgardistischen Kunstwerks immer wieder als Negation der jeweils gegenwärtigen existenziellen Bedingungen beschrieben hat,⁹⁶ könnte diese Strategie Kippenbergers zugleich als kritischer Zug verstanden werden, durch den die beschriebene affirmative Bezugnahme des Werks auf die Thematik „Globalisierung“ gleichsam selbstreflexiv hinterfragt wird. Kippenbergers Arbeit scheint in dieser Hinsicht demnach keine Kritik zu sein, die aus einer externen und distanten Position einen bestimmten Gegenstand beleuchtet, sondern muss erneut als performative Beschreitung einer Thematik, die gleichzeitig subvertiert wird, verstanden werden. Im Falle von *METRO-Net World Connection* fungieren die Momente der Negation durch das Motiv des Eis als Infragestellungen der Sinnhaftigkeit der gewonnenen Kenntnisse. Das Werk problematisiert auf diese Weise sowohl die Netzwerkmetapher als Denk- und Repräsentationsmodell, als auch das Verständnis künstlerischer Arbeit als Teil einer Wissensökonomie.

96 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (hg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Originaltext von 1967), Frankfurt a. M. 2010.

C Verstrickungen der Malerei

Das letzte Kapitel der Diplomarbeit schließt an die These an, der semantische Pluralismus der Werke Kippenbergers könne als Bruch mit der Idee des Werks als kohärentem, geschlossenen Körper, der mit einem veränderten Betrachter_innen-Werk-Verhältnis koinzidiert, gelesen werden. In diesem Zusammenhang habe ich die Arbeiten des Künstlers in Bezug auf ihre Präsentation als netzwerkartige Ordnungen verstanden, in denen verschiedenste mehr oder minder latent existente Bezüge spontan in den Fokus der Wahrnehmung treten können, ohne deshalb als einzige Interpretationszugänge gelten zu können. Vielmehr scheinen die jeweils im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehenden Referenzen und ihr Verhältnis zueinander unterschiedliche, von den jeweiligen Blickwinkeln der Betrachter_innen abhängige Konnotationen hervorzurufen. Dieses Phänomen, so lautete eine weitere Hypothese, gilt ebenso für Arbeiten, in denen bestimmte dominante sprachliche Strukturen die Rezeption der Betrachter_innen begleiten und so zugleich gegen eine absolute semantische Indifferenz arbeiten. Wie die Untersuchung der Arbeit *METRO-Net World Connection* gezeigt hat, wird das Denkbild des Netzes einerseits auf mehreren Ebenen performativ reflektiert, indem es nicht nur thematisch aufgegriffen wird, sondern darüber hinaus eine strukturelle Komponente des Werks bildet – etwa im Sinne einer kollektiven Autorschaft, die in Form von Indices sichtbar wird oder im Sinne einer Performanz der Eigenschaften eines Netzwerks. Andererseits subvertiert Kippenberger diese Lesart zugleich durch die Einführung des Ei-Motivs, das nicht nur die Werksemantik in eine Polysemie überführt, sondern durch seine Komik die Seriosität der Netzwerkmetapher gefährdet und so ein negatives, selbstreflexives Moment einleitet.

Abseits dieses auf der Ebene der Werksemantik bzw. im Verhältnis zwischen Betrachter_in und Werk angelegten Aufbrechens eines nach außen hin geschlossenen Werkkörpers scheint Kippenberger aber auch seine Arbeiten selbst untereinander zu verbinden – etwa, indem er Motive bzw. Materialien immer wieder in jeweils unterschiedliche Kontexte einspeist. So wird beispielsweise eines der Objekte, ein ehemaliges Heimwerkerprojekt Michael Krebbers, das als skulpturales Element für die Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* adaptiert und hierfür mit dem Namen *Wittgenstein* (**Abb.22**) betitelt wurde, ein Jahr später in einem Selbstporträt

Kippenbergers auf, der in seinen Riesenunterhosen auf Fotografien des alternden Picassos in Riesenunterhose rekurrierte (**Abb.23**).⁹⁷ Ein anderes Beispiel bildet eines der Reismotive, die Kippenberger in *Liebe Maler, male mir* verwendete. Er veröffentlichte dieses zeitgleich als s/w-Vorlage in der Arbeit *Was immer auch sei Berlin bleibt frei* (1981) und setzte es 1994 erneut als Cover des Katalogs seiner Ausstellung *The Happy End of Franz Kafka's „Amerika“* (**Abb.24**) ein.⁹⁸ Der Künstler scheint also nicht nur an einer Entgrenzung des Bedeutungshorizonts seiner Werke zu arbeiten, sondern auch an einer Verfransung der Grenzen seiner Arbeiten bzw. an einer Verbindung (thematisch) verschiedener Arbeiten untereinander: Indem er Motive und Materialien einem werkspezifischen Bedeutungszusammenhang entreißt und demgegenüber wie künstlerische Erkennungszeichen oder wie Elemente einer vorgefertigten Palette künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten einsetzt, wird auf einer diachronen Achse beobachtbar, wie die Motive und Materialien nacheinander unterschiedliche Werkkontexte durchlaufen. Ihr wiederholter Einsatz bewirkt dabei eine jeweils neue kontextuelle Einbettung bzw. erweitert er deren Semantik, welche wiederum das Feld möglicher Konnotationen der nächstfolgenden Arbeit in Form zusätzlicher Referenzen beeinflusst.

In diesem Zusammenhang erscheint zunächst paradox, dass Kippenberger in seinen Arbeiten jedoch keine Auflösung von Gattungen und Gattungsgrenzen zu fokussieren schien, da er sich vorwiegend traditionellen Produktionsformen wie Malerei, Skulptur und Zeichnung zuwandte, deren jeweiligen Idiome er, wie Diederichsen in seinem Nachruf hervorstreicht, zudem berücksichtigte.⁹⁹ Diese Signifikanz von Kippenbergers künstlerischer Praxis hat ihren Kontext in den späten 1970er und frühen 1980ern, im Umfeld von Kunstszenen, die sich in Deutschland analog zu den drei musikalischen Zentren der westdeutschen Punk-Kultur (in Westberlin, Hamburg und Düsseldorf, aber auch in Köln) entwickelt hatten.¹⁰⁰ Zu diesem Kontext zählen mehrere informelle Künstler_innen-Gruppierungen wie etwa die Kölner *Mühlheimer Freiheit*, aber auch die in zunächst in Berlin ansässigen (aber auch in Hamburg und Düsseldorf tätigen) Künstler Albert Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippenberger. Gemeinsam ist dieser Künstler_innen-Generation die Bezeichnung und Rezeption als „(Neue) Wilde (Maler)“, da ihre künstlerische Produktion sich durch einen pointierten Zugriff auf das Medium Malerei

97 Vgl. dazu den Abschnitt *Eine neue Form der Medienspezifität?* dieser Diplomarbeit.

98 Vgl. Kempkes 2003 a.

99 Vgl. Diederichsen 1997.

100 Vgl. Diederich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbsterwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln 2008.

kennzeichnet.¹⁰¹

Mit ihrer Zuwendung zu malerischen Praktiken positionierten sich diese Künstler_innen im Zentrum eines die Kunst(-geschichte) bis heute prägenden Konflikts. Er entspringt einem in den 1960er Jahren einsetzenden Prozess der Reflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen traditioneller künstlerischer Gattungen und insbesondere die Malerei bzw. deren Infragestellung als relevante künstlerische Praxisform¹⁰² und intensivierte sich anlässlich der plötzlichen Re-Etablierung traditioneller Darstellungsmodi und ihres schnellen Markterfolgs in den 1970ern und 1980ern.¹⁰³ Die klassischen Gattungen und insbesondere die Malerei wurden dabei in den US-amerikanischen und europäischen Diskursen entweder zu einer anthropologischen Konstante stilisiert oder aber oppositionell zum *Konzeptualismus* begriffen. Insbesondere die linke Kunstkritik im Umkreis der Zeitschrift *October* sah – zum Teil berechtigt – in den neuen Formen gegenständlicher Kunst die Re-installierung eines längst überkommenen Subjektivitätsmodells und problematisierte Malerei als ein im (post-)industriellen Zeitalter anachronistisches und daher zu verwerfendes Medium.¹⁰⁴ Hierbei ist auffällig, dass die Argumentationslinien beider Fronten auf einem modernistischen Verständnis von Malerei basierten, das während der Hochzeit des *Abstract Expressionism* an Konjunktur gewann und als eine normative Kraft Kunsttheorie und Kunst nachhaltig geprägt hatte. Als einer der einflussreichsten Programmatiker ist hier Clement Greenberg zu nennen. Er beschrieb die Malerei nicht nur als eine bestimmbare, eindeutig abgrenzbare Kunstform, sondern darüber hinaus ihre Entwicklung als einen Prozess, in dem sich diese zunehmend von ihrer abbildend-narrativen Funktion lossagt, um demgegenüber den

101 Vgl. Kippenberger 2007. Als maßgebliche Einzelpositionen die als frühere Generation maßgeblichen Einfluss auf die nachfolgende (so auch auf Kippenberger) ausübten, sind hier im Weiteren Sigmar Polke, Gerhard Richter, Georg Baselitz, Markus Lüpertz und Jörg Immendorf zu nennen. Vgl. dazu ebenda bzw. auch Julia Gelshorn, Keine schlechten Maler. Ethik und Ästhetik bei Polke und Kippenberger, in: Eva Badura-Triska/ Susanne Neuburger, *Bad Painting - good art* (Ausst.Kat.), Köln 2008, S. 165-191.

102 Vgl. Magnus Schäfer, Malerei nach dem Modernismus. Kanonische Historiografie und rekursive Ausdifferenzierung, in: *Texte zur Kunst*, 85, 2012, S. 97-105.

103 So ist in dieser Zeit ein deutlich ansteigendes ökonomisches Interesse an einer figürlichen, expressiv konnotierten, gegen die Nüchternheit der damals kanonisch werdenden *Conceptual Art* bzw. der *Minimal Art* opponierenden Malerei zu vermerken, welches so die Vorstellung einer Aufspaltung künstlerischer Produktionsformen in einen Bereich theoretisch informierter, kritischer, konzeptueller Praktiken und einen anderen Bereich, in denen ein klassisches Kunst- und Subjektverständnis weiter tradiert wurde, nur noch zu verstärken schien. Vgl. dazu Schäfer 2012, Graw 2006 a, sowie Niklas Maak, Manufactum auf Leinwand. Zum Breiterefolg figurativer Malerei, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 59-65 und Die Malerei gibt es nicht. Ein Gespräch zwischen Isabelle Graw und Achim Hochdörfer, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 47-56.

104 Als wichtigste kritische Stimmen sind in diesem Zusammenhang Benjamin Buchloh, Douglas Crimp und Yves-Alain Bois zu nennen. Vgl. Benjamin Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting, in: *October*, 16, 1981, S. 39-68, bzw. Douglas Crimp, The End of Painting, in: Ders., *On the museum's ruins*, Cambridge (Mass.) u.a. 2000, S. 100-122, bzw. Yves Alain-Bois The Task of Mourning, in: Ders., *Painting as Model*, Cambridge Mass. 1990, S. 229-244.

Objektcharakter des Bildes im Form einer visuellen Qualität als eine spezifische Eigenschaft hervortreten zu lassen.¹⁰⁵ Entsprechend seines Konzepts sah etwa jene Seite, die malerische Praktiken verteidigte, im Wiederaufleben figurativer und abstrakt-gestischer künstlerischer Arbeiten einen Befreiungsschlag, der sich gegen die „Moralisierung“ der Kunst durch den Minimalismus und den Konzeptualismus richtete und so eine „Rückkehr“ zur „eigentlichen“ (einer dezidiert ahistorisch verstandenen) Aufgabe der Kunst ermöglichte, die u.a. als „Graben in der Substanz der Malerei“ (also als Konzentration auf medienspezifische Mittel wie etwa die Farbigkeit oder das Gestische) bezeichnet wurde.¹⁰⁶ Wie Magnus Schäfer herausgearbeitet hat, entsprach aber auch Douglas Crimps konträr zu dieser Auffassung positionierte These von einem historischen „Ende der Malerei“, der teleologischen Ausrichtung des Beschreibungsmodells Greenbergs.¹⁰⁷ Ebenso argumentiert Yves Alain Bois, der in seinem Aufsatz „The Task of Mourning“ die Funktion zeitgenössischer Malerei am Beispiel Robert Rymans als „Trauerarbeit“ an einem sich seinem unausweichlichen Tod nähernden Leitmedium begreift, letztlich auf Basis der Vorstellung einer definierbaren Medienspezifik der Malerei, wie sie ebenso von Greenberg vertreten wurde.¹⁰⁸ Denn nach Bois gründet der Tod des Leitmediums Malerei in der Bedrohung ihres Status' als handwerklicher Meisterschaft durch die mit der Industrialisierung einsetzenden Mechanisierung: Diese Situation hätte einen Zwang zur Neudefinition des Mediums ausgelöst und so nur mehr eine Malerei ermöglicht, die sich selbst als historisches Paradigma in einer analytischen, selbstreflexiven Bewegung visualisiert und reflektiert, indem sie ihre grundlegenden Mittel ausstellt.¹⁰⁹

105 Vgl. Schäfer 2012 sowie Isabelle Graw, *Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspecifik, Indexikalität und Wert*, in: Dies./Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin 2012, S. 15-46. So verfolgte Greenberg die These, dass die gesellschaftliche Funktion des westlichen Staffelei- oder Kabinettbildes in seiner Eigenschaft als bewegliches, an die Wand gehängtes Gemälde bestünde. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „Bedrohung“ dieser Idiomatik der Malerei durch eine seit Manet zu beobachtende Abflachung des repräsentationalen Raums (bzw. Betonung der Flächigkeit und Frontalität des Staffeleibildes) und seine Überführung in eine dekorative Struktur. Derartige „polyphone“, „dezentralisierte“, „All-over“-Bilder, deren Oberflächen sich aus einer Vielzahl identischer oder ähnlicher Elemente zusammensetzen, würden so eine neue Form einer selbstreflexiven Malerei einleiten, in der deren „Prinzip der formalen Einheitlichkeit in jeder einzelnen Faser enthalten und zusammengefaßt ist, so daß wir in jedem seiner Teile die Essenz des gesamten Werkes finden.“ Vgl. Clement Greenberg, *Die Krise des Staffeleibildes* (engl. Originaltext von 1948: *The Crisis of the Easel Picture*), in: Ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (hg. von Karlheinz Lüdeking), Dresden 1997, S. 149-155.

106 Vgl. Achille Bonito Oliva, *Die italienische Transavantgarde*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 121-130.

107 Vgl. Crimp 2000.

108 Vgl. Greenberg 1997 und Schäfer 2012.

109 Dementsprechend versteht Bois Robert Rymans Gemälde als Hinauszögern dieses Todes durch Reflexion des Verlusts der historischen Position der Malerei. Vgl. Bois 1990.

Die beschriebenen kunsttheoretischen Grabenkämpfe hatten jedoch nicht nur eine begriffliche Verhärtung des Terminus „Malerei“ zur Folge, sondern führten darüber hinaus dazu, dass künstlerische Positionen, die nicht in diesen eng gefassten Gattungsbegriff eingeschrieben werden oder nicht als generelle kritische Reflexionen der Malerei gelten konnten, in der Kunstgeschichte und in der Kunstkritik zunächst bloß als Vertreter einer Rebellion gegen das Narrativ vom Ende der Malerei verstanden¹¹⁰ bzw. im Hinblick auf eine längst notwendige Revision des Malereibegriffs lange Zeit ignoriert wurden.

Versuche der Entwicklung neuer Beschreibungsmodelle wurden erst in jüngster Zeit, im Rahmen einer erstmals historischen Perspektive auf die Geschichte der Malerei im 20. und 21. Jahrhundert, in Angriff genommen: Gegen die verkürzende Interpretation der postmodernen Emphase gegenständlicher Malerei als eine „Wiederkehr der Malerei als Metier“ schlug beispielsweise Helmut Draxler 2008 vor, Gemälde als an gesellschaftlichen Kommunikationscodes orientierte, diskursive Geflechte zu analysieren, welche auf Basis jener in der Moderne entwickelten Überschreitungs-Rhetoriken operieren.¹¹¹ Im Anschluss an die Draxlerschen Thesen hat David Joselit in seinem Text *Painting Beside Itself* (2009) anhand einer Ausstellung der deutschen Künstlerin Jutta Koether und ihrer Arbeit *Hot Rod (after Poussin)* gezeigt, auf welche Weise zeitgenössische Gemälde als in institutionelle und soziale Netzwerke eingesponnene Akteure inszeniert werden, bzw. wie sie diese Komplizenschaft selbst explizit machen. Joselit fasst hier die Öffnung der Malerei auf externe Kontexte hin mit Begriff der *Transitivität*.¹¹² Isabelle Graw schlug wiederum vor, die in den Geisteswissenschaften bereits seit Hegel latent existente Vorstellung einer Subjekthaftigkeit (etwa im Sinne einer Denkaktivität und Handlungsfähigkeit) von Gemälden näher in den Blick zu nehmen. Graw begreift Malerei dabei als eine spezifische Form einer nicht unbedingt an Leinwände gebundenen Zeichenproduktion, die eine besonders reißfeste Relation zwischen Person und Produkt zu schnüren vermag. Demnach stellt das indexikalische Hervortreten des Produktionsprozesses einen Präsenz-Effekt her, der eine geisterhafte Gegenwart einer eigentlich abwesenden Schöpferin suggeriert, was den Produkten

110 Vgl. dazu exemplarisch Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal/Nicholas Serota (Hg.), *A New Spirit in Painting* (Ausst.Kat.), London 1982; Wolfgang Max Faust/Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982; Sabine Folie, Meta-Trash oder Die groteske Liebe zur Malerei, in: Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002, S. 15-17; Badura-Triska/Neuburger 2008. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Schäfer 2012.

111 Vgl. Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007, S. 93-113.

112 Vgl. David Joselit, *Painting Beside Itself*, in: *October*, 130, 2009, S. 125-134.

malerischer Praktiken subjekthafte Züge verleiht.¹¹³

Für die Rezeption Kippenbergers kann eine ähnliche Situation geltend gemacht werden. Denn erst vor einigen Jahren wurde damit begonnen, die Gemälde Kippenbergers selbst eingehender zu diskutieren.¹¹⁴ In diesem Zusammenhang hat beispielsweise ebenso Isabelle Graw deutlich gemacht, dass die Strategien des Künstlers sowohl konzeptuelle als auch expressive Momente aufweisen und daher zu vielfältig sind, als dass sie in ein schematisches Muster, in dem Malerei und Konzeptualismus voneinander zu trennen sind, integrierbar wären.¹¹⁵ Wie Julia Gelshorn gezeigt hat, können Kippenbergers Gemälde eben nicht als in sich abgeschlossene, durch die Begrenzung der Leinwand von einer Außenwelt getrennte, autonome und selbstreflexiv auf das Idiom der Malerei bezogene Gebilde verstanden werden, sondern müssen vielmehr als intermediale Verweissysteme beschrieben werden, innerhalb derer sich kunstfremde mit kunstinternen Inhalten verbinden.¹¹⁶

Kippenbergers Entscheidung, das Anfertigen von Gemälden als zentralen Teil seiner künstlerischen Produktion zu verstehen, muss dennoch ernst genommen werden. Das Interesse an figurativer Malerei bei Kippenberger, Oehlen, Büttner und anderen Künstler_innen in ist in den 1970ern und 1980er Jahren sicherlich als gezielter Tabubruch zu verstehen, durch die gegen eine Festschreibung der Kunst in Form konzeptualistischer Arbeitsweisen opponiert werden konnte. Doch kann die Malerei Kippenbergers (wie auch Büttners und Oehls) eben nicht als Restaurierung einer verloren geglaubten metaphysischen bzw. symbolischen Funktion von Kunst oder als emphatische Begrüßung eines traditionellen Künstlerbildes bzw. einer „hemmungslosen Subjektivität“ verstanden werden, wie dies etwa in der *Mühlheimer Freiheit* der Fall war.¹¹⁷ Vielmehr müssen seine malerischen Arbeiten als *gezielte Performanz* eines historischen Produktionsmodells aufgefasst werden, die darauf angelegt ist, dieses gleichsam immanent zu destabilisieren: Malerei bildet bei Kippenberger (ähnlich wie die Vorstellung eines einheitlichen Subjekts bzw. eines singulären Autors) gerade wegen ihrer ideologisch geprägten Vereinnahmung und definatorischen Verengung ein extrem strapazierfähiges und ergiebiges

113 Vgl. Isabelle Graw, *Das Wissen der Malerei. Anmerkungen zu denkenden Bildern und der Person im Produkt*, in: *Texte zur Kunst*, 83, 2011, S. 114-125, sowie Graw 2012.

114 Kippenberger wurde zunächst als neoexpressionistischer Maler und später als Prototyp eines die Produktionsbedingungen des Postfordismus reflektierenden Künstlers vereinnahmt. Vgl. Gilligan 2006.

115 Vgl. Graw 2006 a.

116 Julia Gelshorn, *Interferenzen – Martin Kippenbergers fremde Worte und Bilder*, in: Birgit Mersmann / Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München 2006, S. 61-81.

117 Vgl. Diederichsen 2008 c.

diskursives Feld, dessen Konnotationen der Künstler sowohl affirmierte als auch negierte. So weisen seine zumeist figurativen, malerischen Arbeiten häufig eine deutlich sichtbare expressive Gestik auf; Dennoch bricht Kippenberger, wie bereits erwähnt, mit der Logik des Gemäldes auf unterschiedliche Weisen: So etwa verhindert die Polysemie der Werke eine als malereispezifisch assoziierte Relationalität aller Elemente.¹¹⁸ Die motivische Verknüpfung von Arbeiten untereinander stört darüber hinaus deren intrinsische Qualität. Wie im Weiteren deutlich werden soll, erfolgt eine solche Beeinträchtigung der Selbstbezogenheit des Gemalten aber auch durch die Verwendung und Implementierung materieller Elemente aus alltäglichen Zusammenhängen, über die Sichtbarkeit der medialen Herkunft approbierten Bildmaterials; durch Titel, die als externe, nicht zur Struktur des Gemalten selbst gehörige Komponenten, die die Semantik des Werks jedoch maßgeblich mitbestimmen; oder aber auch über die simple Übersteigerung einer malereispezifischen Idiomatik.

Kippenberger scheint dadurch einerseits die vermeintlich klare begriffliche Einfassung der Gattung Malerei bzw. ihre Differenz zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen zur Disposition zu stellen, andererseits scheint er aber auch der dem Gemälde zugeschriebene Eigenschaft, eine gegen den Realraum abgeschlossene Kunstform zu sein, Widerstände entgegenzubringen: Denn die beschriebenen Extroversionen des Gemäldes rühren aufgrund der historisch leitmedialen Stellung der Malerei, durch welche diese gleichsam zum Inbegriff des autonomen Kunstwerks wurde, das sich paradigmatisch von der Sphäre des Empirischen abtrennt (bzw. nur als warenförmiges Objekt wirkmächtig wird),¹¹⁹ letztlich auch an der Frage nach der Form und Funktion einer in der Gesellschaft stehenden Kunst.

Ausgangspunkt dieses letzten Kapitels ist deshalb eine Revision der kanonisch gewordenen Beschreibungsmodelle (post-)moderner Malerei und eine Suche nach alternativen Ansätzen, um die künstlerischen Strategien, durch die sich die Gemälde Kippenbergers nach außen stülpen, näher in den Blick zu nehmen. Dementsprechend soll einerseits entlang des Begriffs *Intermedialität* nach der Lesbarkeit und der rezeptionsästhetischen Rolle medial andersartiger Elemente und deren jeweiligem Verhältnis zueinander gefragt werden. Kippenbergers Gemälde sollen hierfür als Orte verstanden werden, in denen sich das Geflecht unterschiedlicher Bezugnahmen auf medial andersartige Kontexte kristallisiert. In diesem Zusammenhang möchte

118 Für eine nähere Bestimmung der Idiomatik der Malerei siehe beispielsweise Helmut Draxler, *Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen*, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 38-45.

119 Vgl. Draxler 2010, hier S. 38-45.

ich – im Anschluss an Jodelits Thesen, an meine eigenen Überlegungen zum Referenzpluralismus der Werke Kippenbergers, sowie in Bezug auf die bereits angeklungene Frage, ob eine derart „entgrenzte“ Malerei als eine Kunstform verstanden werden könnte, die nicht mehr nur als gegen den Realraum verschlossene Kapsel eine sekundäre ästhetische Wirklichkeit entwirft, sondern zugleich auf spezifische Weise in die Sphäre des Gesellschaftlichen, in der sie entsteht, eingebettet ist – erneut Momente des Politischen in den Gemälden Kippenbergers betrachten, die sich insbesondere durch das Verhältnis zwischen Gemälden und ihren Titeln zu konstituieren scheinen. Angesichts der bereits mehrfach herausgearbeiteten Strategie Kippenbergers, sich gleichzeitig affirmativ als auch subversiv auf diskursive Felder zu beziehen, soll außerdem nach der Rolle von Elementen in den Gemälden des Künstlers gefragt werden, die als malerei-spezifisch (bzw. als malerei-un-spezifisch) bezeichnet werden können. Dies betrifft zum einen die vielfach kaum beachtete Materialität der Arbeiten;¹²⁰ Zum anderen aber soll die bereits angesprochene malerische Transformation von innerhalb des Œuvre wandernden Motiven in den Gemälden näher bestimmt werden, um so nach dem Stellenwert einer möglichen „neuen“ Form von Bildimmanenz zu fragen, die sich abseits einer Essenzialisierung des Malereibegriffs etabliert.

120 Vgl. dazu Manfred Hermes, „Bitte hier öffnen“. Was einem zu K. so alles einfällt, in: *Texte zur Kunst*, 26, 1997, S. 77-81, hier S. 77.

I. Das Gemälde als intermediales Gebilde¹²¹

Die Frage nach der Sichtbarkeit unterschiedlicher medialer Ursprünge von Elementen in Kippenbergers Gemälden klingt bereits in Bazon Brocks Begriff des „Bildjournalimus“ an, den dieser 1986 einführte, um das Verfahren des Künstlers, unterschiedliche Kontexte miteinander zu verbinden, näher zu charakterisieren. Brock beschreibt Kippenbergers Vorgehensweise dabei als strategische Anhäufung von Bildmaterial, wobei dieses im Werk selbst „roh“ belassen wird: Anstatt also das angeeignete Material in die eigene künstlerische Sprache zu transferieren, würde der Künstler auf eine Ästhetisierung verzichten, um auf diese Weise den dem Material immanenten „Abfall der Alltäglichkeiten, den Dreck und das Elend“ in das Werk einzulassen und zur Sprache zu bringen.¹²² Was Brock hier in erster Linie als Rohheit angeeigneter Inhalte denkt, kann auch auf die materielle Beschaffenheit der Gemälde Kippenbergers bzw. in dieser Hinsicht auf die Sichtbarkeit der jeweiligen medialen Kontexte, aus denen der Künstler Inhalte entnahm, übertragen werden. Denn die meisten seiner Gemälde sind heterogene Überlagerungen von Bildern, Texten oder Textfragmenten und Materialien, die sowohl durch eine krude Plurimedialität bestimmt sind als sie sich auch als intermediale Bezugsgefüge erweisen.

Kippenberger implementierte in seine figurativen Darstellungen häufig malerei-untypische Werkstoffe und Gebrauchsmaterialien wie Silikon, Haferflocken, ohne sie mit dem Gemalten motivisch oder formal zu verbinden: Oft bilden beispielsweise durchsichtige Silikonschnüre schlichtweg die abschließende Schicht über der Malerei. Zuweilen verwendete Kippenberger derartige Substanzen aber auch einfach anstatt von Farbe auf dem Bildträger – so etwa in seinen Anfang der 1990er Jahre entstandenen *Latex-* und *Gummibildern*. Spezifisch für seine Gemälde ist darüber hinaus die Adaption und Transformation unterschiedlicher Sprachvarianten, die

121 Der Begriff der *Intermedialität*, der in Analogie zu dem von Julia Kristeva in den 1960er Jahren geprägten Terminus der *Intertextualität* entstand, mit dem diese die Relationalität von Texten zu anderen Texten zu analysieren suchte, kennzeichnet grundsätzlich Diskurse, die in einer Form mediale Interdependenzen, also sowohl die Kombination von Medien, einen Medienwechsel, als auch die Beziehung zwischen unterschiedlichen Medien (innerhalb eines Mediums), untersuchen. Nicht zuletzt weil er insbesondere in den 1990ern in den Geisteswissenschaften eine starke Konjunktur erfahren hat, bleibt der Begriff jedoch höchst facettenreich in Gebrauch und Bedeutung und umfasst entsprechend eine Vielzahl von methodischen Zugangsweisen sowie von begrifflich gefassten Unter- und Nebenkategorien. Vgl. dazu Bodo Lecke, Einführung, in: Ders. (Hg.), *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik*, Frankfurt a. M. 2008, S. 9-78, hier S. 49-52. Für unseren Zusammenhang wird einerseits die Frage nach einer Plurimedialität der Werke Kippenbergers eine Rolle spielen, sowie, inwiefern Kippenberger in Gemälden auf andere Medien verweist und in diesem Sinne (lesbare) intermediale/intertextuelle Beziehungsgefüge aufbaut.

122 Vgl. Brock 1986 sowie den unteren Teil des Abschnitts *Dekonstruktionen und Konsolidierungen des Autors*.

sowohl literarischen Gattungen entstammen, aber auch der Alltagssprache entnommen wurden und derart von allgemein bekannten Floskeln und Sprüchen bis hin zu privaten Witzen reichen. Sie werden entweder in Form von Schrift ins Gemälde integriert oder treten dem Gemalten als Titel gegenüber.¹²³

Hierbei ist auffällig, dass Kippenberger nicht nur eine buchstäbliche mediale Hybridität in seinen Malereien forcierte. Denn auch die malerischen Zeichen selbst rekurren auf einer formalen Ebene auf differente Kontexte: Häufig imitierte der Künstler Serifen-Druckschriften oder ahmte den Stil von Comic-Zeichnungen nach. Ferner bediente sich Kippenberger der Ästhetik von Produkten der westlichen Werbeindustrie bzw. sowjetischer Propagandakunst – so etwa, wenn er in *Sympatische Kommunistin* (**Abb.25**) Rot als dominante Farbe einsetzt bzw. im Lächeln der Figur an den harmlos anmutenden Kitsch des sozialistischen Realismus erinnert. Auf andere mediale Zusammenhänge referiert Kippenberger letztlich auch, wenn er eigene Motive, die er zunächst in anderen Medien visualisierte, in seine Gemälde einfügt – ein Beispiel dafür wäre das bereits erwähnte Regal *Wittgenstein*, das er in einem Selbstporträt als Hintergrundmotiv (**Abb.23**) einsetzt. Des Weiteren reflektierte der Künstler, wie bereits in der Arbeit *Lieber Maler, male mir* deutlich geworden ist, oftmals auch den Akt der Übersetzung eines Mediums in das andere, indem er deren jeweilige Idiome gleichzeitig affirmiert und so ineinander verhakt. Besonders deutlich lässt sich dies beispielsweise in einem Gemälde aus der Serie *Bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen* mit dem Titel *Ulrich Koch 58 (Schokoladenfresser)* von 1981 (**Abb.26**) beobachten. Hier deutet nicht nur der Name der Serie die Medien Film und Fernsehen als einen Kontext an, aus dem das gemalte Motiv offensichtlich stammt: Dem als „Ulrich Koch“ ausgewiesenen Dargestellten haftet (nicht zuletzt aufgrund der dominanten Farben auf Blau, Rot, Weiß und Schwarz) eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem jungen Ronald Reagan an, der zunächst als Schauspieler bekannt geworden war und seit seiner Wahl zum Präsidenten der U.S.A. im selben Jahr als politische Größe im Mittelpunkt der medialen Öffentlichkeit stand. Dass das Gemälde eine Übersetzung eines zuvor mechanisch produzierten Bildes in Malerei ist, wird daran deutlich, dass Kippenberger das Gesicht in einzelne voneinander abgesetzte Farbfelder auflöst, wodurch die Arbeit den Eindruck erweckt, als hätte der Künstler von einer schlechten Schwarz-weiß-Kopie abgemalt. Dies demonstriert etwa ein monumentaler Schatten, der – zu einem einzigen Farbfeld vergrößert – den Haaren

123 Zur Rolle von Texten in Form von Schrift oder Titeln siehe Abschnitt I.I *Bild und Titel, Bild und Text: „Politisches“ in Kippenbergers Gemälden.*

des Mannes entlang und über den seitlichen Teil seines Kopfes verläuft, um sich danach fast über den gesamten Torso zu erstrecken, weshalb der Sakkokragen wie ein schwarzes Eck aus dem Körper ragt. Auch die reduzierte Farbigkeit des Gemäldes erscheint weniger Resultat einer realistischen Darstellungsweise zu sein, sondern vielmehr den Eindruck des Fotografischen zu reproduzieren. Zugleich signalisiert Kippenberger den Betrachter_innen aber, seine Arbeit als Resultat eines malerischen Prozesses zu rezipieren, indem er die Indices des Malgestus überdeutlich prononciert. Die extrem pastose Malweise, durch die das Gemälde einen beinahe objekthaften Status erlangt, äußert sich als Geflecht wackelig geführter Pinselstriche, die sich wie kleine Reliefs gegen einander absetzen und sich im Inneren wiederum in unzählige feine Grate auffächern. Indem Kippenberger durch diese auffällige Malweise Vincent Van Goghs Mal-Stil zu zitieren scheint, verschiebt er die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen schließlich auf einen Horizont, entlang dessen die Bezugnahme auf ein populäres Beispiel (vor-)moderner Malerei der Notwendigkeit einer kunsthistorischen Verortung des Werks in der Geschichte der Malerei Vorschub leistet.

Hierbei stellt sich freilich rasch die Frage, ob derartige kontextuelle Rückbezüge tatsächlich gezielt von Kippenberger gesetzt wurden oder ob diese bloß einer kunsthistorischen Hermeneutik entspringen. In diesem Zusammenhang hat Julia Gelshorn darauf hingewiesen, dass in den Arbeiten des Künstlers verschiedene Qualitäten des Rückbezugs auf Kontexte klassifiziert werden können: Verfahren der visuellen bzw. verbalen Wiederholung sind also nicht gleichwertig, sondern werden als unterschiedliche Formen der Aneignung sichtbar. Gelshorn unterscheidet in den verschiedenen rhetorischen Strukturen in Kippenbergers Gemälden zunächst direkte und indirekte Bezugnahmen voneinander, um in einem weiteren Schritt zu analysieren, wie Kippenberger Inhalte und ihre Bezüge auf Vorbilder nicht nur markiert, sondern deren (mediale) „Fremdheit“ auch für die Betrachter_innen sichtbar macht. Hierbei nennt sie einerseits *intramediale* Bezüge, die sie als „visuelle Referenzen auf Bilder“ versteht, bei denen es dem Wissen der Betrachter_innen überlassen bleibt, ob sie die jeweiligen Vorbilder erkennen oder nicht.¹²⁴ Als solche *intramediale* Bezüge, um bei den angeführten Beispielen zu bleiben, könnten beispielsweise das in der vorangegangenen Untersuchung erkannte Vorbild Ronald Reagan, aber auch die Malweise Van Goghs für das Gemälde *Ulrich Koch 58 (Schokoladenfresser)* gelten. Eine weitere Referenzform bildet für Gelshorn andererseits der *intermediale* Bezug, durch den das angeeignete Material im Bild dezidiert als ein „(Gattungs-)fremdes“ gekennzeichnet wird.

124 Vgl. Gelshorn 2006 b, S. 67-68.

Entscheidend sei hier, nicht nur zu untersuchen, in welchem Maße die Wiedererkennbarkeit des Fremden als Fremdes vom Künstler indiziert wird, sondern auch, auf welche Weise dies das Verständnis des Werks konstituiert.

Gelshorn zeigt anschließend an zwei Werkbeispielen, dass Kippenberger diesbezüglich meist Brüche in die Verschränkungen von Kontexten mit einwebt – beispielsweise, indem er über formale oder sprachliche Ähnlichkeiten Analogien zwischen Bildinhalten evoziert, aber zugleich über das Markieren einer medialen Differenz die Kausalität der Verknüpfungen als unsinnig kennzeichnet:¹²⁵ Auf einem unbetitelten Gemälde aus dem Jahr 1980 (**Abb.27**) ist eine in zwei Hälften geteilte Bildfläche zu erkennen. Den Hintergrund des oberen Teils bilden vertikale, im gleichen Abstand verteilte graue Linien, auf denen eine rasch hin gekritzelt Zeichnung zu sehen ist, die mehrere Kinder beim Tauziehen zeigt, die wiederum durch gerahmte Großbuchstaben und Zahlen als „4. KL.“ und „5.KL.“ bezeichnet und durch das vertikal gestellte Wort „MITTE“ zusätzlich voneinander getrennt werden. Den Hintergrund der unteren Bildhälfte hat Kippenberger demgegenüber weiß belassen. Erkennbar sind ein aufgeschnittenes Brötchen, das als Füllung ein Feuerzeug enthält, ein Logo der Lebensmittelmarke *Kraft*, sowie mehrere splitterartige Stückchen einer Verpackung, die das Brötchen umkreisen. Indem er das Brötchen fotorealistisch darstellt bzw. das Logo möglichst originalgetreu in Szene setzt, inszeniert Kippenberger den unteren Teil des Gemäldes als Werbeplakat und gewährleistet so ein Erkennen der bekannten Marke. Er konfrontiert diesen Eindruck mit der Ästhetik einer Kinderzeichnung in einem Schulheft, mittels der er im oberen Teil des Gemäldes einen Gruppenkonflikt zwischen Kindern als ein spielerisches Kräftemessen visualisiert. Der auf dem Logo zu lesende Name „Kraft“ nimmt dabei zusammen mit den Stückchen, die als Resultat eines affektierten Zerschneidens gelesen werden könnten, aber auch durch das Brötchen, das letztlich als Pausenbrot interpretiert werden könnte, diesen roten Faden zwar auf. Doch erschwert Kippenberger eine logische interpretative Verbindung beider Bildhälften sowohl durch die ästhetische Trennung der Hintergründe, wie auch durch die Abweichung des lapidaren Zeichenstils von der akribischen Genauigkeit, mit der das Objekt bzw. das Logo abgebildet wurden. Auf dem Gemälde werden also zwei Arten von Schriftbildern einander so gegenübergestellt, dass eine gemeinsame Narration suggeriert wird, wobei eine sinnvolle Beziehung der jeweiligen Semantiken der zitierten Inhalte zugleich

125 Vgl. Gelshorn 2006 b, S. 67-70. Zur Frage, inwiefern der Begriff des Zitats in diesem Zusammenhang für die intermedialen Bezugnahmen Kippenbergers verwendet kann siehe ebenfalls ebenda, S. 66-67. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Silke Horstkotte/Karin Leonhard, Einleitung. „Lesen ist wie Sehen“ – über die Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung, in: Horstkotte/Leonhard 2006, S. 15.

gestört wird, da Kippenberger die Diskrepanz ihrer ursprünglichen Kontexte betont. Wie auch Gelshorn pointiert, erweist sich die Übertragung des Markennamens Kraft auf Kraftakt der Kinder so als merkwürdiger Bildwitz,¹²⁶ dessen Absurdität zusätzlich durch die Präsenz des nicht essbaren Feuerzeugs verdichtet wird. Diese inhaltliche Widersinnigkeit reflektiert damit jenes Auseinanderfallen miteinander verschränkter Kontexte, das vor allem von einer medialen Differenzierung getragen wird. Diese zeitigt und potenziert jedoch nicht nur eine Polysemie des Werks, sondern legt zudem die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Zusammenhänge durch deren mediale Fragmentarisierung offen.

Man könnte demnach davon sprechen, dass sich die von Kippenberger adaptierten und transformierten Bilder und Texte auf diese Weise als sichtbar [sic!] verschiedene „Stimmen“ im Gemälde abzeichnen, die einander gleichsam kakophonisch überlagern. Julia Gelshorn schlägt deshalb vor, die Widersprüchlichkeit der zueinander gesetzten Inhalte in Kippenbergers Gemälden mit dem von Michail Bachtin geprägten Begriff der *Heteroglossie* in Verbindung zu bringen, mittels dessen Bachtin gegenüber dem als autoritär empfundenen monologischen Prinzip des singulären Autors in literarischen Texten Sprache als polyphones Konfliktfeld vielfältiger Sprachvarianten zu konzipieren suchte.¹²⁷ *Heteroglossie* beschrieb Bachtin dabei als „Redevielfalt im Roman“, welche sich als *fremde Rede in fremder Sprache* charakterisiert und so einem „gebrochenen Ausdruck der Autorenintention“ dient¹²⁸ - Aspekte, die allesamt auf die als „fremd“ markierten intermedialen Bezüge in Kippenbergers Arbeiten zutreffen. Da allerdings das Verhältnis der verknüpften Stimmen nicht als dialogisch (wie Bachtin dies jedoch verstehen würde), sondern eher als antagonistisch oder widersprüchlich zu bezeichnen ist, deutet Gelshorn Kippenbergers Verfahren als gezielte Ausreizung des Prinzips der *Heteroglossie*, wodurch er seine Werke an die Grenzen ihrer Kommunikationsfähigkeit treibe.¹²⁹

Meiner Ansicht nach zieht die Transformation der Bedeutungsvielfalt des Werks in eine Struktur sich überlagernder dissonanter bzw. kakophonischer Referenzen weitere Konsequenzen nach sich: Denn sie bewirkt erst, dass die Zeichenstruktur des Bildmaterials selbst in den Vordergrund des Rezeptionsprozesses tritt: Gerade, weil der Pluralismus der unterschiedlichen Stimmen von den Denotations- und Konnotationenmöglichkeiten, die dem Bildmaterial zukommen, ablenkt,

126 Vgl. ebenda.

127 Vgl. Thomas Vogler, Tank Girl, Anodder Odyssee. Joyce lebt (und stirbt) in der Populärkultur, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Rámon Reichert (Hg.), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld 2006, S. 61-87, hier S. 68-69.

128 Michail Bachtin, *Ästhetik des Wortes*, zit.n. Gelshorn 2006 b, S. 150.

129 Vgl. Vogler 2006 bzw. Gelshorn 2006 b, S. 78-79.

verstärkt er die Fokussierung der Betrachter_innen auf die mediale „Fremdheit“ der zitierten Inhalte. Anders formuliert: Die Übertreibung der heteroglotten Charakteristik des Gemäldes verhindert, dass das Gemalte bloß für einen Verweis auf bestimmte Inhalte dienstbar gemacht werden kann und führt so den Blick der Betrachter_innen erneut zurück auf die Pluri- bzw. Intermedialität des Werks.

Un-Sinn-Stiftungen: Zum „Politischen“ in Kippenbergers Gemälden

Wie ebenfalls Julia Gelshorn analysiert hat, charakterisieren sich die intermedialen Beziehungen in Kippenbergers Gemälde abseits der Polyphonie der zueinander geführten „fremden Stimmen“ durch gezielt gesetzte Widersprüche zwischen den Bedeutungsebenen, die aus der Kombination der jeweiligen Kontexte resultieren. Hierbei ist es eine häufig anzutreffende Strategie Kippenbergers, den Bezugnahmen eine sinnstiftende Funktion zu entziehen, indem er beispielsweise ähnlich klingende Wörter in seine Gemälde integrierte und so oberflächlich zu einer Einheit verwebte, ohne aber auf die radikale inhaltliche Divergenz der ursprünglichen Kontexte, auf die das Bild- bzw. Textmaterial referenzierte, Rücksicht zu nehmen. Durch diese, wie es Gelshorn formuliert, „Entkoppelung“ der (im Gemälde sichtbaren) Zeichen von ihren (ursprünglichen) Referenten, erweist sich die Semantik des Bildes als Resultat einer offensichtlichen Blödelei.¹³⁰ Ein ähnliches Verfahren des Künstlers, das im Folgenden entlang zweier Beispiele näher beschrieben werden soll, ist es, über die Zusammenführung von sprachlichem und bildlichem Material einen spezifischen Sinnzusammenhang zu suggerieren, der jedoch gerade nicht auf die Bildsemantik zutrifft, sondern vielmehr abgeblockt wird:

Auf dem Gemälde *Kaputtes Kind* (**Abb.28**) ist der frontal ansichtige Kopf eines Kindes mit einer grob verstümmelten Oberlippe zu erkennen, welches mit spitzbübischem Grinsen den Betrachter_innen seine Zunge entgegenstreckt. Das Gesicht des Kindes wird von vier Farbfeldern umfasst und von durchsichtigen, sowie von schwarz und weiß gefärbten Kunststofffäden überlagert, die es zum Teil als Konturen umranden, aber auch unkontrolliert in den farbigen Flächen ausfransen. Über die Bildfläche hat Kippenberger außerdem 20 weiße Aufkleber verteilt, die die Aufschrift „I ♥ [...]“ mit jeweils unterschiedlichen Inhalten tragen. Bei genauerem Blick zeigt sich, dass die Aufkleber, die zunächst wie ins Gemälde integrierte Fundstücke wirken, gezielte Verfremdungen populärer Statement-Formen darstellen, wie sie etwa in touristischen

¹³⁰ Vgl. dazu Gelshorn 2006 a, S. 138-147.

Gebieten als Motive von T-Shirts oder anderen Alltagsgegenständen zu kaufen sind.¹³¹ So hat Kippenberger, anstatt nur ein einziges Statement (wie „I ♥ London“ oder „I ♥ Tokio“) prominent im Bild zu platzieren, die sprachlichen Ausdrücke vervielfacht; Diese rekurren auf künstlerische („I ♥ Polke+Baselitz“) oder soziale Kontexte („I ♥ Nächstenliebe“) genauso, wie sie Reiseerinnerungen („I ♥ Nicaragua“) zu erinnern scheinen, die Bewunderung berühmter Persönlichkeiten oder Figuren („I ♥ Larry Flint“, „I ♥ Simone de Beauvoir“, „I ♥ Mad Max“) oder alltägliche Beschäftigungen („I ♥ Uhu+Pattex“) andeuten. In diesem Sinne könnten die Aussagen einerseits als persönliche Präferenzen des Kindes interpretiert werden. Doch widerstrebt andererseits die Art und Weise, wie Kippenberger die Aufkleber platziert, einer solchen Lesart: So scheinen die Schildchen überhaupt keine Rücksicht auf das gemalte Motiv zu nehmen, vielmehr überklebt Kippenberger demonstrativ die Augen des Kindes mit einem der Aufkleber. Auch die Uneinheitlichkeit der Leserichtungen suggeriert, dass die Aufkleber zufällig auf dem Gemälde gelandet sind; ebenso lässt ihre Vielzahl auf eine willkürliche Auswahl schließen. Da Kippenberger auf diese Weise die auf den Schildchen rezipierbaren sprachlichen Ausdrücke aus einer unmittelbaren Beziehung zur Darstellung abschneidet, wird deutlich, wie sehr die auf den Aufklebern konstatierten Statements die eigentliche Grausamkeit der Darstellung ignorieren: Anstatt das über die Malerei erzeugte Narrativ einer Misshandlung¹³² (oder auch einfach eines Unfalls) des Kindes sprachlich weiter auszuführen oder den Erlebnis- und Emotionshaushalt des Kindes in eine textuelle Sprache zu übersetzen, verweigern die Aufkleber einen Zusammenhang mit den malerischen Zeichen und wirken stattdessen wie eine mit Graffiti besprühte Mauerfläche, auf der mehrere Passanten unabhängig voneinander ihre Spuren hinterlassen haben. Die dem Gemälde hinzugefügten Aufkleber scheinen also – entgegen der Erwartungshaltung der Betrachter_innen – keine Erklärungen oder weitere interpretationsrelevante Informationen bereitzuhalten. In der Beziehung zwischen Malerei und Schrift äußert sich vielmehr eine unüberbrückbare Kluft zwischen den textuellen und ikonischen Zeichen. Sie zeigt sich den Betrachter_innen einerseits als Unmöglichkeit, tatsächlich etwas über das Kind bzw. seine psychische Verfassung aussagen zu können. Andererseits entwertet sie die Signifikanz des Gemäldes als Bedeutungsträger, indem sie dessen Sinnproduktion aushebelt. Die

131 Die Aufkleber wurden professionell für diesen Zweck hergestellt. Vgl. Gelshorn 2006 b, S. 63.

132 Kippenberger übernahm das Motiv des verstümmelten Kindes aus einer Zeichnung Gottfried Helnweins von 1972 mit dem Titel *Freud und Leid*, auf dem der Künstler mit Folterinstrumenten gequälte Kinder und Tiere sowie Gruppen tanzender Hasen darstellte. Vgl. dazu http://www.helnwein.ch/kuenstler/bibliografie/artikel_2933.html. Kippenberger referiert auf diesen Zusammenhang nur noch über den Titel, in dem er das Kind etwas lapidar als „kaputt“ bezeichnet.

sprachlichen Ausdrücke der Aufkleber scheinen also gleichsam leerzulaufen, da sie bloß auf sich selbst zurückverweisen können.

Auch in *Heil Hitler Ihr Fetischisten* (**Abb.29**) spielt Kippenberger durch die Verschränkung von bildlichen und verbalen Elementen auf eine gemeinsame, jedoch verdeckte Sinnenebene an, um aber zugleich eine konkrete Verbindung der Bildelemente zu dieser Ebene zu kappen. Dabei scheint das Verhältnis zwischen Bild und seiner Betitelung eine besondere Rolle zu spielen. Denn die Funktion des Titels entspricht zwar der eines Kommentars, doch weicht sie davon ab, bloß den Informationsgehalt des Gemäldes zu bestätigen, d.h. die Rezeption einzuschränken und zu präzisieren.¹³³ Wie auch Gelshorn herausarbeitet, bilden Titel bei Kippenberger oftmals einen konzeptionellen, hierarchisch gleichgestellten Bestandteil des Werks aus, der er dem Gemalten einen zusätzlichen Kontext hinzufügt, den es jedoch nicht einzulösen vermag. Auf diese Weise wird eine Diskrepanz zwischen Bild und Titel hergestellt, wobei das Sprachliche aufgrund seiner dominanten Position in der Rezeption als „geschickt gelegte Finte“ eine vermeintlich klare Lesart suggeriert.¹³⁴ Der Bedeutungshorizont des Gemäldes wird also externalisiert und derart von den Betrachter_innen auf Gemaltes rückprojiziert, wobei dieser Bezug während des Rezeptionsprozesses problematisch zu werden beginnt, wodurch sich die Semantik des Bildes erneut verändert.

Auf dem Gemälde *Heil Hitler Ihr Fetischisten* sind mehrere, in gedeckten Farben gehaltene, schwarz konturierte rechteckige Felder zu sehen, von denen Farbrinnsale in Richtung des unteren Bildrands verlaufen. Aufgrund der Einfachheit der Formen erweckt das Gemälde zunächst den Anschein einer abstrakten Malerei; Zugleich aber erinnert das Gemälte an die Front eines Hauses: Drei schnell hin gewischte diagonale Pinselstriche in Weiß auf dem hellsten der Rechtecke scheinen Lichtreflexionen auf einem Fenster zu mimen; ein gelbes Parallelogramm in der Bildmitte, das seitlich in ein schmales Dreieck mündet, lässt die Assoziation mit einer Markise zu. Der Interpretationsrahmen des Gemäldes verbleibt auch im Weiteren in dieser Ambivalenz: So erschwert einerseits die farbliche Differenz eines sich auf der rechten Seite parallel zum Bildrand erstreckenden grell-türkisen Streifens die Deutung des Gemalten als Gebäudeteil

133 Kippenbergers Gebrauch von Titeln scheint eben nicht jenen theoretischen Konzeptionen zu entsprechen, die diesen als sekundären Bestandteil begreifen. Zu Theorien des Titels siehe beispielsweise John C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven/London 1988, aber auch Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei* (frz. Originaltext von 1969: *Les mots dans la peinture*), Frankfurt a. M. 1992.

134 Vgl. Gelshorn 2006 a, S. 147-148 sowie Gelshorn 2006 b, S. 71-72. Zum Begriff der „Finte“ siehe Schappert 1997, S. 72.

und unterstreicht so seine Ungegenständlichkeit. Indem Kippenberger das Farbband mit einem trockenen Pinsel hellgrau durchsetzt, deutet er aber zugleich an, dieses als einen an das Haus anschließenden, bemalten Fassadenteil zu lesen.

In einer vertikalen Linie verlaufend, genau an der Grenze zwischen der grauen und der türkisen Farbzone ist in pinken Lettern die Buchstabenfolge „H.H.I.F.“, also die Abkürzung des Gemäldetitels „Heil Hitler Ihr Fetischisten“, zu lesen. Der Titel der Arbeit, der dem Gemalten einen unmittelbaren Zusammenhang zum Nationalsozialismus unterstellt, scheint also direkt ins Bildgefüge integriert worden zu sein, um diesen Kontext zusätzlich zu betonen. Doch irritiert der enigmatische Charakter der ins Gemälde gesetzten Phrase:¹³⁵ Denn Kippenberger spielt über die Buchstabenfolge nicht nur auf den Gemäldetitel, sondern ebenso auf Duchamps bekannte Arbeit *L.H.O.O.Q.* an, in der der Künstler in Anlehnung an Verschlüsselungsverfahren der Renaissance der Darstellung der Mona Lisa auf parodistische Weise einen geheimnisvollen Sinn unterschob.¹³⁶ Es scheint also, als ob die Darstellung eine auf den ersten Blick nicht sichtbare, nicht näher versprachlichte bzw. verdrängte Symbolik mittransportieren würde, die in einer Weise mit dem geschichtlichen Kontext in Verbindung steht und die erst durch die Betrachter_innen enthüllt werden kann. In diesem Sinn wird es möglich, die Referenz auf den Kontext abstrakter Malerei als weiteres Indiz auf diesen zeitlichen Rahmen zu verstehen, als diese den Nazis als entartete Kunst gegolten hatte. Auch kann die Darstellung einer beinahe opaken, mit Blicken undurchdringbaren Fassade als Verweis auf das deutsche Spießbürgertum und dessen Tendenz, die Vergangenheitsbewältigung ins Private zu verdrängen, gelesen werden.

Doch diese Assoziationen bleiben zu vage, um tatsächlich als Freilegung einer versteckten Bedeutung, wie sie von Kippenberger markiert wird, gelten zu können. Diesen Eindruck einer letztendlichen semantischen Unbestimmtheit des Gemäldes verstärkt zudem das ständige Vexieren des Gemalten zwischen seiner Lesart als abstrakter Malerei und als Gebäude. Denn dem Gemalten ist entgegen des dezidierten Hinweises durch den Titel eben kein weiterer Inhalt zu entlocken. Die Entschlüsselung der Buchstabenfolge „H.H.I.F.“ erweist sich bloß als Akronym des Titels, dessen Konnotationen aber an der verschlossenen Hausmauer bzw. den abstrakten Formen abprallen. Weil das Gemalte so wirkt, als ob es selbst seinen konkreten Inhalt verdrängt oder versteckt hätte, scheint das rezeptionästhetische Verhältnis, das sich im Verhältnis zwischen Titel und Gemaltem konstituiert, die Thematik der Verdrängung strukturell

135 Der Schriftzug wirkt auf diese Weise förmlich, als wäre er Teil einer Bemalung des auf dem Gemälde dargestellten Gebäudes.

136 Vgl. Gelshorn 2006 b, S. 80.

zu wiederholen. Entsprechend der pronominalen Form des Titels, der mit „[...] Ihr Fetischisten“ die Rezipient_innen anzusprechen scheint, erweist sich das Gemalte so einerseits tatsächlich als „Fetisch“ im Sinne eines „Ersatzobjektes“, das von sich aus eben nichts zeigt, sondern bloß als Projektionsfläche der Betrachter_innen fungiert.¹³⁷ Gerade weil das Gemälde die Verbindung zwischen den textuellen und den ikonischen Zeichen kappt, und dadurch einen eindeutigen geschichtlichen Bezug des Gemalten verweigert, hinterlässt es andererseits bei seinen Rezipient_innen das dumpfe Gefühl, als ob sie selbst Geschichte verleugnen würden.

Wie die Analyse von *Heil Hitler Ihr Fetischisten* gezeigt hat, injiziert Kippenberger seinem Gemälde durch ein sprachlich formuliertes Motiv („Heil Hitler [...]“) einen geschichtlichen Diskurs. Doch erweist sich die Bezugnahme auf diesen Kontext als geschmacklose „Verarschung“ der Betrachter_innen: So wird die Arbeit weder für eine spezifische politische Lesart noch für eine konkrete Erzählung dienstbar: Anstatt die durch den Titel geschürten Erwartungen einzulösen, konstituiert sich eine Kluft zwischen den ikonischen und den textuellen Zeichen.

Eine solche Verfahrensweise ist, wie Magnus Schäfer herausgestellt hat, vor allem für Kippenbergers Gemälde aus den 1980er Jahren spezifisch, in denen er ethisch-politisch besetzte Motive zitiert.¹³⁸ Das Politische dieser Werke ist dabei jedoch nicht von direkten oder eindeutig lesbaren Bezugnahmen auf bestimmte Kontexte geprägt. Vielmehr durchschreitet es diese in, wie

137 Man könnte in diesem Kontext auch erwägen, zu fragen, inwiefern die durch den Titel verstärkte Unbestimmtheit und Undurchdringbarkeit des Gemalten in *Heil Hitler Ihr Fetischisten* und sein Verhältnis zu den Betrachter_innen mit dem Begriff des *Schleiers* bzw. *Vorhangs*, wie ihn Jacques Lacan verwendet hat, in Verbindung zu bringen wäre. Lacan bezeichnete den Schleier im Kontext des Fetischobjekts, analog zu einer Psychodynamik von Verlust und Begehren als einen Statthalter der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant und charakterisiert ihn als eine undurchdringliche, undurchsichtige Grenze, die dem Subjekt als negative Projektionsfläche dient: „Man kann [...] sagen, dass mit der Anwesenheit des Vorhangs das, was jenseits ist als Mangel, danach strebt, sich zu realisieren als Bild. Auf dem Schleier malt sich Abwesenheit. Es ist nichts anderes als die Funktion eines Vorhangs, woraus er auch bestehen, mag [...]. Der Vorhang ist, sofern man das sagen kann, das Götzenbild der Abwesenheit.“ Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch IV. Die Objektbeziehung, 1956 – 1957*, hg. von Jacques-Alain Miller, Wien 2003, S. 181-186. Überträgt man diese Konstruktion nun auf *Heil Hitler Ihr Fetischisten*, so würde das Verhältnis zwischen Titel und Gemältem die ikonischen Zeichen als einen solchen „Schleier“ ausweisen, der den Betrachter_innen die eigentliche „Abwesenheit“ einer konkreten nazistischen Symbolik im Sinne ihrer Verdrängtheit offenbart.

138 Magnus Schäfer, *Enttäuschte Erwartungen – Politisch besetzte Motive in Martin Kippenbergers Malerei der frühen 1980er Jahre*, in: *kritische berichte*, 1, 2010, S. 75-86, hier S. 77. Wie sehr Kippenbergers Arbeiten darauf angelegt waren, Missverständnisse zu provozieren, zeichnet sich nicht zuletzt an den zeitgenössischen Reaktionen ab: Wie auch Schäfer herausstellt, verfolgte einerseits die frühe Rezeption Kippenbergers die These, Kippenberger verfolge mit seinen Arbeiten eine moralische Agenda. So bezeichnete Bazon Brock den Künstler als „Moralist“, Isabelle Graw deutete beispielsweise Kippenbergers Bild *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen* als Kritik am deutschen Geschichtsbewusstsein. Vgl. dazu Brock 1986, sowie Isabelle Graw, *Reworking History. It is not enough to ‘relive’ Germany’s past*, in: *Flash Art*, 149, 1989, S. 107-111. Zugleich aber empfand die zeitgenössische Kritik insbesondere die Arbeiten Kippenbergers, in denen er mit politischen Inhalten operierte, als unseriös und diffus. Zur Rezeption Kippenbergers siehe Schappert 1997, S. 77-82.

Gregory Williams formuliert, „krebsgangartigen Bewegungen“.¹³⁹ Die Politizität der Gemälde Kippenberger äußert sich dabei, so Schäfer, zumeist als „Form des Zugriffs auf gesellschaftliche Realität, die sich Missverständnissen anbietet und Erwartungen ins Leere laufen lässt.“¹⁴⁰ Ein zentrales Merkmal ist hier auch die Unbestimmbarkeit einer inhaltlichen Position des Künstlers bzw. des Werks, die in *Heil Hitler Ihr Fetischisten* beispielsweise durch die Verweigerung einer Bezugnahme des Gemalten auf den sprachlich eingeführten Kontext zustande kommt. Darüber hinaus versuchte Kippenberger aber auch durch gezielt dilettantische Herstellungsweisen,¹⁴¹ aber auch über inhaltliche „Geschmacklosigkeiten“, den zuvor geschürten Anspruch des Gemäldes auf Ernsthaftigkeit gleichzeitig zu minimieren.¹⁴² Die Unangemessenheit oder Banalität des Gemalten wird dabei durch die Diskrepanz zwischen dem verbalen und dem bildlichen Material der Gemälde noch verstärkt. So führt beispielsweise in *Heil Hitler Ihr Fetischisten* gerade die Nicht-Verhandlung des Nationalsozialismus in Deutschland den Betrachter_innen Kippenbergers die offensichtliche Unangemessenheit der Verwendung des sprachlichen Ausdrucks „Heil Hitler“, ohne sie geschichtlich zu kontextualisieren, vor Augen.

Der Künstler scheint also auf mehreren Ebenen, sowohl durch die strategische Einführung eines Bruchs zwischen Titel und Bild, aber auch durch eine gezielte inhaltliche und formale Banalisierung des Werks, eine semiotischen Entleerung der politisch hochgradig aufgeladenen Grußformel zu forcieren. Aus der Perspektive ethisch-politischen Engagements erscheint diese Vorgehensweise durchaus zynisch. Zugleich legt Kippenberger aber auch auf parodistische Weise die Naivität bloß, zu glauben, mit einfach konstruierten politischen Formeln tatsächlich etwas bewirken zu können.¹⁴³ Wie auch zeitgenössische Reaktionen dokumentieren,¹⁴⁴ scheint das beschriebene Verfahren Kippenbergers jedenfalls die Notwendigkeit einer Moralität künstlerischer Arbeiten herauszufordern, da er den gesellschaftlichen Umgang mit deutscher Geschichte zur Disposition stellt, ohne jedoch explizit einen kritischen oder parodistischen Anspruch zu formulieren.¹⁴⁵

139 Gregory Williams, *Jokus interruptus: Martin Kippenbergers fliehende Pointen*, in: Krystof/Morgan 2006, S. 39-47, hier S. 39-40, hier S. 40.

140 Schäfer 2010, S. 77.

141 Zur Rolle des „Dilettantismus“ als Produktionsmodus Kippenbergers siehe auch Abschnitt *Dekonstruktionen und Konsolidierungen von Autorschaft*.

142 Vgl. dazu Schäfer 2010. Roland Schappert spricht in diesem Zusammenhang von einem „freiwilligen Form- und Niveauverlust“, Vgl. Schappert, S. 37-38.

143 Vgl. dazu Schäfer 2010.

144 Vgl. Fußnote 132 sowie Diederichsen 2003.

145 Vgl. ebenda.

Auch muss die Einführung provokanter, peinlicher und humoristischer Elemente, wie Schäfer in diesem Kontext betont, als Mittel zur Pathosreduktion und in diesem Sinne diese als Gegenentwurf zum traditionalistischen Interesse an einer expressiv konnotierten Malerei verstanden werden. Gerade durch das motivische Provokationspotential, durch das gezielte Forcieren von Momenten der Peinlichkeit und durch den groben Gestus stellte sich Kippenberger dezidiert gegen tradierte Vorstellungen handwerklicher Qualität, sowie gegen die zeitgenössische hoch im Kurs stehende malerische Expressivität und deren Anspruch auf Ernsthaftigkeit.¹⁴⁶

Zugleich ist es gerade in Bezug auf die Verwendung des nationalsozialistischen Grußes unabdingbar, Kippenbergers Anspielungen auf die deutsche Vergangenheit nicht bloß als direkte Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus und seiner (Nicht-)Aufarbeitung zu analysieren, sondern sie ebenso in einen Bezug zu einem zeitgenössischen Kontext zu setzen: Wie Magnus Schäfer herausgearbeitet hat, sind insbesondere die frühen Gemälde Kippenbergers als Auseinandersetzungen mit der neokonservativ geprägten politischen Lage in der BRD seit der sogenannten *Tendenzwende*¹⁴⁷ um 1973/74 zu deuten. Der Künstler bediente sich dabei nicht einfach bloß des Themen- und Motivreservoirs der bundesdeutschen Alltagskultur als einer ikonografischen Palette, sondern reagierte in seinen Gemälden mit beißender Aggressivität auf zeitgenössische gesellschaftspolitische Diskurse.¹⁴⁸ Entsprechend kann auch die Provokation, die der Einsatz der nazistischen Grußformel „Heil Hitler“ darstellt, als besonders distinktes Distanzierungsmoment von einer als problematisch empfundenen Lebenssituation verstanden werden, das wiederum als eine dem Punk entlehnte ästhetische Strategie gewertet werden kann.¹⁴⁹ Die frühe Punk-Kultur der 1970er und 1980er kennzeichnet u.a. das Verfahren, Zeichen aus dominanten Diskursen zu entwenden und sie in Zusammenhängen so zu rekontextualisieren, dass ihre ursprüngliche Bedeutung leerläuft. Das Tragen eines Hakenkreuzsymbols und seine

146 Vgl. Schäfer 2010.

147 Der Begriff der *Tendenzwende* bezeichnet das Abflauen der Euphorie für politische Veränderungen der 1960er Jahre, sowie den Rechtsruck in der westdeutschen Politik nach der Wahl Helmut Kohls im Jahr 1982 zum deutschen Bundeskanzler, Vgl. Williams 2006, S. 40.

148 Vgl. Schäfer 2010.

149 Auch Diederichsen bringt Kippenberger, zusammen mit Oehlen und Büttner mit der Punk-Kultur in Verbindung. Er beschreibt hierbei die Malerei der drei Künstler analog zur Musik als Form eines Bruchs mit der Vorstellung einer „Intensität“ des Lebens, wie sie in der Hippie-Kultur aufgekommen, jedoch mit ihrer gesellschaftlichen Einbettung in Form eines bürgerlichen Konsenses zum Klischee verkommen war. Dabei standen sowohl die künstlerischen als auch die musikalischen Positionen in einem zwiespältigen Verhältnis zur Intensität, als diese nicht nur durch textorientierte, intellektualistische Prinzipien dekonstruiert, sondern auch affirmativ überformt wurde. Entsprechend, wie auch im letzten Abschnitt dieser Arbeit noch deutlich werden soll, wurde etwa die mit dem traditionellen Malerei-Modell verbundene expressive Subjektivität nicht nur direkt negiert, sondern auch bis an ihre Grenzen strapaziert. Vgl. Diederichsen 2008 c.

Kombination mit sozialistischen oder anderwärtig kodierten Symbolen oder Bildern ist in diesem Zusammenhang als Gestus der Überschreitung eines mehrheitlichen Konsensus‘ zu verstehen, durch den die Umdeutung der Zeichen als offensichtlicher Missbrauch markiert wird: Je eindeutiger das Zeichen besetzt war, desto stärker manifestiert sich dieser Widerspruch. Die Verwendung nazistischer Codes (und ihre Konfrontation mit abweichenden Symboliken) diene also als eine *in* ein symbolisches Zeichen *integrierte* Absage an eine hegemoniale Ordnung, wobei der Bedeutungsträger als leerer Effekt ausgebeutet wurde, da er durch seine Rekombination mit gleichwertigen, jedoch gegenteilig besetzten Zeichen jeglicher identifizierbarer Werte beraubt schien.¹⁵⁰

Kippenbergers Einsatz des Hitler-Grußes im Gemälde *Heil Hitler Ihr Fetischisten* scheint der semiotischen Strategie des Punk äußerst nahe zu stehen: wie gezeigt werden konnte, weist das Verfahren des Künstlers ebenso eine Rekombination mit semantisch konträr gelagerten Kontexten auf – eine Konstellation, die letztlich durch die offensichtliche Diskrepanz zwischen dem problematischen Titel und dem harmlos wirkenden Gemalten erneut unterstrichen wird. Auch erscheinen, wie oben beschrieben, durch diese Disparatheit die visuellen und verbalen Zeichen ihres Bedeutungshorizonts bzw. das Gemälde seiner Funktion als Bedeutungsträger entzogen. Dennoch ist fraglich, ob das Gemälde tatsächlich bloß als Absage an ein im rechten Konservatismus lahmegelegtes Deutschland zu interpretieren ist: Gerade durch die pronominale Verbindung des Hitler-Grußes mit den Rezipient_innen scheint *Heil Hitler Ihr Fetischisten* zugleich die Problematik der Verdrängung und damit sowohl die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus als auch die Frage nach der Moralität bzw. gesellschaftlichen Funktion von Kunst strukturell mit zu reflektieren. Auch die semantische Vagheit des Gemalten enthebt das Gemälde einer Prägnanz in Bezug auf seine Lesart als bloßer Bruch mit gesellschaftlichen (oder malereihistorischen) Konventionen. In *Heil Hitler Ihr Fetischisten* scheinen also vielmehr alle drei Kontexte (Malerei, Nationalsozialismus, genereller Normbruch) gleichzeitig in einem komplexen, jedoch als Negation formulierten Verhältnis aufeinander bezogen zu sein.

150 Vgl. Marc Calmbach, *More Than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*, Bielefeld 2007, S. 36-41, sowie Dick Hebdige, *Subculture. Die Bedeutung von Stil*, in: Dick Hebdige/Diedrich Diederichsen/Olaph-Dante Marx, *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*, Hamburg 1983, S. 8-113. Zu widerständischen Strategien der Punk-Kultur siehe auch Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Havard 2003; Craig O’Hara, *The Philosophy of Punk. More than Noise!*, London/Edinburgh/San Francisco 1999. Das Einsatz des Hakenkreuzsymbols kann insofern auch bei den deutschen Punks als Absage an ein dekadentes Deutschland, das „no future“ hatte, gelesen werden, als diese Taktik aus dem britischen Raum übernommen wurde, in dem der Nationalsozialismus vor allem als traditionelles Feindbild des Landes gesehen wurde, und somit stärker als Opposition zum englischen Staat gelten konnte. Vgl. Hebdige 1983.

II. Eine neue Form der Medienspezifik?

Wie ich bereits angedeutet habe, scheinen sich Kippenbergers Gemälde nicht nur nach außen zu stülpen. Der Künstler rekurrierte häufig auf Konnotationen, die mit einem traditionellen Malereibegriff verbundenen sind, indem er sie stark überformte¹⁵¹: In der Gemälde-Serie *Hoch und Tief II (Abb.30)* überführt er beispielsweise grell leuchtende Komplementärfarben in einen kreischenden Kontrast, der das abgebildete Motiv beinahe verschwinden lässt. Krakelig verlaufende Konturen und ungestüme, willkürlich auf der Leinwand verteilte Pinselstriche verweisen auf ein affektiert vor der Leinwand sitzendes Künstlersubjekt. Auch die Einbettung des eigenen Schaffens in eine Kunstgeschichte der Malerei zeigt sich als übereifriges Zitieren einer Vielzahl an Stilen. So erinnert *Heute denken morgen fertig* an Paul Klees Klang-Bilder, ein zerfurchtes Gesicht referiert auf kubistische Malerei, das Bild *Der Hirtenstab* wiederum ähnelt der reduzierten Ästhetik des Suprematismus. Kippenberger lässt außerdem der Darstellung offensichtlich banaler Motive die gleiche Sorgfältigkeit zuteil werden wie vermeintlich höher gestellten: Die serielle Anordnung der zwölf gleich großen Gemälde positioniert die Illustrationen eines Schweinemedallions bzw. einer penisartigen Formation in Weiß auf derselben Ebene in der Bildhierarchie wie ein Selbstporträt in Rückenansicht. Der Künstler referiert also auf die Idiomatik der Malerei sowohl durch eine Multiplizierung von Stilen, durch die Unentschiedenheit ikonografischer Wertigkeiten, als auch durch die Übersteigerung ihrer medienspezifischen Elemente. Auffällig ist hierbei, dass vor allem den mit „Malerei“ assoziierten medialen Spezifika (wie Duktus, Farbigkeit, etc.) entgegen einer modernistischen Lesart keine normative Funktion zukommt. Vielmehr treten sie gar gleichberechtigt neben Kontexten auf, die auf andere Medien verweisen (so rekurriert etwa die „kubistische“ Darstellung eines Kopfes durch die Dicke der Linien zwischen den einzelnen Feldern, aus denen dieser zusammengesetzt ist, ebenso an die Praxis des Holzschnitts). Anstatt also die Erscheinung der Gemälde grundlegend zu bestimmen, scheint die Medienspezifik bloß einen Teilaspekt der Werke zu bilden, der flexibel eingesetzt werden kann. Man könnte in diesem Zusammenhang also von einer Entkoppelung der Medienspezifik der Gemälde von ihrer engen Bindung an den Topos „Malerei“, wie sie in

151 Auch Sebastian Egenhofer hat dies in einer Vorlesung über Kippenberger betont. Vgl. Sebastian Egenhofer, *Martin Kippenberger und die Referenzfähigkeit der Malerei*, unpubl. Vortrag am 12.12.2012 im Rahmen der Vorlesung *Tendenzen und Probleme der Gegenwartskunst*, Wintersemester 2012/13, Universitätscampus, Universität Wien. Zur Überformung einer mit dem Malereibegriff verbundenen expressiven Subjektivität vgl. Diederichsen 2008 c.

den essentialistischen Konzepten aus der Mitte des 20. Jahrhunderts formuliert worden ist, und von einer damit einhergehenden Erweiterung und Umschreibung ihrer Funktion sprechen. Eine solche Beschreibung von Malerei ist gleichwohl weder für Kippenberger spezifisch, noch neu, sondern wurde jüngst in mehreren theoretischen Konzepten als grundlegend für ein Verständnis einer Malerei der Moderne und Postmoderne formuliert.¹⁵² Ein wichtiges Argument bildet hier die von Helmut Draxler in seinem Essay *Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen* formulierte These, dass die Rhetorik der Malerei bereits seit Beginn der Moderne in nicht-malerische Praktiken ausgegriffen habe. Draxler geht hierbei davon aus, dass die seit der Renaissance entwickelten ästhetischen Kategorien der Malerei im 18. Jahrhundert zunehmend im Begriff des Singulars *Kunst* aufgegangen seien. Anstatt aber vollständig zu verschwinden, habe sich die Malerei in andere mediale Formen transferiert, um dort als „Dispositiv“ wirksam zu werden.¹⁵³ In

152 Vgl. dazu auch Graw 2012, S. 22-27.

153 Vgl. Draxler 2010. Draxler zufolge ist die Malerei in ihren drei Verhältnisformen, die bis in die Moderne eng an sie gebunden waren – im *Tableau* (der Begriff kennzeichnet die Malerei einerseits transportfähiges Objekt und damit ihre Existenz als paradigmatische Warenform, ihre symbolische Aufladung als figuratives Objekt bzw. die mit Gemälden verbundene Relationalität aller Elemente), in der *Perspektive* (damit verbunden ist die Auffassung der Malerei als Denkmodell), und in der *Ausdifferenzierung der verschiedenen Künste im Sinne einer Hierarchisierung von Bildgegenständen* bzw. im *Paragone*) – ab dem 18. Jahrhundert mit dem Begriff des Ästhetischen und damit mit dem Singular „Kunst“ in Verbindung gebracht worden. Der modernistische Versuch, das Dispositiv der Kunst, in das sich in die Malerei transformiert hatte, durch das Aufgeben des konkreten Malakts zu zerstören, sei deshalb, so Draxler, ein Verkennen der eigenen Grundlagen gewesen und habe jene modernen Mythen vom „Ende der Malerei“ erst produziert. Vgl. ebenda.

Graw kritisierte jüngst, dass die Übernahme des foucaultschen Begriffs des *Dispositiv*s für die Malereidiskussion eine begriffliche Unschärfe nach sich ziehe: so umfasse er die Malerei zwar als Ensemble aus Objekten, Diskursen, Kräften und Subjektpositionen, doch mache er beispielsweise keinen Unterschied zwischen Produkten und Personen – ein Desiderat, auf das Graw in ihrem Text besonderes Augenmerk legt, als sie Malerei als grenzübergreifende semiotische Praxis des Markierens beschreibt, die ein besonders „reißfestes“ Band zwischen der Schöpferin und ihrem Produkt zu schnüren vermag und als solches auch zu analysieren ist. Vgl. Graw 2012. Die von Draxler angedeuteten Formen der Isolierung, Transformation und Reintegration unterschiedlicher Medien lässt sich in vielen Beispielen der Kunst des 20. Jahrhunderts, aber auch in popkulturellen Medien nachvollziehen:

So entfremdet etwa Jackson Pollock in der Produktionssituation seiner Arbeiten, wenn er Leinenbahnen auf den Boden legt und in gebeugter Haltung Farbe über sie verteilt, Malerei vom gewöhnlichen Ort ihrer Auffindung, dem *Tableau*, und überführt sie in einen ihr äußeren Raum. Die Technik des Spritzens als Maltechnik wird dabei aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang isoliert und in einen performativen, körperbetonten Akt eingeführt. Richard Serra erweitert in seinen *Splashings* dieses Prinzip um einen weiteren Schritt. Das Element des Spritzens hatte er bereits 1967 in einer Art Liste transitiver Verben – „to roll, to crease, to fold, to splash, to spill,...“ – zusammen mit einer Liste von Nomen „of gravity, of tension, of entropy...“ sprachlich isoliert. Seine Umsetzung der *Splashings* ist deshalb auch nicht an Farbe und Pinsel gebunden. Serra schleudert flüssiges Blei, das nur mehr in Konsistenz und Handhabung an Malerei erinnert, in die Ecke eines Raumes, wobei das Resultat in einem späteren Stadium als langgezogene Skulptur präsentiert wurde. Er perpetuiert darin den Fertigungsprozess der Gattung Skulptur, indem er eine mit Malerei assoziierte Technik performt.

Besonders eindrucksvolle Spuren hinterlässt das Dispositiv der Malerei auch in dem 1964 erschienenen Animationsfilm *The Pink Phink*: Der Film hat den Streit eines weißen Männchens mit dem rosaroten Panther zum Thema und findet eine spezifische Form der Vermittlung dieser Auseinandersetzung. Diese findet nicht über Dialoge oder die Einführung detailreich geschilderter Örtlichkeiten und Motive statt, sondern über die Schilderung des Ringens der Protagonisten um die Durchsetzung des eigenen Gestaltungswillens eines Hauses.

seinem 2012 in *Texte zur Kunst* erschienene Essay spricht auch Magnus Schäfer davon, dass einerseits die Malerei der Moderne und des Modernismus als historische Bezugsrahmen in (der zeitgenössischen) künstlerischen Praxis akzentuiert würde, während sich der Topos der Malerei selbst als ein variables Gefüge von geschichtlich und diskursiv bedingten Praktiken ausformuliere: „Malerei“ sei nach dem Modernismus „weniger über spezifische materielle, handwerkliche oder piktoriale Eigenschaften zu fassen als vielmehr durch ein Set von Konventionen, über und gegen die sie sich bestimmt.“¹⁵⁴ In Bezug auf die Frage, ob das Konzept der Medienspezifität angesichts eines Bruchs mit einer Essenzialisierung der Malerei noch zu retten sei, entgegnete Isabelle Graw, dass malereispezifische Aspekte bei Künstler_innen und insbesondere bei Maler_innen zuweilen durchaus wirksam wären, denn diese würden trotz allem immer wieder auf Probleme stoßen, die sie den Besonderheiten des Mediums Malerei zuschreiben. Mit einem Argument Dieter Mersch, demzufolge grundsätzlich nicht von einer historischen und substanziellen Stabilität von Medien ausgegangen werden kann, wertet sie Medienspezifität im Rahmen eines erweiterten Malerei-Begriffs deshalb als ein „punktuell und situatives Phänomen“.¹⁵⁵

Man könnte demnach, mit Blick auf das bisher Gesagte die These formulieren, dass in Kippenbergers Gemälden medienspezifische Aspekte in ihrer modernistisch diskursivierten Form, d.h. als Zitat dieses Diskurses und damit im Sinne eines „Teilgebiets“ des „Dispositivs“ der Malerei, zurückkehren, ohne aber die Entgrenztheit der Arbeiten zu beeinträchtigen. Betrachtet man das Œuvre des Künstlers aus dieser Perspektive, zeigt sich, dass in manchen Werken malereispezifische Probleme jedoch nicht nur als Übersteigerungen *der* Malerei zutage treten, sondern als zentrale Komponenten des Werks dessen Rezeption in einem signifikanten Maße lenken. So lässt sich insbesondere in den späteren malerischen Arbeiten Kippenbergers, aber auch in seinen Selbstporträts eine tendenzielle mediale Homogenisierung der Gemälde feststellen, die dazu führt, dass deren Bedeutungshorizont wesentlich stärker durch Aspekte wie etwa den Umgang mit Farbe oder das Verhältnis der dargestellten Motive zueinander bestimmt

Der erzählerische Inhalt des Films fokussiert dementsprechend den Umgang mit Farbe in einem in Zeichnung und Farbsetzung zurückgenommenen Raum. In der Reduktion narrativer Elemente treten die Differenzen der verschiedenen Maltechniken, wie Streichen mit dem Pinsel, Schütten, Übermalen oder Spritzen mit der jeweils den Protagonisten identifikatorisch zugeordneten Farbe – Blau dem Männchen, Rosarot dem Panther – zutage. Das Herausstreichen der technischen Gesten wiederum richtete die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen auf die Orte, an denen die Malereien auftreten, also auf Wänden, Türen, Fenstern und Böden der Räumlichkeiten eines Hauses. Es zeigt sich in diesem Film also, dass einerseits medienspezifische Aspekte von Malerei in ein ihr fremdes Medium übertragen werden. Andererseits wird eine Erweiterung des malerischen Raums evident, in dem das Malen aufzufinden ist. Vgl. dazu beispielsweise <http://www.youtube.com/watch?v=o3FAjAq4m5Y>.

154 Vgl. Schäfer 2012.

155 Vgl. Graw 2012, hier (direktes Zitat) S. 27.

wird. Entgegen einer Reduktion der Analyse auf eine traditionelle Auffassung von Malerei, die das Gemälde als abgeschlossenes, Welt bloß repräsentativ reflektierendes Gebilde begreift, muss hier jedoch das Verhältnis medienspezifischer Aspekte zu anderen Kontexten, mit denen das Werk verknüpft ist, aber auch zu Verbindungen, die Kippenberger durch die wiederholte Reimplantation von innerhalb des Œuvres zirkulierenden verbalen und visuellen Motiven und Materialien herstellt, berücksichtigt werden. D.h., um die Funktion einer derart flexibilisierten, nicht-normativ begriffenen Medienspezifik in Gemälden analytisch zu bestimmen, muss nicht zuletzt nach ihren Wechselwirkungen mit jenen anderen Kontexten, in die die Arbeiten eingelassen sind, gefragt werden. Ich möchte deshalb in einer abschließenden Bildbeschreibung untersuchen, auf welche Weise Kippenberger die Semantik eines solchen Gemäldes durch eine Verflechtung medienspezifischer Phänomene mit anderen Kontexten, auf die die Arbeiten ebenso referieren, transformiert:

1988 beginnt Kippenberger mit einer Serie von Selbstbildnissen, in denen er seinen Körper in verletzlicher Blöße inszeniert. In diesen Gemälden zitiert er eine fotografische Selbstdarstellung des alternden Pablo Picassos, der sich den Betrachter_innen in einer weißen, riesenhaften Unterhose in stolzer Virilität zeigt.¹⁵⁶ In der Fotografie deutet Picasso seine ungebrochene männliche bzw. künstlerische Potenz auch durch den Windhund neben sich an, der wohl als Anspielung auf Tizians Darstellung Karls V. mit einem Hund, der mit der Schnauze beinahe sein Geschlechtsteil berührt, zu verstehen ist. Kippenberger überträgt einerseits diese Assoziationen in seine eigenen Selbstporträts, indem er sich wie Picasso in einer altväterlichen weißen Unterhose zeigt und sich so zum Konkurrenten des Künstlers zu stilisieren. Zugleich zerstört ein merkwürdiger Fokus auf die körperlichen Gebrechen des Künstlers die Vorstellung vom potenten Künstler, indem er die Aufmerksamkeit der Rezipient_innen auf seinen verlebten, vom Alkohol aufgedunsenen Körper verschiebt:¹⁵⁷ Dieser Bruch mit der Heroisierung des Selbst, die durch den Bezug auf Picasso hergestellt wurde, wird dabei fast ausschließlich von malerei-spezifischen Mittel getragen:

Eines der unbetitelten Gemälde (**Abb.31**) zeigt einen halbfigurigen Akt¹⁵⁸ des beinahe nackten, durch das kühle, gelbstichige, ja leichenblasses Inkarnat als schwer krank gezeichneten Künstlers, mit zur Seite gerichtetem ernstem Blick, vor einer leicht verzerrten perspektivischen Ansicht des Objekts *Wittgenstein*, das zuvor in der Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* gezeigt worden

156 Bereits 1985 hatte Kippenberger die Fotografie für eine Einladungskarte verwendet. Vgl. Anke Kempkes, Selbstporträtbilder 1988, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 114-117.

157 Vgl. dazu auch Kempkes 2003 b.

158 Zur Rolles des männlichen Akts siehe ebenda, S. 114.

war.¹⁵⁹ Indem Kippenberger durch die Re-Inszenierung von *Wittgenstein* eines seiner Werke zitiert, verweist er einerseits auf das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinen Arbeiten, andererseits akzentuiert er die durch den Rekurs auf Picasso initiierte Fokussierung des Betrachter_innen-Blicks auf seine kunsthistorische Stellung. Da er jedoch die Darstellung von *Wittgenstein* in einer Weise malerisch transformiert, bettet er diese zugleich ein Figur-Grund-Spiel ein, innerhalb dessen das Selbstbildnis des Künstlers beständig zwischen seiner Typisierung als männliche(r) Künstler(-legende) und seiner Inszenierung als Alkoholiker schwankt:¹⁶⁰

Obwohl *Wittgenstein* als raumbildendes Element eine Art Hintergrund oder Rahmen der Figur bildet, destabilisiert Kippenberger dessen dreidimensionale Wirkung durch die Angleichung seiner rechten Seitenwand an den durch graue bis weiße Pinselstriche strukturierten Hintergrund. Auch durchfährt das Regal eine rundliche Linie, die sowohl farblich (beispielsweise an der oberen linken Ecke), als auch durch ihre Absetzung an den Kanten auf es reagiert. An seinem unteren Ende markieren Farbschlieren, welche auch an den Innenkanten sichtbar werden, eine räumliche Desorientierung des Gebildes – findet es doch durch diese Spuren einer malerischen Geste keinen festen Bodenpunkt. Die Abschwächung der Objektivität von *Wittgenstein* hat eine bestimmte Interaktion mit der Figur zur Folge: Während der Körper Kippenbergers in der oberen Hälfte der Leinwand deutlich vor dem *Wittgenstein*-Kasten platziert ist, schreibt er sich im unteren Bereich gewissermaßen in die Innenseite der Raumstruktur ein. Da Kippenberger auf weitere Strukturen, die eine konkrete räumliche Situation andeuten würden, scheinen die Figur des Künstlers wie der Kasten *Wittgenstein* gleichsam einem zeitlichen Moment enthoben. Insbesondere das Künstlersubjekt wirkt, nicht zuletzt weil es seiner Beine entbehrt, dabei wie im Gemälde gefangen. Die Handlungsunfähigkeit der Figur, die hier nur angedeutet ist, verstärkt Kippenberger in einem weiteren, zeitgleich entstandenen Selbstporträt (**Abb.32**), auf dem der Körper des Künstlers sackartig an Luftballons aufgehängt im Raum schwebt. Dieser merkwürdig melancholische Effekt, der in krassem Gegensatz zur selbstbewussten Referenz auf Picasso steht, da er das Lächerliche der Figur betont, kennzeichnet diese so, wie Anke Kempkes schreibt, „im Zustand der Dilemmata [ihrer] gesellschaftlichen Kontur“.¹⁶¹

159 Vgl. den Abschnitt *Kollektive Autorschaft: Kommunikation als Produktionsmodus*.

160 Vgl. Kempkes 2003 b.

161 Vgl. ebenda.

D Anhang

I. Literatur

Adorno 2010

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (hg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Originaltext von 1967), Frankfurt a. M. 2010.

Adorno 1990

Theodor W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei (1967), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1990, S. 628-642.

Adorno 2006

Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste (1968), in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, Berlin 2006, S. 191-208.

Badura-Triska/Neuburger 2008

Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.), *Bad Painting - good art* (Ausst.Kat.), Köln 2008.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

Barthes 2000

Roland Barthes, Der Tod des Autors (frz. Originaltext von 1968: *La mort de l'auteur*), in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193.

Baumann 2006

Picasso vollenden. Martin Kippenberger im Gespräch mit Daniel Baumann (1996), in: Krystof/Morgan 2006, S. 59-65.

Benjamin 1977

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent (1934), in: Ders., *Gesammelte Schriften* II/2 (hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt a. M., 1977, S. 683-701.

Benjamin 2008

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie (frz. Originaltext von 1935: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), Frankfurt a. M. 2008.

Bois 1990

Yves-Alain Bois, The Task of Mourning, in: Ders., *Painting as Model*, Cambridge Mass. 1990, S. 229-244.

Böhme 2004

Hartmut Böhme, Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: Hartmut Böhme/Jeanne Riou (Hg.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln u.a. 2004, S. 17-36.

Boltanski/Chiapello 2003

Luc Boltanski/Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus* (frz. Originaltext von 1999: *Le nouvel Éprit du Capitalisme*), Konstanz 2003.

Bourdieu 1999

Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (franz. Originaltext von 1992: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*), Frankfurt a. M. 1999.

Brock 1986

Bazon Brock, Bildjournalismus als ästhetische Macht, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.), *Martin Kippenberger. Miete – Strom – Gas* (Ausst.Kat.), Darmstadt 1986, S. 71-77.

Bühler 2003

Kathleen Bühler, Uno di voi, un Tedesco in Firenze, 1977, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 30-33.

Butler 1997

Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (engl. Originaltext von 1993: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*), Frankfurt a. M. 1997, S. 137-170.

Butor 1992

Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei* (frz. Originaltext von 1969: *Les mots dans la peinture*), Frankfurt a. M. 1992.

Buchloh 1981

Benjamin Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting, in: *October*, 16, 1981, S. 39-68.

Calmbach 2007

Marc Calmbach, *More Than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*, Bielefeld 2007.

Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002

Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), „*Lieber Maler, male mir...*“. *Radikaler Realismus nach Picabia* (Ausst.Kat.), Wien 2002.

Crimp 2000

Douglas Crimp, The End of Painting, in: Ders., *On the museum's ruins*, Cambridge (Mass.) u.a. 2000, S. 100-122.

Deleuze/Guattari 1977

Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Rhizom* (frz. Originaltext von 1976: *Rhizome. Introduction*), Berlin 1977.

Diederichsen 1992

Diedrich Diederichsen, Virtueller Maoismus: Das Wissen von 1984, in: Edition Cantz/ Kunstverein München (Hg.), *Malen ist Wahlen. Büttner Kippenberger Oehlen* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1992, S. 31-38.

Diederichsen 1997

Diedrich Diederichsen, Das Prinzip der Verstrickung: Kippenberger und seine Rezeptionen, in: *Texte zur Kunst*, 26, 1997, S. 74-83.

Diederichsen 2003 a

Diedrich Diederichsen, Der Selbstdarsteller. Martin Kippenberger zwischen 1977 und 1983, in: Hermann/Neuburger 2003, S. 42-61.

Diederichsen 2003 b

Diedrich Diederichsen, Bilder 1981/82, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 62-65.

Diederichsen 2008 a

Diedrich Diederichsen, The poor man's sports car descending a staircase: Kippenberger as sculptor, in: Goldstein 2008 a, S. 119 – 183.

Diederichsen 2008 b

Diedrich Diederichsen, Welteroberung: Meta-Museum und Metro-Net, in: Peter Pakesch (Hg.), *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle*, Köln 2008, S. 34-57.

Diederichsen 2008 c

Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln 2008.

Draxler 2007

Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007, S. 93-113.

Draxler 2010

Helmut Draxler, Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 38-45.

Egenhofer 2008

Sebastian Egenhofer, *Abstraktion-Kapitalismus-Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München 2008, S. 327-344.

Faust/Vries 1982

Wolfgang Max Faust/Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982.

Fischer-Lichte 2010

Erika Fischer-Lichte, Einleitung, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann/Markus Rautzenberg (Hg.), *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaft*, Bielefeld 2010, S. 7-29.

Folie 2002

Sabine Folie, Meta-Trash oder Die groteske Liebe zur Malerei, in: Centre Georges Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002, S. 15-17.

Foucault 2000

Michel Foucault, Was ist ein Autor? (frz. Originaltext von 1969: *Qu'est ce-qu'un auteur?*), in: Jannidis 2000, S. 198-229.

Fried 1998

Michael Fried, Art and Objecthood (1967), in: Ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago/London 1998, S. 148-172.

Gelshorn 2006 a

Julia Gelshorn, Inhalt auf Reisen. Zur Lesbarkeit bildlicher Referenzen bei Rosemarie Trockel und Martin Kippenberger, in: Horstkotte/ Leonhard 2006 a, S. 133-153.

Gelshorn 2006 b

Julia Gelshorn, Interferenzen – Martin Kippenbergers fremde Worte und Bilder, in: Birgit Mersmann/Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München 2006, S. 61-81.

Gelshorn 2008

Julia Gelshorn, Keine schlechten Maler. Ethik und Ästhetik bei Polke und Kippenberger, in: Badura-Triska/Neuburger 2008, S. 165-191.

Gelshorn 2011

Julia Gelshorn, Einleitung, in: Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstlerinnenforschung*, Köln u.a. 2011, S. 291-292.

Gilligan 2006

Melanie Gilligan, Nieder mit der Inflation. Martin Kippenbergers many happy returns, in: *Texte zur Kunst*, 63, 2006, S. 67-75.

Gingeras 2002

Alison M. Gingeras, „Lieber Maler, male mir...“. Von Kippenberger lernen: Figurative Malerei als provokatives, lauterer, kritisches, sentimentales Unterfangen, in: Centre Georges Pompidou/ Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002, S. 9-14.

Goldstein 2008 a

Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008.

Goldstein 2008 b

Ann Goldstein, *The problem perspective*, in: Goldstein 2008 a, S. 39-103.

Graw/Hochdörfer 2010

Die Malerei gibt es nicht. Ein Gespräch zwischen Isabelle Graw und Achim Hochdörfer, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 47-56.

Graw 1989

Isabelle Graw, Reworking History. It is not enough to 'relive' Germany's past, in: *Flash Art*, 149, 1989, S. 107-111.

Graw 2001

Isabelle Graw, I love Kippenberger, in: *Texte zur Kunst*, 43, 2001, S. 156-160.

Graw 2006 a

Isabelle Graw, Konzeptuelle Expression: Über konzeptuelle Gesten in vermeintlich expressiver Malerei, Spuren von Ausdruck in proto-konzeptuellen Arbeiten und den Stellenwert künstlerischer Verfahren, in: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hg.), *Art After Conceptual Art*, Köln 2006, S. 131-151.

Graw 2006 b

Isabelle Graw, Von hier aus. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von „Leben“, in: *Texte zur Kunst*, 63, 2006, S. 49-65.

Graw 2008

Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008.

Graw 2011

Isabelle Graw, Das Wissen der Malerei. Anmerkungen zu denkenden Bildern und der Person im Produkt, in: *Texte zur Kunst*, 83, 2011, S. 114-125.

Graw 2012

Isabelle Graw, Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspezifik, Indexikalität und Wert, in: Dies./Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin 2012, S 15-46.

Greenberg 1993

Clement Greenberg, Towards a Newer Laocoon (1940), in: Ders., *Collected Essays and Criticism*, Bd.1, Perceptions and Judgements: 1939-44, hg. von John O'Brian, Chicago/London 1993, S. 23-38.

Greenberg 1997

Clement Greenberg, Die Krise des Staffeleibildes (engl. Originaltext von 1948: *The Crisis of the Easel Picture*), in: Ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (hg. von Karlheinz Lüdeking), Dresden 1997, S. 149-155.

Hardt/Negri 2002

Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung* (engl. Originaltext von 2000: *Empire. Globalization as a new Roman order, awaiting its early Christians*), Frankfurt a. M. 2002.

Hammermeister 2007

Kai Hammermeister, Romantic Globalization: Martin Kippenberger's Metro-Net, in: *Monatshefte*, 99, 1, 2007, S. 22-30.

Hebdige 1983

Dick Hebdige, Subculture. Die Bedeutung von Stil, in: Dick Hebdige/Diedrich Diederichsen/Olaph-Dante Marx, Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Hamburg 1983, S. 8-113.

Hellmold 2003

Martin Hellmold u.a. (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003.

Hermes 1997

Manfred Hermes, „Bitte hier öffnen“. Was einem zu K. so alles einfällt, in: *Texte zur Kunst*, 26, 1997, S. 77-81.

Horkotte/Leonhard 2006 a

Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln 2006.

Horkotte/Leonhard 2006 b

Silke Horstkotte/Karin Leonhard, Einleitung. „Lesen ist wie Sehen“ – über die Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung, in: Horkotte/Leonhard 2006 a, S. 1-15.

Jannidis 2000

Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.

Joachimides/Rosenthal/Serota 1982

Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal/Nicholas Serota (Hg.), *A New Spirit in Painting* (Ausst.Kat.), London 1982.

Joselit 2009

David Joselit, Painting Beside Itself, in: *October*, 130, 2009, S. 125-134.

Kampmann 2006

Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006.

Kempkes 2003 a

Anke Kempkes, Lieber Maler, male mir..., 1981, in: Eva Meyer-Hermann/Susanne Neuburger 2003, S. 36-39.

Kempkes 2003 b

Anke Kempkes, Selbstporträtbilder 1988, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 114-117

Kind 2002

Parisa Kind, Martin Kippenberger. Von Malern und Gemalten, in: Centre Georges Pompidou/ Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002, S. 66 – 67.

Kippenberger 2007

Susanne Kippenberger, *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*, Berlin 2007.

Krieger 2003

Verena Krieger, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autors, in: Hellmold 2003, S. 117-148.

Krystof 2006 a

Doris Krystof, Identität und Selbstinszenierung, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 114-119.

Krystof/Morgan 2006

Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger (Ausst.Kat.)*, Ostfildern 2006.

Kunsthau Zürich 1998

Kunsthau Zürich (Hg.), *Martin Kippenberger: die gesamten Plakate 1977-1997*, Zürich/Köln 1998.

Lacan 2003

Jacques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch IV. Die Objektbeziehung, 1956 – 1957*, hg. von Jacques-Alain Miller, Wien 2003.

Lazzarato 1998

Maurizio Lazzarato, Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Subjekte unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno, *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. von Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 39-52.

Lecke 2008

Bodo Lecke, Einführung, in: Ders. (Hg.), *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik*, Frankfurt a. M. 2008, S. 9-78.

Lichtin 2004

Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern 2004.

Lind 2007

Maria Lind, The Collaborative Turn, in: Johanna Billing/Maria Lind/Lars Nilsson (Hg.), *Taking the matter into common hands. On Contemporary art and collaborative practices*, London 2007, S. 15-31.

Maak 2010

Niklas Maak, Manufactum auf Leinwand. Zum Breiterefolg figurativer Malerei, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 59-65.

Mader 2012

Rachel Mader, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern 2012, S. 7-19.

Marcus 2003

Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Havard 2003.

Medien Kunst Netz 2012

O.A., E.A.T. - Experiments in Art and Technology, in: *Medien Kunst Netz*, URL: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/eat/biografie/> (08.12.12).

Meyer-Hermann/Neuburger 2003

Eva Meyer-Hermann/Susanne Neuburger (Hg.), *Nach Kippenberger*, Wien 2003.

Meyer-Hermann 2003

Eva Meyer-Hermann, Peter-Skulpturen, 1987, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 102-104.

Molesworth 2003

Helen Molesworth, John Baldessari, in: Baltimore Museum of Art (Hg.), *Work ethic* (Ausst. Kat.), University Park, Pa. 2003, S. 165.

Morgan 2006

Jessica Morgan, Sankt Martin, in: Krystof/Morgan 2006, S. 11-22.

Neuburger 2003 a

Susanne Neuburger, Martin, ab in die Ecke und schäm dich, 1989, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. S. 138-139.

Neuburger 2003 b

Susanne Neuburger, METRO-Net World Connection, ab 1993, in: Meyer-Hermann/Neuburger 2003, S. 182-184.

Noever 1998

Peter Noever (Hg.), *Martin Kippenberger. The last stop west* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1998.

O'Hara 1999

Craig O'Hara, *The Philosophy of Punk. More than Noise!*, London/Edinburgh/San Francisco 1999.

Oliva 1988

Achille Bonito Oliva, Die italienische Transavantgarde, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 121-130.

Rebentisch 2003

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003.

Reiche/Romanos/Szymanski 2011

Ruth Reiche/Iris Romanos/Berenika Szymanski, Transformationen, Grenzen und Entgrenzung, in: Dies. (Hg.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011, S. 13-30.

Rippl 2005

Gabriele Rippl, *Beschreibungskunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte, (1880-2000)*, München 2005, S. 209-211.

Schäfer 2010

Magnus Schäfer, Enttäuschte Erwartungen – Politisch besetzte Motive in Martin Kippenbergers Malerei der frühen 1980er Jahre, in: *kritische berichte*, 1, 2010, S. 75-86.

Schäfer 2012

Magnus Schäfer, Malerei nach dem Modernismus. Kanonische Historiografie und rekursive Ausdifferenzierung, in: *Texte zur Kunst*, 85, 2012, S. 97-105.

Schappert 1998

Roland Schappert, *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*, Köln 1998.

Schiesser 2007

Giacco Schiesser, Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited, in: Corinna Caduff/Tan Wälchli (Hg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008.

Schmidt-Burkhardt 2003

Astrid Schmidt-Burkhardt, Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen, in: Hellmold u.a. 2003, S. 89-116.

Turnherr 2005

Urs Turnherr, Skizzen zur Grundlegung einer Philosophie der Bildung, in: Ekkehart Martens/Christian Gefert/Volker Steenblock (Hg.), *Philosophie und Bildung*, Münster 2005.

Ullrich 2003

Wolfgang Ullrich, Kunst als Arbeit?, in Hellmold 2003, S. 163-176.

Vogler 2011

Thomas Vogler, Tank Girl, Anodder Odyssee. Joyce lebt (und stirbt) in der Populärkultur, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Rámon Reichert (Hg.), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld 2011, S. 61-87.

Weigand 1997

Hans Weigand (Hg.), *Martin Kippenberger. Der Eiermann und seine Ausleger* (Ausst.Kat.), Köln 1997.

Welchman 1988

John C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven/London 1988.

Whiting 1987

Cécile Whiting, Andy Warhol, the Public Star and the Private Self, in: *Oxford Art Journal*, 2, 1987, S. 58-75.

Williams 2006

Gregory Williams, *Jokus interruptus: Martin Kippenbergers fliehende Pointen*, in: Krystof/Morgan 2006, S. 39-47, hier S. 39-40.



1

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber_innen der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



2



3



4

II. Abbildungen



5

1. Martin Kippenberger, *1/4 Jahrhundert Kippenberger als einer von Euch, unter Euch, mit Euch*, Plakat, Berlin 1978, Offset (verschiedene Varianten), 59 x 84 cm, o. A..
2. Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich*, 1989, Holz und Kleidung, 175 x 80 x 40 cm, Privatsammlung.
3. Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich*, 1989, gegossenes Aluminium, Kleidung und Metallplatte, 175 x 80 x 40 cm, Museum of Modern Art, New York City.
4. Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich*, 1989, Gips, Harz, Pigmente, Metall, Styropor, Plastikschaum und Kleidung, 180 x 76 x 30 cm, Daros Contemporary, Schweiz.
5. Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich* (Detail).



6

6. Andrea Fraser, *Kunst muss hängen / Art must hang*, 2001, Performance in der Galerie Christian Nagel, Köln, (danach gezeigt als Videoinstallation, 30-minütiger Loop), Sammlung Grässlin und Pajoro.
7. Martin Kippenberger, *Ohne Titel* (Stillleben aus der Serie *Lieber Maler, male mir*), 1981, Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm, Estate Martin Kippenberger und Galerie Gisela Capitain, Köln.
8. Martin Kippenberger, *Ohne Titel* (Porträt eines Hündchens, aus der Serie *Lieber Maler, male mir*), 1981, Acryl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Sammlung Albert Oehlen.
9. Martin Kippenberger, *Ohne Titel* (Kippenberger auf einem Sofa, aus der Serie *Lieber Maler, male mir*), 1981, Acryl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Privatsammlung.
10. John Baldessari, *A painting by William Bowne* (aus der Serie *Commissioned paintings*), 1969-1970, Acryl auf Leinwand, Privatsammlung des Künstlers.



7



8



9



A PAINTING BY WILLIAM BOWNE

10



11



12



13

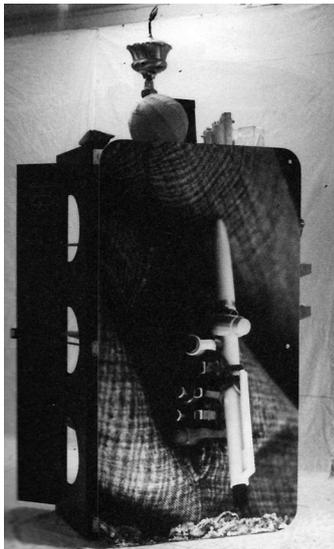


14

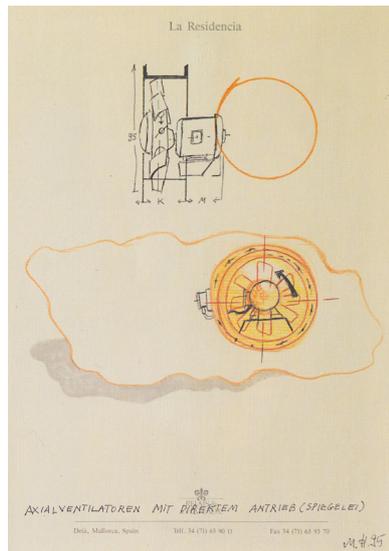


15

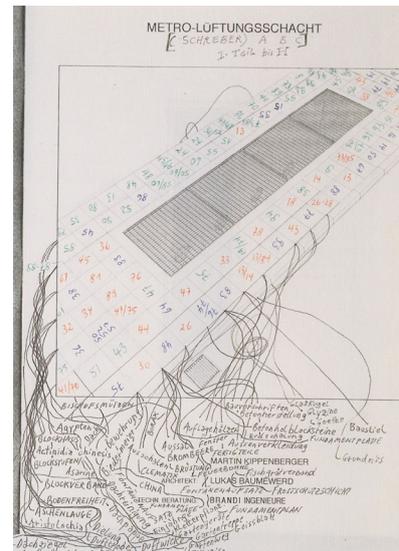
11. Martin Kippenberger, *Heavy Burschi*, 1989/90, Container, zerstörte Bilder, Holz, Plexiglas und Leinwand, 100 x 290 x 120 cm, 51 gerahmte Fotografien: 9 Exemplare je 240 x 200 cm, 7 Exemplare je 180 x 150 cm, 10 Exemplare je 120 x 100 cm, 15 Exemplare je 90 x 75 cm, 10 Exemplare je 60 x 50 cm (Installationsansicht), Privatsammlung.
12. Martin Kippenberger, *Inhalt auf Reisen*, 1992, Serigrafie auf Fabriano Papier, kaschiert auf Sperrholz, vom Künstler unterschiedlich bearbeitet, diverse Formate: 3 Exemplare: je 180 x 150 cm, 5 Exemplare: je 120 x 100 cm, 5 Exemplare: je 90 x 70 cm, 5 Exemplare: je 60 x 50, Unikatedition: signiert und datiert, Hg. Edition Artelier, Graz (Installationsansicht, Galerie Edition Artelier, Frankfurt a. M. 1993).
13. Installationsansicht der *Peter. Die russische Stellung*, 1987, Max Hetzler-Galerie, Köln, 1987.
14. Martin Kippenberger, *Ohne Titel* (Zeichnungen zu den *Peter*-Skulpturen), 1987, 47 gerahmte Zeichnungen, jeweils 22,4 x 31 cm, Sammlung Günther Förg, Freiburg.
15. Martin Kippenberger, *Modell Interconti*, 1987, Gemälde von Gerhard Richter (1972), Holz und Metall (Tisch), 33,2 x 79,3 x 60,2 cm, Sammlung Gaby und Wilhelm Schürmann, Herzogenrath.



16



17

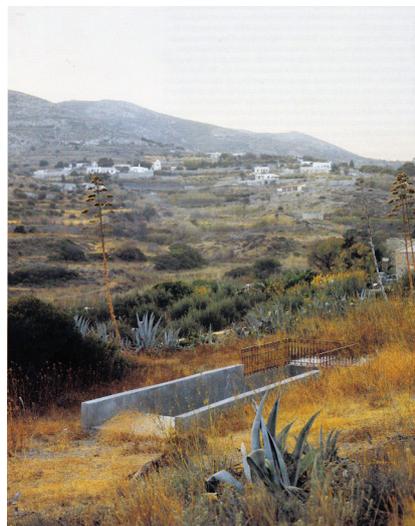


18

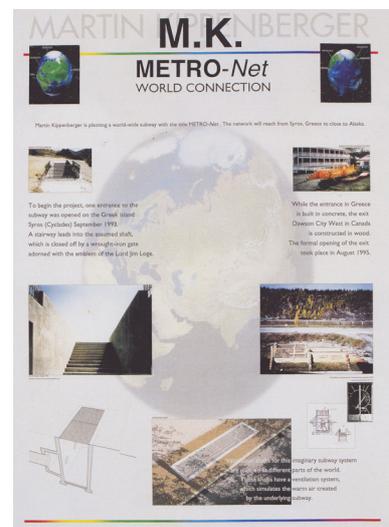
16. Martin Kippenberger, *Hinten ist noch ein Loch frei*, 1987, Mischtechnik, 170 x 108 x 76 cm, Sammlung Gaby und Willhelm Schürmann, Herzogenrath.
17. Martin Kippenberger, *Ohne Titel (Axialventilatoren mit direktem Antrieb (Spiegelei))*, 1995, Mischtechnik auf Hotelbriefpapier, 29,8 x 20,9 cm, Estate Martin Kippenberger und Galerie Gisela Capitain, Köln.
18. Martin Kippenberger, *Ohne Titel (METRO-LÜFTUNGSSCHACHT / [(SCHREBER) A B C] I. Teil bis II)*, CAD-Zeichnung mit händischen Ergänzungen, 29,8 x 20,8 cm, Estate Martin Kippenberger und Galerie Gisela Capitain, Köln.
19. Ansicht des Lüftungsschachts für die *METRO-Net World Connection* im MAK Center Los Angeles, Fotografie, 1998.
20. Ansicht des *METRO-Net Subway Entrance*, Syros, 1993.
21. Lukas Baumewerd, *METRO-Net World Connection*, 1997, Plakat/Poster, CAD Print, 93,3 x 58,2 cm, o.A..



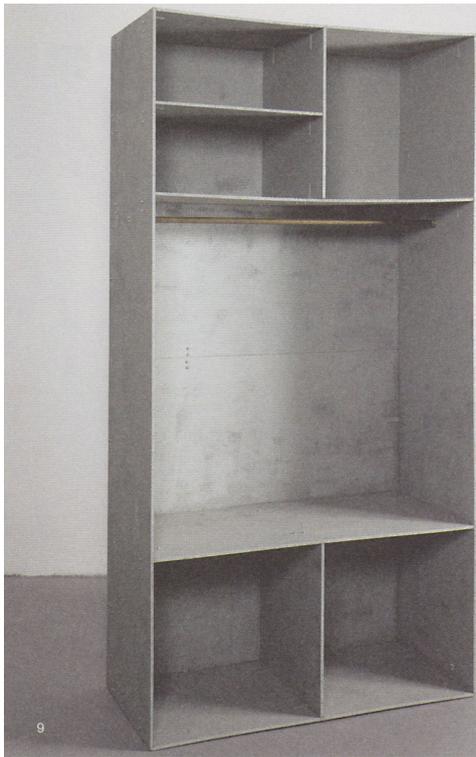
19



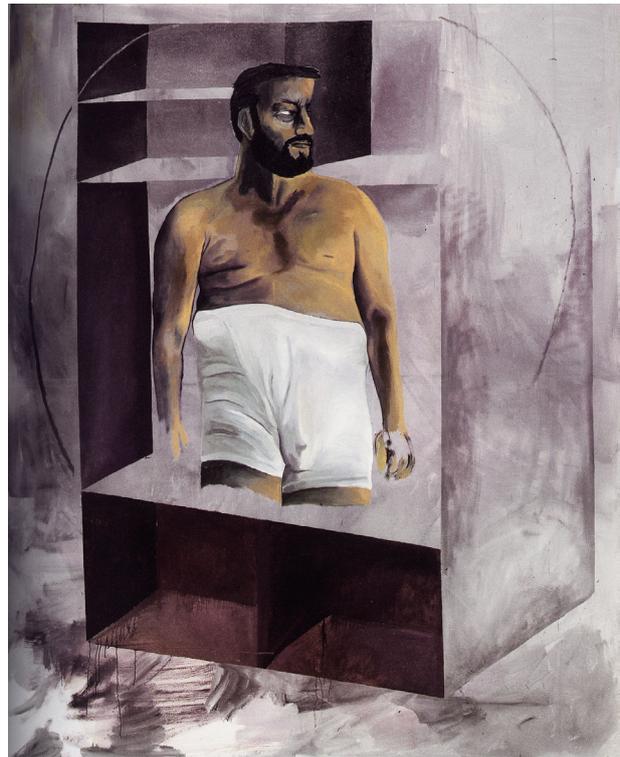
20



21



22

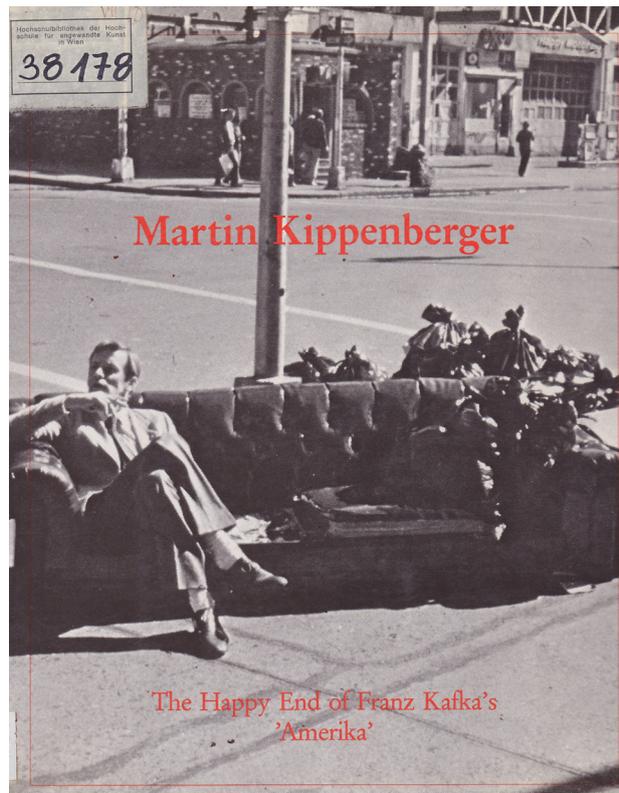


23

22. Martin Kippenberger, *Wittgenstein*, 1987, Holz, Lack, Metall, Estate Martin Kippenberger/Galerie Gisela Capitain, Köln.

23. Martin Kippenberger, *Ohne Titel* (Selbstportrait mit Wittgenstein), 1987, Öl auf Leinwand, 240 x 200 cm, Privatsammlung.

24. Cover des Ausstellungskatalogs Martin Kippenberger. *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'*, 26,8 x 22,1 cm, 1994, o. A.



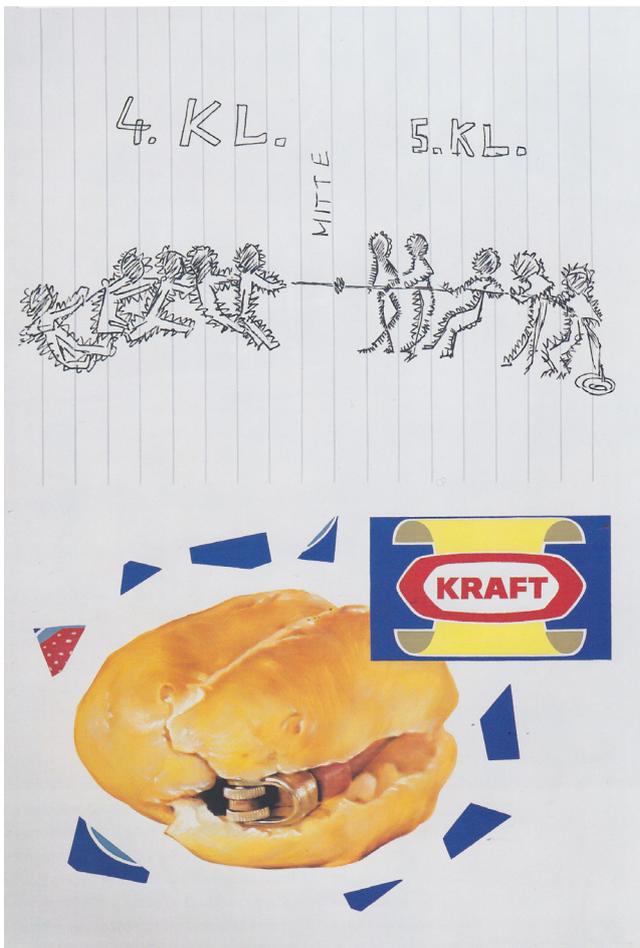
24



25

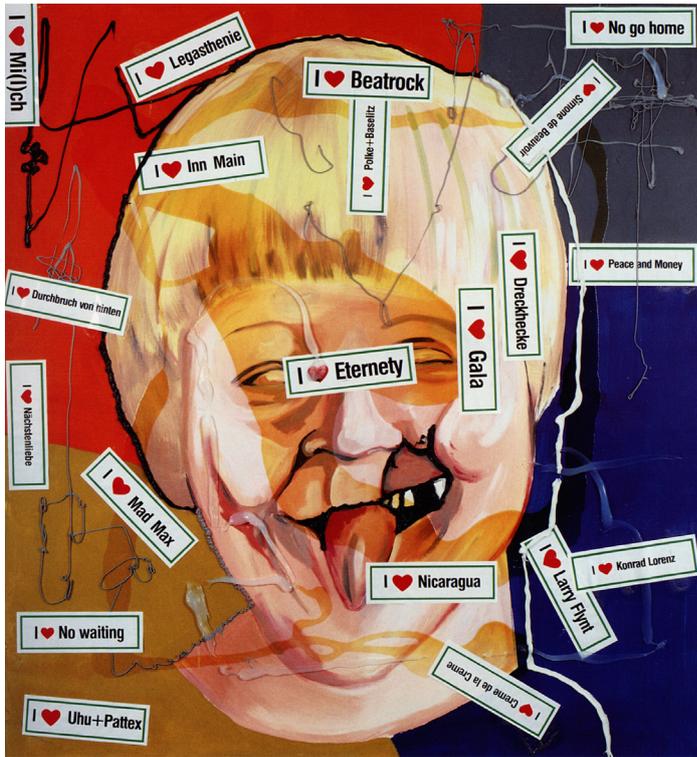


26



27

- 25. Martin Kippenberger, *Sympathische Kommunistin*, 1983, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm, Privatbesitz.
- 26. Martin Kippenberger, *Ulrich Koch 58 (Schokoladenfresser)*, 1981, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, o. A.
- 27. Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1980, Öl auf Leinwand, 300 x 200cm, Sammlung Grässlin, St. Georgen.



28



29

28. Martin Kippenberger, *Kaputtes Kind*, 1985, Dispersion, Gummi, Aufkleber auf Leinwand 69 x 63 cm, Privatsammlung.

29. Martin Kippenberger, *Heil Hitler Ihr Fettschisten*, 1984, Öl auf Leinwand, 160 x 133 cm, Collection of Michael Black, New York.

30. Martin Kippenberger, *Hoch und Tief II*, 1981, Öl auf Leinwand, zwölfteilige Gemäldeserie, 12 Exemplare je 60 x 50 cm (v.l.n.r.: 1. *Heute denken morgen fertig*, 2. *First Lady from Russia*, 3. *Die Angst hängt im Keller, Schwermut tut gut*, 4. *Die Frau trägt Ohringe, der Busfahrer auch, er wäre gescheitert, das Leben ginge weiter*, 5. *Die Welt ist rund wie wunderbar, wir treffen uns bei Edeka*, 6. *Schweinemedallions als Belohnung für Kinkerlitzchen*, 7. *Frau Hitler mit siebzig*, 8. *Kaputtes Lamm*, 9. *Kommunist im Keller*, 10. *Zahnbelag*, 11. *Gut und Böse*, 12. *Der Hirtenstab*), Privatsammlung, Köln.

31. Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1988, Öl auf Leinwand, 240 x 200 cm, o.A.



30



31

Abbildungsnachweise

1. Kunsthaus Zürich (Hg.), *Martin Kippenberger: die gesamten Plakate 1977-1997*, Zürich/Köln 1998, S. 32.
2. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 104.
3. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 141.
4. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S.101.
5. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 142.
6. Nachweis: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Hamburg/Köln 2003, S. 209.
7. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 69.
8. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 68.
9. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 66.
10. Bibliothèque Carré d'Art Nîmes (Hg.), *John Baldessari. From life* (Ausst.Kat.), Nîmes 2006, S. 155.
11. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 112-113.
12. Roland Schappert, *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*, Köln 1998, S. 158 bzw. URL: http://www.galerie-edition-artelier.at/deutsch_web/kippenberger.pdf.
13. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 153.
14. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 117.
15. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 104.
16. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The problem perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 109.
17. Peter Noever (Hg.), *Martin Kippenberger. The Last Stop West* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 37.
18. Peter Noever (Hg.), *Martin Kippenberger. The Last Stop West* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 35.
19. Peter Noever (Hg.), *Martin Kippenberger. The Last Stop West* (Ausst.Kat.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 21.
20. Eva Meyer-Hermann/Susanne Neuburger (Hg.), *Nach Kippenberger* (Ausst.Kat.), Schlebrügge.Editor. 2003, S. 186.
21. Eva Meyer-Hermann/Susanne Neuburger (Hg.), *Nach Kippenberger* (Ausst.Kat.), Schlebrügge.Editor. 2003, S. 187.
22. Ann Goldstein (Hrsg.), *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 108.
23. Ann Goldstein (Hrsg.), *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 99.
24. Museum Boymans-van Beuningen (Hg). *Martin Kippenberger. The Happy End of Franz Kafka's ‚Amerika‘* (Ausst.Kat.), Rotterdam 1994 (Cover).
25. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 228.
26. Angelika Taschen, Burkhard Riemschneider (Hg.), *Kippenberger*. Köln. 2003. Abb. 18.
27. Götz Adriani (Hg.), *Martin Kippenberger. Das 2. Sein* (Ausst.Kat.), Köln 2003, S. 27.
28. Doris Krystof/Jessica Morgan (Hg.), *Martin Kippenberger* (Ausst.Kat.), London/Nordrhein-Westfalen 2006, S. 44.
29. Ann Goldstein (Hg.), *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* (Ausst.Kat.), Cambridge Mass. 2008, S. 74.
30. UNIDAM, Bilddatenbank der Universität Wien, © Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.
31. <http://www.artnet.de/magazine/die-fruhjahrsauktionen-in-new-york/images/1/>.

III. Abstract deutsch /englisch

Diese Diplomarbeit dockt an den kunstwissenschaftlichen Topos der „Entgrenzung“ an, indem sie das für den Künstler Martin Kippenberger spezifische Verfahren einer performativen Grenzbes breitung diskursiver Felder untersucht, die sowohl affirmative als auch subversive Bezugnahmen auf diese in sich trägt: Kippenbergers künstlerische Produktion kennzeichnet sich durch die Aufnahme traditioneller Gattungen wie Malerei und Skulptur bzw. die Konsolidierung traditionalistischer Denkmodelle wie die des singulären Autors bzw. des heroischen Künstlers. Diese Charakteristik wird jedoch zugleich auf mehreren Ebenen unterlaufen: Wie herausgearbeitet werden soll, bringt Kippenberger durch die Überlappung seiner privaten Identität mit seiner Rolle als Künstler sein vermeintlich authentisches Künstlersubjekt als „Sekundarität“ zur Aufführung. Des Weiteren ist festzustellen, dass er seinen Arbeiten durch Mechanismen der Negation des traditionellen Autormodells einen traditionellen Werkcharakter zu entziehen versucht. Diese Entflechtung des Werks aus seiner engen Konvergenz mit einem materiellen Produkt soll in der Arbeit am Beispiel der Malerei, die insbesondere in der (modernistischen) Theoriebildung als eine intrinsische und auf die eigenen Merkmale fokussierte Gattung beschrieben wurde, näher untersucht werden. Dazu sollen pluri- bzw. intermediale Phänomene in den Gemälden Kippenbergers in den Blick genommen werden; Darüber hinaus soll gefragt werden, inwiefern die Arbeiten als Geöffnete das Empirische nicht mehr bloß repräsentieren, sondern gesellschaftspolitische Momente in sich integriert haben.

This thesis uses as a basis the art theoretical topos of the “dissolution of boundaries” for an analysis of artist Martin Kippenberger’s specific practice of performative transgression of the boundaries of discursive fields, including both affirmative and subversive references to these fields: Kippenberger’s artistic production is characterized by the appropriation of traditional genres, such as painting and sculpture, or by the consolidation of traditionalist notions of the singular author or heroic artist. At the same time however, these characteristics are evaded on numerous levels: As will be argued and exemplified in the following, Kippenberger stages – by overlapping his private identity with his role as an artist – his supposed authentic artist subject as secondary. Furthermore, the artist attempts to withdraw his work from the traditional concept of an artwork through mechanisms negating the traditional notion of authorship. Taking the example of painting, which has been described especially in the (modernist) construction of theory as an intrinsic genre focused on its own attributes, the disentanglement of the work from its narrow convergence with a material product will be examined more closely. In addition, plurimedia and intermedia phenomena in Kippenberger’s paintings will be taken into account; Moreover, the question will be posed as to what extent the works, as open works, no longer only represent the empirical, but have rather integrated instances of sociopolitical relevance.

IV. Lebenslauf

Stefanie Kitzberger, geboren am 14.08.1987 in Linz

Höhere Bildung

1997-2005 Stiftsgymnasium Wilhering, Abschluss mit Matura
2006-2012 Diplomstudium Kunstgeschichte mit den Wahlfächern Philosophie und
Kulturwissenschaften an der Universität Wien, der Universität für Angewandte
Kunst, Wien und der Akademie der Bildenden Künste, Wien

Berufliche Praxis (Auswahl)

2009-2010 Mitarbeit an verschiedenen Ausstellungsprojekten (u.a. *See This Sound*, Lentos
Kunstmuseum Linz und *Changing Channels*, mumok, Wien)
2010/2011 Kuratorische Assistentin von Stella Rollig
2010-2011 Mitarbeiterin an der Professur für Neueste Kunstgeschichte – Kunst der
Gegenwart, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, bei Prof. Dr. Julia
Gelshorn
seit 10/2012 Studienassistentin an der Abteilung Kunstgeschichte, Universität für Angewandte
Kunst, Wien, bei Prof. Dr. Eva Kernbauer

Sonstige relevante Tätigkeiten (Auswahl)

Mitinitiatorin und –organisatorin des seit 2010 bestehenden Projekts *Studierendengespräche*, einer
Vortrags- und Diskussionsplattform für Studierende am Institut für Kunstgeschichte der Universität
Wien.

Ko-Organisation und -moderation des Kolloquiums *Wahrheit ist Arbeit. Produktionsformen in Kunst
und Ökonomie* an der Universität Wien, gemeinsam mit Julia Gelshorn (27.-28.06.2012).

Fellow an der *IFK_Sommerakademie* 2011 zum Thema *Artistic Research? Die Zirkulation von Erfahrung,
Wissen und Erkenntnis in der Kultur* (21.-27.08.2011).

Vortrag an der Sommerschule 2012 des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich zum Thema
Modern Visions: Produktion und Prozess (04.-08.06.2012), Vortragstitel: „'Monumentale Propaganda'
zwischen Laborkonstruktivismus und Produktivismus. Tatlins *Monument der III. Internationale*“.

Publikationen (Auswahl)

Studierendengespräche 1. 2010 – 2011. Vorträge aus drei Semestern, Hg. zus. mit Stefan Albl, Stefanie
Dufhues, Gabriel Hubmann, Verena Häusler, Dietmar Kolb und Beate Lex, Wien 2012. (abrufbar auf:
www.studierendengespraech.com).

“Robert Adrian X.”, “Heiko Bressnik”, “Inge Dick”, “Stanislav Kolibal” (zus. mit Sabine Mostegl),
in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Andrea Hubin (Hg.), *Leidenschaftlich exakt.
Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok*, Köln (Walther König) 2012.